



Facultad Internacional de Comunicación e Industrias Culturales

Tema:

Interpretación de doce arias de canto lírico

**Trabajo de Titulación para la obtención del Título de Licenciada en Artes musicales y
sonoras**

Presentada por:

Rebeca Elisabet Zambrano Cuzco

Tutor:

Juan Carlos Franco

Quito, diciembre de 2024

RESUMEN

Esta tesis se centra en la interpretación de doce arias de canto lírico, abordando su contexto histórico, su evolución y su ejecución artística. El primer capítulo proporciona una visión general del aria universal, explorando sus orígenes, evolución y características técnicas y estilísticas. Este capítulo establece una base teórica sólida para comprender la importancia y la diversidad de este género musical.

El segundo capítulo se dedica a la historia del aria en Ecuador, destacando su desarrollo y las influencias culturales que han moldeado su interpretación en el país. Se examina cómo el contexto ecuatoriano ha adoptado y adaptado este género, incluyendo la contribución de compositores y cantantes locales.

En el tercer capítulo, se presentan reseñas detalladas de cada una de las doce arias seleccionadas, acompañadas de biografías de sus respectivos compositores. Este análisis permite una comprensión profunda de cada pieza y su relevancia dentro del repertorio lírico.

El cuarto capítulo documenta la presentación artística de estas arias, incluyendo un cronograma detallado del evento, justificación y objetivos. Este capítulo final enfatiza la importancia de la planificación y organización en la ejecución de un recital de canto lírico, asegurando una experiencia artística cohesiva y significativa.

Palabra Clave: aria, canto lírico, características técnicas, repertorio lírico

DECLARACIÓN DE NORMAS 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.

Nombre: Rebeca Zambrano

Firma del postulante: 

Cédula: 1724377542

DEDICATORIA

Para Dios, mi fortaleza

Para mis amados padres

Carlos y Mariuxi

A mi maestra Marcia Vasco

A quién admiro

por su fortaleza y honestidad,

Por dejar un legado musical

excepcional

Y por impulsar a sus alumnos, al igual que a mí, a ser

la mejor versión de ellos mismos

A mi maestra María Fernanda Argotti

por ser mi guía en este maravilloso y

desafiante mundo del canto lírico

Índice

| | |
|---|-----------|
| RESUMEN | 2 |
| DECLARACIÓN DE NORMAS ÉTICA Y DERECHOS | 3 |
| Índice | 5 |
| INTERPRETACIÓN DE DOCE ARIAS DE CANTO LÍRICO..... | 8 |
| Resumen | 8 |
| Abstract..... | 9 |
| Interpretación De Doce Arias De Canto Lírico..... | 10 |
| Introducción..... | 10 |
| Planteamiento del problema | 12 |
| Objetivos | 14 |
| General | 14 |
| Específicos | 14 |
| Revisión general de la literatura | 15 |
| Metodología..... | 17 |
| Diseño de la investigación..... | 17 |
| Enfoque de la investigación..... | 17 |
| Modalidad..... | 18 |
| Presentación artística..... | 18 |
| Aspectos generales..... | 19 |
| Función dramática del aria | 19 |
| Evolución histórica..... | 20 |
| El aria en el barroco | 21 |
| Barroco temprano..... | 23 |
| El clasicismo | 25 |
| El romanticismo | 26 |
| <i>El bel canto</i> | 26 |
| Época contemporánea..... | 27 |
| Clasificación de las arias | 28 |
| Por la estructura | 28 |
| Aria da Capo..... | 28 |
| <i>Aria da Concerto</i> | 28 |
| Por la intensidad..... | 29 |

| | |
|---|-----------|
| <i>Aria buffa</i> | 29 |
| <i>Aria de Carácter</i> | 29 |
| Por la dificultad | 30 |
| <i>Aria cantabile</i> | 30 |
| <i>Aria di bravura</i> | 30 |
| Colegio San Andrés | 33 |
| Personajes principales..... | 33 |
| <i>Córdoba Salinas y Fernando de Cozar</i> | 33 |
| <i>Fray Jodoco Rique</i> | 34 |
| <i>Cristóbal de Caranqui</i> | 35 |
| <i>Diego Lobato</i> | 35 |
| Colegio Franciscano de Buenaventura..... | 36 |
| Personajes destacados | 36 |
| <i>Fray Dionisio Guerrero</i> | 36 |
| <i>Antonio Altuna</i> | 37 |
| Desarrollo musical interno..... | 37 |
| Alma del Core | 39 |
| Antonio Caldara | 39 |
| Sposa son disprezzata | 40 |
| Antonio Vivaldi..... | 40 |
| Sapper Vorreste | 41 |
| Giuseppe Verdi..... | 41 |
| In uomini in soldati. Mozart, W.A..... | 42 |
| Wolfgang Amadeus Mozart | 42 |
| Piangero la sorte mia | 42 |
| Haendel, G. F | 43 |
| In trutina | 43 |
| Carl Orff..... | 44 |
| Nocturne | 44 |
| Raynaldo Hann | 45 |
| Je veux vivre..... | 45 |
| Charles Gounod..... | 45 |
| Ich stand in dunklen Träumen..... | 46 |
| Clara Schumann | 46 |

| | |
|---|----|
| Widmung | 47 |
| Robert Schumann | 47 |
| Noche hermosa. Sorozábal, P..... | 47 |
| Pablo Sorozábal..... | 48 |
| Acuérdate de mí..... | 48 |
| Luis Valencia | 49 |
| Objetivos del concierto..... | 51 |
| Justificación..... | 51 |
| Proyección Profesional de la Estudiante | 51 |
| Difusión y Apreciación de la Música Lírica..... | 51 |
| Conexión con el Patrimonio Cultural | 52 |
| Crecimiento Personal y Profesional | 52 |
| Fortalecimiento de la Comunidad Artística..... | 52 |
| Valor Educativo y Formativo | 52 |
| Celebración de la Diversidad Musical e identidad cultural | 53 |
| Argumentación de la temática..... | 53 |
| Barroco Temprano y Barroco..... | 53 |
| Clasicismo | 54 |
| Romanticismo | 54 |
| Romanticismo Tardío..... | 55 |
| Siglo XX..... | 55 |
| Planificación general | 56 |
| Planificación del recital | 56 |
| Puesta en escena:..... | 61 |
| Planificación y Ensayo Detallados..... | 63 |
| Gestión del Bienestar Físico y Vocal..... | 63 |
| Evaluación y Retroalimentación Post-Evento | 63 |
| Impacto emocional y técnico de la interpretación..... | 64 |
| Importancia de la Planificación y la Coordinación..... | 64 |
| Desafíos y soluciones en la gestión del tiempo | 64 |
| Experiencia de Aprendizaje y Crecimiento Personal..... | 64 |

INTERPRETACIÓN DE DOCE ARIAS DE CANTO LÍRICO

Autor: Rebeca Zambrano

Correo electrónico: rebecazambrano2706@gmail.com

Resumen

Esta tesis se centra en la interpretación de doce arias de canto lírico, abordando su contexto histórico, su evolución y su ejecución artística. El primer capítulo proporciona una visión general del aria universal, explorando sus orígenes, evolución y características técnicas y estilísticas. Este capítulo establece una base teórica sólida para comprender la importancia y la diversidad de este género musical.

El segundo capítulo se dedica a la historia del aria en Ecuador, destacando su desarrollo y las influencias culturales que han moldeado su interpretación en el país. Se examina cómo el contexto ecuatoriano ha adoptado y adaptado este género, incluyendo la contribución de compositores y cantantes locales.

En el tercer capítulo, se presentan reseñas detalladas de cada una de las doce arias seleccionadas, acompañadas de biografías de sus respectivos compositores. Este análisis permite una comprensión profunda de cada pieza y su relevancia dentro del repertorio lírico.

El cuarto capítulo documenta la presentación artística de estas arias, incluyendo un cronograma detallado del evento, justificación y objetivos. Este capítulo final enfatiza la importancia de la planificación y organización en la ejecución de un recital de canto lírico, asegurando una experiencia artística cohesiva y significativa.

Palabra Clave: aria, canto lírico, características técnicas, repertorio lírico

Abstract

This thesis explores the interpretation of twelve lyrical arias, examining their historical context, evolution, and artistic execution. The first chapter provides an overview of the universal aria, discussing its origins, development, and technical and stylistic characteristics, laying a theoretical foundation for understanding the genre's importance and diversity.

The second chapter focuses on the history of the aria in Ecuador, highlighting its development and the cultural influences that have shaped its performance in the country. It examines how the Ecuadorian context has adopted and adapted this genre, including contributions from local composers and singers.

The third chapter offers detailed reviews of each of the twelve selected arias, accompanied by biographies of their respective composers. This analysis provides a deep understanding of each piece and its significance within the lyrical repertoire.

The fourth chapter documents the artistic presentation of these arias, including a detailed event schedule, justification, and objectives. This final chapter emphasizes the importance of planning and organization in the execution of a lyrical recital, ensuring a cohesive and meaningful artistic experience.

Key words: aria, lyrical singing, technical characteristics, lyrical repertoire

Interpretación De Doce Arias De Canto Lírico

Introducción

En el vasto y multifacético universo de las artes, la música lírica se destaca como una forma de expresión humana. Este trabajo de titulación se centra en la producción artística de un recital de canto lírico, cuyo producto final consiste en la interpretación de doce arias líricas y su grabación. La selección de estas arias se realizó meticulosamente para abarcar estilos, épocas y compositores, mostrando así la riqueza y diversidad del repertorio lírico.

El recital no solo es una exhibición de destrezas vocales y técnicas, sino también un viaje emocional e interpretativo que invita al público a experimentar una variedad de estados anímicos y narrativos. Cada aria, con su contexto histórico y dramático, ofrece una ventana única al alma humana, revelando pasiones, conflictos y anhelos universales.

El tema de la producción artística de un recital de canto lírico se puede desarrollar por la tradición y evolución histórica de la ópera y el canto lírico. A lo largo de los siglos, compositores de renombre han contribuido con un vasto repertorio de arias que ofrecen una diversidad de estilos, técnicas y expresiones emocionales. Este proyecto permite explorar estos aspectos desde una perspectiva tanto teórica como práctica, proporcionando una comprensión de la interpretación y la puesta en escena. Además, el proceso de preparación para un recital exige una investigación detallada sobre el contexto histórico y cultural de cada aria, lo cual enriquece el análisis académico y aporta una dimensión interdisciplinaria al estudio.

Como estudiante de canto, en la etapa final de mi carrera universitaria como cantantelírica, mi motivación para realizar este proyecto radica en mi profunda pasión por la música y el canto, así como en mi deseo de compartir la belleza y la emoción de la lírica con un público más amplio. Desde mis primeros años de estudio, he encontrado en las arias líricas una fuente inagotable de inspiración y desafío, permitiéndome crecer tanto técnica como artísticamente. Este recital representa la culminación de años de dedicación, esfuerzo y aprendizaje, y me brinda la oportunidad de demostrar mis habilidades y madurez interpretativa. Además, quiero contribuir al patrimonio cultural universal y despertar en otros

el mismo amor por la ópera que me ha guiado en este camino. Este proyecto no es solo un requisito académico, sino una celebración de mi desarrollo personal y profesional como artista.

El tema del recital de canto lírico es pertinente porque la música y las artes desempeñan un papel crucial en la cultura y la sociedad, ofreciendo una forma de comunicación universal que trasciende barreras lingüísticas y culturales. En el ámbito académico, la exploración y ejecución de obras líricas contribuye al mantenimiento y difusión del patrimonio musical. Asimismo, en un contexto donde las artes escénicas enfrentan desafíos significativos debido a los cambios sociales y tecnológicos, proyectos como este resaltan la importancia de preservar y revitalizar el interés por la música clásica y el canto lírico. La música en vivo es pertinente dentro de la música académica y, específicamente, en el canto lírico porque permite una interacción directa entre el intérprete y el público, facilitando una experiencia más auténtica y emocional, además, en la música lírica, la acústica y la interpretación en tiempo real son cruciales para apreciar plenamente la técnica vocal y la calidad sonora, aspectos que pueden no ser captados completamente en grabaciones. La realización de este recital no solo demuestra habilidades técnicas y artísticas, sino que también promueve la valoración y el disfrute de un arte que sigue siendo relevante y significativo en el mundo contemporáneo

Planteamiento del problema

Con este proyecto, se busca solucionar el problema de la accesibilidad y apreciación del repertorio de canto lírico entre las nuevas generaciones y el público en general. En un contexto donde la música clásica y la ópera a menudo se perciben como géneros elitistas o poco accesibles, este recital busca acercar estas formas artísticas a un público más amplio y diverso. A través de una interpretación cuidadosa y apasionada de las arias seleccionadas, el objetivo es demostrar que la música lírica es relevante, emotiva y capaz de resonar con la experiencia humana contemporánea. Al hacerlo, también se contribuye a la preservación y revitalización de un patrimonio cultural intangible, garantizando que estas obras maestras continúen siendo apreciadas y disfrutadas por futuras generaciones.

La preparación y puesta en escena de doce arias de canto lírico presenta un desafío artístico y técnico significativo, que abarca desde la interpretación vocal hasta la integración de elementos escénicos. Cada aria posee su propio contexto dramático y emocional, lo que exige un enfoque personalizado en su representación para capturar la esencia de la pieza y transmitirla al público de manera efectiva.

Uno de los desafíos más significativos al preparar un recital con repertorio en cinco idiomas radica en la precisión de la dicción en cada lengua. La correcta articulación y pronunciación de las palabras es esencial para transmitir el significado y la emoción de cada aria, y cada idioma presenta sus propias complejidades fonéticas y prosódicas. Por ejemplo, el italiano requiere una claridad en las vocales abiertas, el alemán demanda una precisión en los sonidos guturales, el francés se caracteriza por su delicadeza y nasalidad. Superar estos desafíos requiere un estudio meticuloso de la fonética y un entrenamiento constante, además de la comprensión de las sutilezas culturales y expresivas de cada idioma, para asegurar una interpretación auténtica y convincente.

En la práctica, la puesta en escena de arias de canto lírico enfrenta varios problemas específicos. Primero, existe la necesidad de una profunda comprensión de las características musicales y dramáticas de cada aria para poder diseñar una puesta en escena que enriquezca la interpretación vocal. Segundo, los intérpretes deben dominar

tanto las técnicas vocales como las habilidades actorales, equilibrando la exigencia técnica del canto lírico con la expresividad teatral.

Además, la coordinación de los elementos visuales, como la iluminación, el vestuario y la escenografía, es crucial para crear una atmósfera adecuada que complemente la narrativa de cada aria. La integración de estos elementos puede ser compleja y requiere una planificación meticulosa y una colaboración estrecha entre los diferentes miembros del equipo de producción.

Finalmente, el proceso de montaje y ensayos de una producción de esta naturaleza implica una serie de desafíos logísticos y organizativos, incluyendo la gestión del tiempo, la sincronización de las acciones y la resolución de imprevistos que puedan surgir durante el proceso creativo.

Por tanto, hay que investigar y documentar estos aspectos para desarrollar estrategias efectivas que permitan superar los desafíos inherentes a la puesta en escena de doce arias de canto lírico, logrando así una producción artística coherente, emotiva y técnicamente impecable.

Objetivos

General

Producir una presentación artística que consiste en la puesta en escena de doce arias de canto lírico, destacando los aspectos creativos y técnicos involucrados en la interpretación y grabación in situ de estas piezas musicales

Específicos

1. Investigar las generalidades del aria
2. Investigar la historia, puntos clave en la interpretación y contexto histórico de cada una de las arias que se van a representar.
3. Investigar la historia de las arias en Ecuador.
4. Interpretar doce arias de canto lírico.
5. Documentar la puesta en escena de las arias a través de un video in situ.

Revisión general de la literatura

En el capítulo uno se abordarán los aspectos generales del aria, elementos que hacen que una pieza musical se llame aria, detallando en partes de composición, forma y estructura de este tipo de obra, a historia del aria, sus cambios a lo largo de la historia, como el aria ha influido en la formación de la ópera. Se centrará en como los cambios en este tipo de composición han influido en la selección del repertorio para el cantante lírico, y la importancia de la recopilación de arias en el impacto de la identidad musical y compositiva de un país. Se usarán los libros mencionados a continuación:

Schmidt, C. B. (1996). [Review of *Opera and the Enlightenment*, by T. Bauman & M. P. McClymonds]. *Notes*, 53(2), 464-4 6 6.

Este libro hace una reseña músico históricadel cambio de la ópera en durante la iluminación y el renacimiento, basándose en como los cambios históricos se vieron reflejados en la forma compositiva e interpretativa del canto lírico.

Zeledón, I. (2017). *Historia de la ópera desde sus orígenes hasta los musicales*.

Este libro permitirá tener una visión de los inicios de la ópera y por ende del canto lírico, de su surgimiento y antecedentes, explicando la evolución desde la tragedia griega hasta las arias en su forma más conocida.

Garavaglia, A., & Weir, M. (2012). "*La brevità non può mover l'affetto*". *The time sea/e of the Baroque aria*. *Recercare*, 35-6.

Este libro abarca todo el periodo barrocode composición con respecto a la ópera y el aria, especificando la fonna, el estilo propio y más características del aria en su época de apogeo.

En el capítulo dos se explicará la historia de las arias en el Ecuador, como llegaron aquí, la historia de su desarrollo y sus principales exponentes.

Se utilizarán los siguientes libros correspondientes a la historia del canto lírico, su desarrollo, impacto e influencia en el desarrollo del canto lírico en Ecuador.

Yáñez Cevallos, N. (2005). *Memorias de la lírica en Quito*. Ecuador: Banco Central del

Ecuador.

En el libro se encuentran los primeros datos históricos, el conservatorio y la influencia de los extranjeros, Los pioneros, La segunda mitad del siglo XX. Por lo tanto, el libro permitirá comprender la historia del canto lírico en el Ecuador y como está influyó en el extranjero, además de mencionar a los principales exponentes de la música académica ecuatoriana.

Campos Romero, A. (2009). *El canto del ruiseñor. José María Trueba. Artífice del canto lírico en Quito, Siglo XY'*: Quito, Ecuador: Instituto Metropolitano de Patrimonio

El libro recopila la historia del canto lírico en Quito, desglosa la historia que se desarrolló en esta ciudad alrededor del siglo XX.

Este libro permitirá tener un conocimiento específico del canto lírico en la ciudad de Quito durante el siglo XX.

Monagas, J. (2021) La vida musical en el colegio franciscano de San Buenaventura de Quito (1813-1839) *Revista de Musicología*, 44(2), 599-630.

Este libro hace una recopilación de los eventos musicales en Quito durante el siglo XIX, y como este impacto a la ciudad en cuanto al aspecto musical.

Metodología

Kaplan (1964) afirma que: "La palabra metodología se usa para referirse a una disciplina y a su contenido". Por metodología yo quiero decir el estudio --descripción, explicación y justificación-- de los métodos, y no los métodos en sí mismos".

Morles (2002) "El concepto de Metodología está ligado también estrechamente al de técnica, puesto que las dos actividades se dirigen a un mismo objetivo: resolver problemas de manera racional. Pero la Metodología se refiere al cómo, es decir, a la definición, o descripción, de los pasos formales y medios para lograrlo."

En la presente investigación la metodología será una combinación de enfoques teóricos y prácticos que permitirán una comprensión integral y una ejecución efectiva del recital de canto lírico. Esto se llevará a cabo a través de la investigación teórica, análisis del repertorio, preparación técnica y vocal e interpretación escénica.

Diseño de la investigación

Como el objetivo del estudio será presentar un recital con doce arias de canto lírico, se recurrió a un diseño no experimental, considerando que la investigación tiene un sustento teórico suficiente, se hizo una investigación de tipo descriptivo, para conocer el repertorio de canto lírico.

Según Hernández, Fernández y Baptista, 2010, p. 149) "la investigación no experimental, consiste en 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."

Enfoque de la investigación

El presente trabajo será diseñado bajo el planteamiento metodológico del enfoque cualitativo, puesto que éste es el que mejor se adapta a las características y necesidades de la investigación.

El enfoque cualitativo utiliza la recopilación de información externa para entender un tema y poder desarrollarlo desde la perspectiva propia. según Pérez (2001) "se centran en la comprensión de una realidad considerada desde sus aspectos particulares como fruto de un proceso histórico de construcción y vista a partir de la lógica y el sentir de sus protagonistas, es decir desde una perspectiva interna (subjetiva)."

Modalidad

Presentación artística

Según el manual de trabajos de titulación de la Carrera de Música:

“Una presentación artística es el resultado de la presentación en público de un programa musical como intérprete solista o en ensambles, cuyos objetivos son la interpretación o performance y que requiere ser motivada por la expresión musical contextualizada y argumentada. No se especificará un problema de investigación o hipótesis, sin embargo, dará lugar a un informe de investigación que fundamente la selección de compositores y obras correspondientes al programa.”

(Manual trabajos de titulación de la Carrera de Música, 2020)

"Se consideran presentaciones artísticas a los conciertos y recitales, las instalaciones musicales o happenings, espectáculos o shows, y otras propuestas innovadoras o experimentales". En este caso es un recital de canto lírico realizado en la Sala de Recitales de la Casa de la Música el lunes primero de julio del 2024. (Manual trabajos de titulación de la Carrera de Música, 2020)

"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." Sin embargo, se realizará una grabación en CD de este recital lo que convierte a esta presentación artística en algo tangible. (Manual trabajos de titulación de la Carrera de Música, 2020)

Capítulo I. El Aria

En el capítulo uno se abordará los aspectos generales del aria, es decir qué elementos hacen que una pieza musical se llame de esta manera, detallando las partes que la constituyen, como: composición, forma y estructura que caracterizan a este tipo de obra.

Aspectos generales

El aria es una forma musical vocal que suele encontrarse en óperas, cantatas y oratorios. Esta forma parte de una gran tradición operística y en otras formas de música vocal académica. Se distingue por su estructura formal y su capacidad para transmitir emociones intensas. (Buckholder, P. 2019)

Se caracteriza por ser una composición para una sola voz solista con acompañamiento instrumental, en la que el cantante tiene la oportunidad de demostrar sus habilidades técnicas y expresivas. El aria suele ser una pieza autónoma dentro de una obra más amplia y se distingue por su estructura formal, que a menudo incluye secciones como la introducción, la sección de desarrollo y la coda. (Mirella, F. 2016)

En este capítulo se explorará qué es el aria en la música académica, sus características distintivas y su evolución a lo largo del tiempo.

Función dramática del aria

En el contexto operístico y en otras formas de música vocal académica, el aria cumple una variedad de funciones. Por un lado, sirve como un momento de introspección para el personaje que lo canta, permitiéndole expresar sus emociones más profundas y sus pensamientos internos, revelar información crucial sobre los personajes o establecer un estado de ánimo particular dentro de la obra. En su historia ha sido fundamental para compositores y libretistas en crear personajes complejos y emotivos, y en desarrollar la trama y temas en una amplia gama de obras vocales. (Zermeño, E. 2006)

Dentro del aspecto musical compositivo podemos decir que las arias son composiciones que

permiten tanto la expresión emocional como la demostración técnica del cantante, estructuradas de manera que maximicen el contraste y el impacto dramático dentro de la ópera. (Grout, D.J. 2019)

Evolución histórica

El aria tiene sus raíces en la música vocal renacentista y barroca, pero alcanzó su apogeo en la ópera italiana del siglo XVII y XVIII, especialmente durante la época de compositores como Claudio Monteverdi y Georg Friedrich Haendel. A lo largo de los siglos, el aria ha evolucionado en diferentes estilos y formas, adaptándose a las necesidades dramáticas y estilísticas de cada período y género musical. (Zeledón, 2017)

Sin embargo, para entender lo referido cuando se habla de un aria, se debe retroceder en la historia y contemplar dónde surgió y las condiciones en las que nació esta forma. Así se contempla el inicio de la ópera, género donde más arias existen y de la que forman parte esencial. (Zeledón, 2017)

La Tragedia Griega, el arte excelso de la Grecia clásica, va a ser el punto de partida de los primeros compositores de ópera. Las Tragedias griegas, tenían una unidad de texto, canto y movimiento. El teatro de Grecia cumplía una función ritual, metódica y casi religiosa, que iba mucho más allá de la simple creencia o el temor a los dioses. (Mirella, F. 2016)

No lo hacían con el deseo de infundir miedo, compasión o espanto, sino para que los asistentes tuvieran sentimientos de depuración y de catarsis, tal como dice Aristóteles (IV a.C. capítulo III, 1) en su Poética:

"Es, pues, la tragedia representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente, y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de estas pasiones."

(Aristóteles, I.Va.C)

La tragedia griega se originó de una celebración religiosa dedicada a Dionisia, el dios tracio, de cuyos rituales y misterios toma forma la tragedia. Según la tradición, Dionisia

moría cada invierno y renacía en la primavera, encamado en esta renovación cíclica, la promesa de la resurrección de los muertos. Por su renacimiento se celebraban importantes festivales en su honor, siendo el más importante el de Atenas durante cinco días en primavera. (Zeledón, 2017)

Para discutir el origen y desarrollo del aria, debemos remontarnos a sus orígenes, esta nació bajo la tradición italiana, y para comprenderla hay que examinar brevemente los aspectos históricos y el crecimiento de algunas formas de canciones del Renacimiento que existieron antes del aria y que llevaron a su inicio. Además, es necesario discutir algunas de las visiones y tendencias que caracterizaron el período barroco en Italia. Esto último se analiza más adelante en este capítulo. Hay evidencia considerable de que hubo un movimiento definitivo hacia la homofonía conceptos y monodia que llevaron a la forma aria a través de la ópera. (Hauser, M. 1964)

El aria en el barroco

El origen de la ópera tiene lugar en Florencia donde se reunían un círculo de artistas y profesores llamados la Camerata Florentina, todos en torno al conde Giovanni Bardi, entre las décadas de 1570 y 1580. Este grupo trataba de dar vida nuevamente al olvidado arte dramático de la antigua Grecia la "Tragedia Griega." Entre ellos se encontraba Vicencio Galilei (compositor y teórico, padre del astrónomo Galileo Galilei y quien publicó por primera vez algunos fragmentos conservados de la música griega antigua) y Giovanni Caccini cantante y compositor. Las investigaciones de la camerata no influyeron mucho en la sociedad de la época, pero sí influenciaron la estética de la ópera que vendría posteriormente. (Priotta, N. 1971).

Peri y Caccini, ambos excelentes cantantes, fueron los más activos miembros musicales de la Camerata. A Peri se le atribuye la composición la primera ópera, Dafne (1597), ahora perdida. Pero esta obra contenía el nuevo estilo de canto, salvo dos fragmentos supervivientes, ninguno sirve para informar sobre su idea de su estilo monódico. (Hewitt, H. 1986)

Otro grupo que se empezó a reunir alrededor de 1590 en el palacio del comerciante Conde Jacopo Corsi, fueron el poeta Otavio Rinuccini y el compositor Jacopo Peri, e hicieron un drama pastoril de Giovanni Batista Guarini llamado Il pastor Fido (El Pastor Fiel). Esto demuestra que, a pesar del gran interés por revivir el drama y música antigua de los griegos, las primeras óperas fueron pastoriles y no tragedias. (Harman, A. 1941)

La unión de Jacopo Corsi, Otavio Rinuccini y Jacopo Peri, generó la representación de Dafne generalmente considerada la primera ópera. Este primer trabajo se perdió (sólo quedó el texto) y trataba del mito griego de la naturaleza que habla de la bella ninfa Dafne, tal como lo relata Ovidio en la Metamorfosis. El dios sol Apolo persigue a Dafne y la convierte en árbol. Este mundo mágico de dioses y semidioses de Ovidio siguió siendo un tema importante durante la temprana historia de la ópera. (Priotta, N. 1971)

El primer período, el Barroco temprano, abarcó desde 1580 a 1630, el Barroco medio de 1630 a 1680, y el último período Barroco tardío de 1680 a 1730. (Editorial, E. 2024)

Para tener una comprensión más clara de las influencias y tendencias que figuraron en el desarrollo del aria, es necesaria una breve caracterización de los tres períodos dentro del barroco. Además, esta distinción servirá para notar sus diferencias con respecto al estilo.

Barroco temprano

En el Barroco temprano la oposición al contrapunto pre validado se había desarrollado. Se realizó la interpretación de las palabras en ritmo libre en el recitativo. Con esto apareció un deseo de disonancia. La armonía era experimental y los acordes aún no estaban dirigidos tonalmente, provocando una falta de movimiento sostenido; y, en consecuencia, las formas eran de pequeña escala y seccionales. Durante este período también comenzó la diferenciación de modismos vocales e instrumentales con música vocal. El origen de la forma aria comenzaba a mostrarse en estas nuevas obras de los primeros compositores del Barroco, aunque estaba lejos de ser el aria como se la conoce hoy. (Tylus, J. 1990)

A partir de principios del siglo XVII, la estructura continuó evolucionando gracias al compositor Claudio Monteverdi. Toda la obra de este genial compositor tiene la convicción, de que la música debe conmover al hombre, expresando los más profundos sentimientos. En sus últimos trabajos exploró la expresión de la emoción humana, otorgando a sus personajes vida y profundidad, comparables a los de Shakespeare (nacido tres años antes que Monteverdi) y años después a los de Mozart y Verdi. Es en este punto que las arias se vuelven esenciales dentro de la ópera ya que se necesitaba dar profundidad a los personajes y a la historia. (Garavaglia, A. 2012)

El aria siendo una estructura que permitía que el cantante expresara todos los sentimientos en un momento específico de la ópera, convirtió a los personajes en seres reales con sentimientos que generaban empatía y compasión por el público, se convirtieron en iconos en los que el público pensaba cuando se hablaba de una ópera. (Hewit, H.1968)

El arte de la ópera seguía siendo reservado para las clases altas y la aristocracia, igual que las arias al estar directamente ligadas a la ópera eran bien conocidas, pero solo por la nobleza. Con esto en mente Benedetto Ferrari, músico y administrador, abrió el teatro de ópera San Cassiano en Venecia, para todo público y económicamente accesible. Años después Ferrari abriría otros dos teatros de ópera convirtiéndose en un pasatiempo popular. (Rushton, J. 1978)

Al iniciar el desarrollo de la ópera barroca, se empezaron a desarrollar tipos de arias clasificando, según su composición, su carácter, entre otras que se abordarán a más

adelante.

La característica más importante en el barroco medio fue el bel estilo de canto en la cantata y la ópera y con ello la distinción entre recitativo y aria. Esta distinción se debió a una reacción contra el tedio del recitativo. El aria fue coordinada con, en lugar de subordinarse a las palabras. Los modos se redujeron a mayor y menor, y la música vocal e instrumental eran de igual importancia. (Harman, A. 1941)

Entre 1720 y 1730 se comenzó a desarrollar un cambio marcado. Si miramos casi cualquier aria del periodo de Scarlatti, encontraremos que la primera parte de la obra se divide en dos secciones, la primera modulando a la dominante y el segundo regresando a la tónica. (Talbot, M. 2016)

La segunda sección, tras la cual se repite la primera, trata generalmente de el mismo material temático, y modula a tonalidades más remotas. Ya en 1702 Scarlatti había llegado (al menos en sus cantatas) a subdividir las dos mitades de su primera sección de tal manera que presente dos temas definidos: un primer tema en la tónica, un segundo en la dominante, luego el primer tema en la dominante seguido del segundo tema en la tónica. (Dent, E. 1913)

Este esquema se hace cada vez más visible en las óperas posteriores; de hecho, es muy raro que Scarlatti intente hacer que los dos temas sean llamativos, completamente diferentes en contenido emocional. Tal tratamiento está reservado para arias en las que el poeta ha puesto gran énfasis en la naturaleza conflictiva de lo emocional, situaciones de las que se supone que es presa el personaje en escena. En estos casos, Scarlatti es a veces sorprendentemente eficaz en la invención de breves frases que contrastan en carácter de la manera más vívida posible. Sus sucesores adoptaron un plan bastante diferente. Sus arias apuntan, menos a *beina* intensamente dramática, a ser ampliamente musicales. (Dent, E. 1913)

El clasicismo

Durante el siglo XVII la moda mezclaba tragedia y bufonería; Metastasio habiendo eliminado el elemento cómico de sus dramas. El espíritu cómico tuvo que encontrar su salida en otra parte. Nápoles había tomado la delantera y abandonó principios de siglo con una escuela de ópera cómica en el dialecto local, una escuela tan efímera que incluso Scarlatti sólo retomó el movimiento cuando yo estaba en su decadencia. (López, J. 2022)

Esta escuela fue rescatada por el genio veneciano Goldoni quien en colaboración con Galuppi y otros compositores produjo un enorme número de óperas cómicas realmente divertidas. Es el destino inevitable de toda ópera cómica degenerar bajo la influencia maligna de la popularidad en la ópera sentimental, ya que le gusta que sus sentimientos se agiten con el menor gasto posible de emoción o inteligencia. Prácticamente fuera de Italia y Viena, la ópera seria había llegado a su fin. Dando paso a compositores como Mozart, lo cuales escribieron verdaderas obras maestras. (Herrera, A. 2019)

En Italia la tradición se mantuvo, y se ha mantenido más o menos continuamente hasta el día de hoy; además, al igual que la ópera italiana fertilizó la música instrumental alemana en tiempos de Metastasio, por lo que continuó haciéndolo en los días de Cherubini. Rossini y Bellini, de hecho, la música alemana mantuvo la tradición clásica. Se podría decir que la tradición clásica es igual a la italiana. (Herrera, A. 2019)

Durante el Clasicismo, de mediados del siglo XVIII a principios del XIX, el aria operística se desarrolló como una forma musical más estructurada y equilibrada. Compositores como Mozart y Haydn contribuyeron significativamente a esta evolución. Las arias clásicas generalmente presentaban una estructura formal clara, con secciones definidas como la de exposición, desarrollo y recapitulación. Además, se valoraba la claridad melódica, la elegancia y la precisión técnica en la interpretación. (Priotta, N. 1971)

El romanticismo

En el Romanticismo, que floreció aproximadamente desde principios del siglo XIX hasta principios del siglo XX, el aria adquirió una mayor expresividad emocional y dramática. Compositores como Verdi y Puccini escribieron arias que reflejaban intensas emociones humanas, explorando temas como el amor apasionado, el sufrimiento y la tragedia. Las arias románticas a menudo eran más largas y complejas que las clásicas, con una mayor libertad en la estructura y un enfoque en la profundidad psicológica de los personajes. (La Gorce, J.1984)

Aunque los compositores de música académica conocían y usaban el aria en sus obras, destaca la visión de Richard Wagner, ya que tenía una perspectiva particularmente crítica sobre el aria dentro de la ópera. Wagner consideraba que las arias tradicionales, con estructura formal repetitiva, interrumpían la fluidez y la continuidad dramática de la obra operística. Wagner abogaba por un enfoque más integrado y orgánico de la música y el drama, donde la música y las palabras se fusionarían de manera inseparable para expresar emociones y avanzar la trama de manera más fluida y coherente. En sus óperas, como el ciclo de Anillo de los Nibelungos, Wagner implementó el concepto de la "música total" o "gesamtkunstwerk", donde la música, el texto, la escenografía y la actuación se combinan para crear una experiencia artística unificada y sin interrupciones, en contraste con la estructura aria- recitativo. Aria típica de la ópera tradicional. (Rushton, J. 1978)

El bel canto. Durante el romanticismo, se generó una corriente denominada: bel canto. Y el aria, una forma musical que ha evolucionado en la historia de la ópera, alcanzó su apogeo en esta época que se ubicó en el siglo XIX. (Karlinsky, S. 2013)

Esta era conocida por su énfasis en la belleza y virtuosismo vocal, y el aria fue una manifestación perfecta de estas características. Durante el período del bel canto, que abarcó desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XIX, los compositores y cantantes se centraron en la expresión emocional mediante la música, utilizando la voz humana como instrumento principal. (Press, M. 1996)

El aria, una pieza vocal solista dentro de una ópera, se convirtió en el vehículo

principal para mostrar la destreza técnica y la capacidad emocional de los cantantes. El desarrollo del aria en esta época se caracterizó por varias tendencias significativas. En primer lugar, se destacó una mayor ornamentación y virtuosismo vocal. (Taruskin, 2010)

Los cantantes de bel canto eran conocidos por su capacidad para realizar rápidas coloraturas, trinos, y otras florituras vocales que añadían un elemento de espectáculo y emoción a las arias. Además, el contenido emocional de las arias se volvió más complejo y profundo. Los compositores exploraron una amplia gama de emociones humanas a través de estas piezas, desde el amor y la felicidad hasta la tristeza y el desespero. Así, las arias se convirtieron en momentos destacados de las óperas, donde los personajes podían expresar sus sentimientos más íntimos y dramáticos. (Press, M. 1996)

En términos de estructura musical, las arias del bel canto a menudo seguían un formato temario, con una sección inicial, una sección central más rápida y ornamentada (llamada "cabaletta") y una repetición de la sección inicial. Esta estructura permitía a los cantantes mostrar su versatilidad y habilidades técnicas, mientras que también proporcionaba un arco narrativo dentro de la ópera. Algunas de las figuras más destacadas del bel canto, tanto compositores como cantantes, incluyen a Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Gioachino Rossini, Maria Callas, Giuditta Pasta, y muchas más. Sus contribuciones al desarrollo y popularización del aria en esta época fueron fundamentales para establecerlo como una forma musical icónica dentro de la ópera. (Taruskin, 2010)

En resumen, el aria experimentó un desarrollo significativo durante la época del bel canto, caracterizado por una mayor ornamentación vocal, profundidad emocional y una estructura musical elaborada. Estas características han dejado un legado duradero en la ópera y la música vocal hasta hoy. (Zicarri, M. 2016)

Época contemporánea

En la Época Contemporánea, que abarca desde principios del siglo XX hasta la actualidad, el aria ha experimentado una diversificación y experimentación aún mayor. Compositores como Stravinsky, Berg y Britten desafiaron las convenciones tradicionales del aria, explorando nuevas técnicas de composición y estilos musicales. Además, la ópera contemporánea ha incorporado influencias de géneros musicales no

tradicionales, como el jazz, el rock y la música electrónica, en la escritura de arias, dando lugar a una mayor variedad estilística y sonora en este género vocal.

(Taruskin, 2010)

En la música clásica contemporánea, el aria ha evolucionado de diversas maneras, manteniendo su importancia como una forma de expresión vocal destacada. Un ejemplo notable es el uso del aria en la ópera moderna, donde compositores como Philip Glas y John Adamas ha explorado nuevas técnicas y estilos para el aria, fusionando elementos tradicionales con influencias contemporáneas. (Gioia,T. 2018)

Clasificación de las arias

La clasificación de las arias en la música académica proporciona una variedad de estilos y formas que reflejan las necesidades dramáticas, estilísticas y emocionales de las obras en las que aparecen. Cada tipo de aria ofrece oportunidades únicas para que el cantante exprese su voz y su arte, contribuyendo así a la riqueza y diversidad del repertorio vocal en la tradición operística y más allá. (Taruskin, R. 2010)

Por la estructura

Aria da Capo. El aria da capo tiene una estructura ternaria (ABA), donde la sección A se repite después de la B. Además, la sección B contrasta en tono y emoción a la sección A.

En este tipo de arias el cantante tiene la oportunidad de ornamentar la repetición de la sección A, demostrando su virtuosismo vocal. Esta se encuentra generalmente en óperas barrocas, especialmente en arias de ópera seria. (Taruskin, R. 2010).

Como ejemplos de este tipo tenemos "*lascia ch 'io pianga*" de la ópera Rinaldo de Haendel. La cual presenta una estructura típica da capo clásico, con una sección A que se repite después de "A" sección "B" contrastante.

Aria da Concerto. Esta es un aria con acompañamiento orquestal virtuoso y

elaborado. Frecuentemente incluye secciones instrumentales extensas, el cantante colabora con la orquesta en el desarrollo de la música. Esta permite destacar las habilidades técnicas tanto del cantante como de los músicos de la orquesta. Esta se encuentra en óperas y oratorios de los siglos XVIII y XIX. El aria "Dove sano i bei momenti" de la ópera "le Nozze di Fígaro" de W.A. Mozart es un perfecto ejemplo de este tipo de aria ya que incluye un acompañamiento orquestal virtuoso y elaborado, con secciones instrumentales extensas que destacan las habilidades técnicas tanto del cantante como de los músicos de la orquesta. (Tarunskin, R. 2010)

Por la intensidad

Aria buffa. Esta es un aria cómica o humorística. Posee un ritmo rápido y a menudo se encuentra en compás binario. Sus líricas son ingeniosas y divertidas, además deben contar con una ornamentación vocal en comparación con el aria da capo. Estas arias se encuentran comúnmente en óperas buffas y óperas cómicas del siglo XVIII. Como ejemplo podemos tomar a la obra "*La calunnia*" de la ópera "11 Barbieri di Siviglia" de Gioacchino Rossini. Esta aria es conocida por su humor y ritmo rápido, con líricas ingeniosas y divertidas. (Bauman, T. Perzoldt, M. 2006).

Aria de Carácter. Este es un tipo de aria que revela el carácter o la personalidad de un personaje, la música refleja las emociones y motivaciones del personaje. A menudo en este tipo de arias se incluyen elementos de narrativa musical que resaltan aspectos clave de la trama. Se puede encontrar en una variedad de géneros operísticos y en algunos oratorios y cantatas. (Grout, D.J. Palisca, C. 2019)

Un ejemplo es "Vissi d'arte" de la ópera "Tosca" de Giacomo Puccini. Ya que revela el carácter y la desesperación de la protagonista, Tosca, a través de la música, reflejando sus emociones y motivaciones de la trama. (Grout, D.J. Palisca, C. 2019)

Por la dificultad

Aria cantabile. Es un aria lírica con una melodía cantabile, caracterizada por líneas melódicas fluidas y expresivas, cuenta con menos ornamentación vocal en comparación al aria da capo. Además, que proporciona al cantante la oportunidad de mostrar su capacidad para transmitir emociones a través de la voz. Generalmente, se encuentran en óperas románticas y en algunos oratorios. (Grout, D.J. Palisca, C. 2001)

Una de las obras más conocidas de este tipo es "*Il mio babbino caro*" de la ópera "*Gianni Schicchi*" de Giacomo Puccini. Esta aria es una melodía cantabile, con líneas melódicas fluidas y expresivas que permiten al cantante mostrar su capacidad para transmitir emociones.

Aria di bravura. También conocidas como aria de virtuosismo, es un tipo de aria en la música vocal académica, se caracteriza por su complejidad técnica y su enfoque en la exhibición de las habilidades vocales del intérprete. Este tipo de aria se destaca por su virtuosismo vocal, que incluye pasajes rápidos, ornamentaciones elaboradas y saltos vocales amplios. Estas arias suelen contener pasajes de coloratura, que son secciones vocales rápidas y ágiles que requieren precisión y agilidad vocal por parte del cantante. (Budden, J. 1992)

Aunque el virtuosismo vocal es una característica destacada, el aria di bravura también puede contener elementos dramáticos que contribuyen a la caracterización del personaje y al desarrollo de la trama. Por otra parte, estas arias siempre transmiten una sensación de emoción y energía, ya sea mediante la rapidez y la agilidad de las líneas vocales, usando dinámicas y matices expresivos. (Cárter, T.2014)

La parte más destacada de este tipo de aria es que resulta en un desafío técnico tanto para el cantante como para la orquesta, ya que requiere precisión y coordinación para ejecutar correctamente los pasajes vocales y orquestales complejos. Es una pieza desafiante tanto para el intérprete como para el público, y suele ser un punto culminante en las actuaciones vocales. (Cárter, T.2014)

Según lo expuesto, el aria representa una forma musical importante en el desarrollo de la ópera y la música vocal, y da la misma forma la evolución de la música académica en la sociedad y cultura en la que se desarrolla, abordando desde el renacimiento hasta hoy. En este contexto, el aria comienza en la época renacentista y llega a su apogeo en el barroco. En este capítulo se ha explorado el concepto del aria en la música, abarcando su definición, generalidades, historia y evolución en el tiempo. Mediante el análisis detallado de fuentes históricas, teóricas y musicales, se ha podido comprender la importancia y la influencia que el aria ha tenido en diferentes períodos y géneros musicales. Esta investigación sirve para elaborar un análisis más profundo en los capítulos posteriores, donde abordarán aspectos específicos relacionados con el aria y su papel en la música ecuatoriana, estableciendo un puente entre el conocimiento teórico y la aplicación práctica en la transcripción de las arias ecuatorianas.

Capítulo II. Historia de las arias ecuatorianas

En este capítulo se investigará la historia de las arias ecuatorianas, a través de los siglos de evolución musical y cultural en Ecuador. Desde sus modestos inicios influenciados por la música europea colonial hasta su destacada presencia en los escenarios internacionales contemporáneos. Este legado musical se entrelaza con el contexto histórico, marcado por la influencia de la música académica europea durante la época colonial y su posterior arraigo en la sociedad ecuatoriana del siglo XIX con la construcción de teatros, la formación de orquestas y la popularización de las representaciones operísticas.

Para esto se debe comprender el impacto inicial de la música europea en el Ecuador colonial, donde las arias encontraron su espacio en las composiciones religiosas como parte del proceso de evangelización y colonización. Las arias ubicaron su lugar dentro del villancico y el motete, siendo estos los principales géneros musicales donde se desarrolló esta forma de composición. (Monagas, J. 2023)

Como se dijo antes, la vida musical se desarrollaba en los conventos, por eso las iglesias y las capillas se jactaban de poseer los mejores cantantes y la música académica de mayor prestigio. (Stevenson, R. 2019)

Con la llegada de la música académica europea en el siglo XIX, especialmente durante la construcción de los teatros y la formación de las orquestas en las principales ciudades del país, las arias se popularizaron como parte del repertorio operístico interpretado por cantantes locales e internacionales. Con conciertos, representaciones operísticas y la formación de escuelas de música, las arias se establecieron como expresión vocal apreciada y practicada en Ecuador, contribuyendo a la diversidad musical del país. (Waisman, L. J. 2019)

Las iglesias y conventos se erigieron como centros fundamentales para la práctica y enseñanza musical, destacando el papel del Colegio de San Andrés en la formación de talentosos músicos indígenas y mestizos como Cristóbal de Caranqui y Diego Lobato. (Monagas, J. 2023)

Colegio San Andrés

El Colegio San Andrés de Quito tuvo un papel significativo en la época colonial ecuatoriana como un centro educativo y cultural importante. Fundado por los franciscanos en 1555, este colegio se destacó por su enfoque en la educación de jóvenes indígenas y mestizos, aunque también admitía a estudiantes españoles en menor número. (Stevenson, R. 2019)

Uno de los aspectos más destacados del Colegio San Andrés fue su énfasis en la enseñanza musical. Los registros históricos muestran que se impartían lecciones de música y aprendizaje de diversos instrumentos musicales, incluyendo tecla, cuerdas, sacabuche, cheremías, flautas, trompetas, cometas, canto de órgano y canto llano. Esta amplia educación musical reflejaba el interés de la Iglesia en fomentar habilidades musicales entre los estudiantes, ya que la música desempeñaba un papel crucial en la liturgia religiosa y en la expresión cultural de la época. (Monagas, J. 2023).

Además de la educación musical, el Colegio San Andrés se destacó por formar talentosos músicos, como el prodigio musical indio Cristóbal de Caranqui, cuyo virtuosismo como cantante y ejecutante fue reconocido incluso fuera de Ecuador. El colegio también mantuvo maestros de música indígenas, quienes, junto con sus alumnos, ejecutaban obras polifónicas durante festividades religiosas, demostrando un alto nivel de habilidad y técnica musical. (Stevenson, R. 2019)

Personajes principales

Córdova Salinas y Fernando de Cozar. En 1651, Córdova Salinas elogiaba el alto nivel musical en Quito, comparándolo con la calidad de cualquier lugar en Europa. Fernando de Cozar, un franciscano de Quito (1647- 1650), consideraba su convento como fundamental en la música y la pintura de la provincia, además consideraba a su propio hogar como la piedra angular del canto en Ecuador. Cozar tenía razón al sentirse orgulloso de los logros de su convento, ya que de este salieron músicos no solo para las iglesias locales, sino también para las catedrales, formados en la mejor tradición musical europea, entre estos, el más destacados fue Diego Lobato (c. 1538-c.

1610), un mestizo. (Stevenson, R. 2019)

Fray Jodoco Rique. Fue una figura destacada en la historia colonial de Ecuador, conocido por su contribución a la educación y la música en la región. Nacido en Malinas (actual Bélgica) en 1498 y fallecido en Popayán (actual Colombia) en 1575, Fray Jodoco fue el fundador de la Escuela de Artes y Oficios de San Andrés en Quito. (Vasco, M. 2021).

Una de las contribuciones más significativas de Fray Jodoco fue su labor en la formación de jóvenes indígenas en diversas disciplinas, incluyendo la música. En su escuela, se impartían lecciones de música y aprendizaje de instrumentos musicales como parte integral de la educación. Los registros históricos destacan que enseñaba a los niños indígenas a tocar todos los instrumentos de música, desde tecla y cuerdas hasta instrumentos de viento como el sacabuche, chirimías, flautas, trompetas y cometas, además de enseñarles el canto de órgano y el canto llano. (Moreno Proaño, 2001, p. 201)

Su decisión de elegir a indígenas graduados como profesores en su escuela también fue notable y poco común para la época, demostrando su confianza en las capacidades de los estudiantes nativos y su compromiso con la educación inclusiva. (Stevenson, R. 2019)

Fray Jodoco Rique fue un educador visionario y promotor de la educación musical y artística en el contexto colonial de Ecuador, dejando un legado significativo en la formación de talentos musicales y en la promoción de la cultura y el conocimiento entre las comunidades indígenas de la región. (Monagas, J. 2023)

Cristóbal de Caranqui. Fue un músico indígena destacado en la historia colonial de Ecuador. Se formó en el Colegio San Andrés en Quito, donde demostró un talento excepcional como cantante y ejecutante de música. Su virtuosismo musical fue reconocido y alabado en un informe enviado a Madrid. (Monagas, J. 2023)

Una de las particularidades de Cristóbal de Caranqui fue su habilidad para interpretar obras polifónicas con gran propiedad y técnica durante festividades religiosas en el convento. Demostrando así, su capacidad para dominar un repertorio musical complejo y su destreza en la ejecución de música vocal. (Stevenson, R. 2019)

Es importante destacar que la formación musical de Cristóbal de Caranqui en el Colegio San Andrés refleja el énfasis en la educación musical que se impartía a jóvenes indígenas en la época colonial. Su talento y habilidad musical lo convirtieron en una figura reconocida dentro de la escena musical de la época, contribuyendo así al patrimonio musical de Ecuador. (Monagas, J. 2023)

Diego Lobato. Fue una figura crucial en el desarrollo del canto y la música en Ecuador durante la época colonial. Nació alrededor de 1538 y falleció alrededor de 1610, Lobato era mestizo y provenía de una familia de linaje real inca por parte materna, quien fue una ñusta de Cuzco que había sido una de las esposas de Atahualpa antes de la conquista española. (Stevenson, R. 2019)

Diego Lobato se destacó como maestro de capilla en el Colegio San Andrés en Quito, donde enseñó música y canto a estudiantes indígenas y mestizos. Su ascenso a maestro de capilla en 1574 fue notable y se considera que tuvo un impacto significativo en el desarrollo musical de la región. (Monagas, J. 2023)

Lobato no solo fue un maestro de capilla habilidoso, sino que también fue reconocido por su talento como cantante. Se le atribuyen logros como organista y cantante polifónico, y su habilidad en el canto de órgano y el canto llano fue destacada en su tiempo. (Stevenson, R. 2019)

Además de su talento individual, Diego Lobato influyó en la formación de otros músicos y cantantes en el Ecuador colonial. Su legado se extiende a través de los registros históricos que documentan su contribución al desarrollo de la música vocal en la región, convirtiéndolo en una figura emblemática en la historia musical de Ecuador. (Corbalán, J. 2015)

Colegio Franciscano de Buenaventura

El Colegio de San Buenaventura tiene sus raíces en el histórico Colegio de San Andrés, una institución educativa franciscana establecida en Quito en el siglo XVI. Inicialmente fundado como San Juan Evangelista en 1551 y posteriormente nombrado Colegio de San Andrés alrededor de 1556. La institución no solo era un centro de estudios teológicos avanzados, sino también una iglesia con sus propios claustros, lo que implicaba la práctica de rituales litúrgico-musicales desde sus inicios. Por lo que se considera una parte importante en el desarrollo y estudio de arias de tipo religioso. (Stevenson, R. 2019)

Personajes destacados

Fray Dionisio Guerrero. Después de más de cien años, el antiguo colegio de San Andrés experimentó una transformación significativa bajo la dirección del padre fray Dionisio Guerrero, convirtiéndose en el prestigioso colegio de San Buenaventura, dedicado a estudios superiores. Al inicio, este colegio se reconocía por otorgar el título de doctor, al igual que el Colegio de San Fulgencio de la Orden de San Agustín. Sin embargo, se les retiró este privilegio debido a ciertas irregularidades detectadas en ambos colegios, como la concesión de títulos a favoritos o por motivos económicos. (Monagas, J. 2023)

El padre Guerrero destacó como un defensor de las artes, especialmente por su contribución en la difusión de veinticuatro cantorales, como se menciona en el colofón del antifonario franciscano EC-BSF37. (Stevenson, R. 2019)

Este detalle se refleja en la inscripción que se encuentra en dicho antifonario:

"Acabase este libro el tres de marzo de 1677 año. En tempo que Nuestro muy reverendo Padre fray Dionysio Guerrero lector jubilado y Padre perpetuo secunda vez gobernaba con todo acierto y prudencia como provincial nuestro ministro de esta Santa Provincia a cuya protección se dirige, por haber sido por cuyo fomento dio dichoso fin a esta obra el Padre Fray. francisco de pena Herrera cura Doctrinero de San Pablo de la Laguna"

Antonio Altuna. A medida que la música académica europea ganaba terreno en el Ecuador del siglo XIX, especialmente en las principales ciudades, las arias se popularizaban como parte del repertorio operístico interpretado por artistas locales e internacionales. Instituciones como el Colegio de San Buenaventura se convirtieron en focos de desarrollo musical, destacando figuras como Antonio Altuna, quien mantuvo el prestigio de la música y los coros de San Agustín y San Francisco. (Waisman, L. J. 2019)

Desarrollo musical interno

El canto tuvo un papel central en el desarrollo musical del Colegio de San Buenaventura. El coro, el órgano y la liturgia fueron elementos fundamentales. Según Navarro, el coro estaba situado en el lado derecho de la iglesia, y el órgano, compuesto en 1819, tuvo reparaciones importantes debido a la falta de 112 flautas. Fray Manuel Viteri, en 1815, añadió cuarenta flautas nuevas al órgano que estaba en mal estado. Además de las reparaciones al órgano, se invirtieron fondos en la composición de misales y la adquisición de breviarios y un diurno en 1814 y 1815 respectivamente. (Waisman, L. J. 2019)

Estos detalles indican la importancia de la música en las ceremonias religiosas del colegio, respaldados por la presencia de un órgano y un facistol en el coro, lo que sugiere la necesidad de un organista y cantores. Además, los materiales utilizados en

las prácticas litúrgico-musicales, como los misales, eran de carácter impreso, lo que muestra la evolución de las prácticas musicales en el colegio. (Monagas, J. 2023)

Las celebraciones litúrgico-musicales mencionadas, como las misas al Altísimo, la fiesta de San Buenaventura, entre otras, contribuyeron al desarrollo de la música académica en Quito. La plantilla musical incluía un organista religioso con su fuellero y cinco músicos seculares, destacando la práctica de instrumentos como tambores, cajas y clarinetes, junto con el canto litúrgico. Estos elementos formaban parte de una práctica musical constante en el colegio hasta al menos 1838. (Monagas, J. 2023)

Su principal desarrollo musical se vio en el coro, el órgano y alrededor de la liturgia que se desarrollaba en el lugar. Según la información brindada por Navarro, sabemos que el coro se encontraba en el extremo derecho de la iglesia y que su órgano fue compuesto en 1819 por faltarle 112 flautas. El magno instrumento se reparaba en algunas ocasiones. (Stevenson, R. 2019)

Al concluir este recorrido por los inicios de las arias en el Ecuador, podemos apreciar cómo estas composiciones se convirtieron en un punto de encuentro entre las tradiciones musicales europeas y las expresiones culturales locales. A través de figuras emblemáticas como Diego Lobato, Pedro de Ruane, Fray Dionisio Guerrero, Cristóbal de Caranqui, Jodoco Rique, y Antonio Altuna, entre otros, las arias encontraron su hogar en conventos, colegios y escuelas de música, desempeñando un papel importante en la formación de la identidad musical del país. Este capítulo no solo nos ha permitido comprender los orígenes y la evolución tempranas de las arias en Ecuador, sino también valorar el desarrollo de un legado musical, que continúa inspirando a generaciones de músicos en Ecuador.

Capítulo III. Obras a interpretar

Este capítulo se centrará en la presentación del repertorio a interpretar incluyendo el contexto histórico de obra, la biografía de sus compositores, una investigación general de cada aria, un análisis sobre la dicción de la poesía y la traducción del texto.

Alma del Core

"*Alma del core*" es una aria de la ópera "*La costanza in amor vince l'inganno*" (La constancia en el amor vence el engaño) compuesta por Antonio Caldara, un destacado compositor italiano del período barroco. Esta aria se ha convertido en una de las piezas más queridas del repertorio de música clásica vocal, especialmente popular en recitales y conciertos de ópera. (Pritchard. W, B, 1978)

La belleza y la expresividad de "*Alma del core*" la han convertido en una obra favorita tanto para cantantes líricos como para audiencias, destacándose por su melancolía romántica y su virtuosismo vocal. (Ross, A. 2007)

Antonio Caldara

Antonio Caldara fue un compositor italiano nacido en Venecia en 1670 y fallecido en Viena en 1736. Proveniente de una familia de músicos, Caldara comenzó su carrera musical como cantante y violonchelista en la Basílica de San Marcos de Venecia. Su talento y habilidad lo llevaron a convertirse en uno de los compositores más respetados de su tiempo. (Lawrence, B. 2013)

Durante su vida, Caldara trabajó en diversas cortes y ciudades europeas, incluyendo Mantua y Barcelona. En 1708, fue nombrado maestro de capilla en la corte de Carlos VI en Viena, donde permaneció hasta su muerte. Su música abarca varios géneros, incluyendo óperas, oratorios, cantatas, y música sacra. (Ross, A. 2007)

Entre sus obras más conocidas se encuentran sus oratorios como "*La passione di Gesù Cristo*" y "*Maddalena ai piedi di Cristo*", así como numerosas cantatas y óperas que reflejan su maestría en la composición vocal y orquestal. Caldara fue un pionero en el uso de

la melodía y la armonía, influyendo en la evolución de la música barroca. (Lawrence, B. 2013)

Sposa son disprezzata

"*Sposa son disprezzata*" es una pieza emblemática del repertorio de música barroca, compuesta por Antonio Vivaldi. Se encuentra dentro de la ópera "*Bajazet*", escrita en 1735 con libreto de Agostino Piovene. Esta ópera pertenece al género del *dramma per musica*, una forma de ópera seria popular en el siglo XVIII que se caracterizaba por tratar temas trágicos y emocionales. (Marsh, D. 2010)

Se sitúa en el segundo acto de "*Bajazet*" y es interpretada por el personaje de Astería, una princesa que sufre por el desprecio y la traición de su amado Tamerlano. La pieza es un aria de lamento en la que Astería expresa su dolor y sufrimiento por la infidelidad de su amante. (Harness, K. 2010)

Antonio Vivaldi

Antonio Lucio Vivaldi nació el 4 de marzo de 1678 en Venecia, Italia, y es uno de los compositores y violinistas más influyentes del Barroco. Su padre, Giovanni Battista Vivaldi, era violinista en la Basílica de San Marcos y fue quien introdujo a Antonio en el mundo de la música. (Sardelli, F. 2011)

Desde joven, Vivaldi mostró un talento prodigioso para el violín y la composición. En 1703, fue ordenado sacerdote, lo que le valió el apodo de "*Il Prete Rosso*" (El Cura Rojo), debido a su cabello pelirrojo. Sin embargo, por problemas de salud, probablemente asma, Vivaldi pronto dejó de officiar misa y se dedicó a la música. (Latchman, K. 2013)

Ese mismo año, fue nombrado maestro de violín en el "*Ospedale della Pieta*", un orfanato para niñas en Venecia que tenía una de las orquestas más prestigiosas de la época. Vivaldi compuso muchas obras para los jóvenes músicos del orfanato, incluyendo conciertos, cantatas y música sacra. (Harness, K. 2010)

A lo largo de su vida, Vivaldi compuso más de 500 conciertos, 46 óperas, numerosas sonatas y una variedad de obras sacras. Su estilo se caracteriza por el uso brillante del

violín, la vivacidad rítmica y la inventiva melódica. (Rasch, R. 2016)

A pesar de su éxito y reconocimiento en vida, Vivaldi murió en relativa oscuridad y pobreza el 28 de julio de 1741 en Viena, Austria. Su música cayó en el olvido hasta que se redescubrió en el siglo XX, cuando se reconoció su contribución al desarrollo del barroco y su influencia perdurable en la música clásica. (Latchman, K. 2013)

Hoy en día, Antonio Vivaldi es celebrado como uno de los más grandes compositores de la música barroca, y sus obras continúan siendo interpretadas y admiradas por su virtuosismo, su expresividad y su innovación musical. (Sardelli, F. 2011)

Sapper Vorreste

"Sapper Vorreste" es un aria de la ópera *"Un bailo in maschera"* compuesta por Giuseppe Verdi, uno de los compositores más importantes del repertorio operístico italiano del siglo XIX. Esta ópera, estrenada en 1859, es una de las obras más destacadas de Verdi y combina elementos de drama, romance y tragedia. (Zicari, M. 2016)

"Un bailo in maschera" de Giuseppe Verdi presenta a Osear, un personaje principal yalegre conocido como "la" paje del rey. Osear es un joven y vivaz paje del rey Gustavo III de Suecia, quien se destaca por su ingenio, su lealtad y su habilidad para traer un toque de ligereza a la trama. Aunque su papel es principalmente cómico, también desempeña un papel importante en la historia al servir como confidente y compañero del protagonista, el rey Gustavo. Osear interpreta el aria *"Saper Vorreste"* en el segundo acto de la ópera, en la que revela su agudo ingenio y su encanto mientras interactúa con otros personajes y contribuye al desarrollo de la trama. Su presencia dinámica y su papel como alivio cómico agregan vitalidad y energía a la ópera, mientras que su lealtad y dedicación al rey lo convierten en un personaje querido y memorable en la historia. (Sardelli, F. 2011)

Giuseppe Verdi

Giuseppe Verdi fue un compositor italiano del Romanticismo, nacido el 10 de octubre de 1813 en Roncole, Italia. Es conocido por sus óperas emocionalmente intensas y melódicamente ricas que han perdurado en el repertorio estándar. Algunas de sus obras

más famosas incluyen *"La Traviata"*, *"Rigoletto"* y *"Aida"*. Verdi no solo dominó la escena operística italiana del siglo XIX, sino que también se involucró activamente en la política italiana y se convirtió en senador del Reino de Italia. Falleció el 27 de enero de 1901 en Milán, dejando un legado duradero en la música operística. (Zicari, M. 2016)

In uomini in soldati. Mozart, W.A.

El aria *"In uomini, in Soldati"* es una pieza destacada del personaje Despina en la ópera cómica *"Così fan tutte"* de Wolfgang Amadeus Mozart. Esta aria se encuentra en el Acto I y es un momento crucial para Despina, ya que expresa su visión cínica del amor y su consejo pragmático a las jóvenes protagonistas. (Muller, K.2019)

En esta aria, Despina, una criada astuta y perspicaz, aconseja a las hermanas Dorabella y Fiordiligi sobre cómo comportarse con los hombres, instándolas a ser cautelosas y a no confiar demasiado en el amor. Utiliza un tono sarcástico y divertido para transmitir su punto de vista, resaltando la naturaleza voluble y caprichosa de los hombres. (Karlinski, S. 2013)

Wolfgang Amadeus Mozart

Fue un prodigioso compositor austriaco del período clásico, nacido el 27 de enero de 1756 en Salzburgo, Austria. Comenzó a componer y actuar a una edad temprana, mostrando un talento musical extraordinario desde su infancia. Mozart compuso más de 600 obras, incluyendo sinfonías, conciertos, música de cámara y óperas como *"Las bodas de Fígaro"*, *"Don Giovanni"* y *"La flauta mágica"*. Su estilo único y su genio musical influyeron profundamente en el desarrollo de la música clásica europea. Murió el 5 de diciembre de 1791 en Viena, dejando un legado musical inigualable. (Karlinski, S. 2013)

Piangerò la sorte mia

"Piangerò la sorte mia" es un aria de la ópera *"Giulio Cesare in Egitto"* compuesta por Georg Friedrich Haendel. Esta aria es interpretada por el personaje de Cleopatra en el

segundo acto de la ópera. En esta escena, Cleopatra expresa su angustia y desesperación ante su destino incierto, lamentando la suerte que le ha tocado vivir. La letra de la canción refleja la tristeza y la resignación de Cleopatra mientras enfrenta los desafíos y las adversidades de su vida. (Dean,W. 1963)

La música de "*Piangeró la sorte mia*" es emotiva y melancólica, con una melodía lírica que refleja la profunda tristeza del personaje de Cleopatra. El aria presenta una serie de cambios dinámicos y expresivos que resaltan la emotividad y la intensidad emocional de la música. (Leichtentritt, H. 1915)

Haendel, G. F

Fue un destacado compositor alemán de la era barroca, nacido el 23 de febrero de 1685 en Halle, Alemania. Conocido por sus habilidades en la composición de óperas, oratorios, conciertos y música para teclado, Haendel es más famoso por obras como "El Mesías", "Música acuática" y "Música para los reales fuegos de artificio". Después de una exitosa carrera en Alemania e Italia, se estableció en Inglaterra, donde se convirtió en ciudadano británico y disfrutó de gran popularidad entre la nobleza y el público. Murió el 14 de abril de 1759 en Londres, siendo recordado como uno de los compositores más importantes de su tiempo. (Harris, E. T., & Bemstein, J. A. 2007)

In trutina

El aria "*In trutina*" es una pieza destacada de la ópera "*Carmina Burana*" compuesta por Carl Orff. Esta obra es parte de una colección de cantos goliardos del siglo XIII, adaptados por Orff en una composición escénica que incluye música, danza y teatro. "Carmina Burana" es conocida por su poderosa música y sus letras en latín y alemán, que abordan temas como el amor, la naturaleza y la vida mundana. (Cavell, R. 2020)

"In trutina" es un aria interpretada por una soprano solista en el contexto de la ópera. La letra, en latín, describe los dilemas internos de una mujer joven que se encuentra en un momento de indecisión y vulnerabilidad, representando así la dualidad entre el deseo carnal y la pureza espiritual. La música refleja esta tensión a través de una melodía suave y emotiva, con armonías delicadas que evocan una sensación de vulnerabilidad y reflexión. (Werley, M. 2023)

Carl Orff

Fue un compositor y pedagogo alemán conocido por su obra innovadora y su enfoque en la educación musical, nacido el 10 de julio de 1895 en Múnich, Alemania. Estudió en la Academia de Música de Múnich y se convirtió en un defensor de la música elemental y la pedagogía musical para niños. (Leeuw, T. 2005)

Además de "Carmina Burana", Orff compuso numerosas obras para niños, incluyendo "Schulwerk", un método de enseñanza musical que enfatiza la improvisación y la experimentación musical. Su enfoque en la simplicidad, el ritmo y la expresión ha influido en generaciones de educadores musicales. (Jorres, B. 2019)

A lo largo de su carrera, Orff recibió numerosos honores y premios por su contribución a la música y la educación musical. Murió el 29 de marzo de 1982 en Múnich, Alemania, dejando un legado significativo tanto en la música escénica como en la pedagogía musical. (Leeuw, T. 2005)

Nocturne

La pieza "Nocturne" es una canción lírica que presenta una melodía suave y fluida acompañada por un acompañamiento de piano delicado y expresivo. La letra, inspirada en la poesía romántica francesa, evoca imágenes de la noche y los sentimientos asociados con ella, como la tranquilidad, la melancolía y la contemplación. (Salas, 2012)

Raynaldo Hann

Reynaldo Hahn, un destacado compositor y pianista francés de origen venezolano, conocido por su habilidad para fusionar la música y la poesía de manera delicada y expresiva. En esta composición, Hahn presenta una atmósfera nocturna serena y evocadora a través de la combinación de piano y voz. (Salas, 2012)

Je veux vivre

Esta aria también es conocida como el Vals de Julieta y es una de las obras más célebres de la ópera "*Romeo et Juliette*" de Charles Gounod. Estrenada en 1867, esta ópera se basa en la famosa tragedia de William Shakespeare "Romeo y Julieta". El aria es interpretada por Julieta en el primer acto y refleja la juventud, vitalidad y deseo de disfrutar de la vida antes de enfrentar los desafíos del amor y el destino trágico que le espera a la protagonista Julieta. (Serrera Contreras, R. M. 2009).

Esta aria está impregnada de un sentido de optimismo y efervescencia, en marcado contraste con los eventos sobrios que se desarrollan a continuación de la historia. Además, esta aria se caracteriza por su ritmo animado y su melodía brillante y juguetona, creando una atmósfera luminosa y alegre con su delicada orquestación. (Fisher, B. D. 2005).

Charles Gounod

Charles-Francois Gounod fue un compositor francés conocido por sus óperas y música religiosa, nacido el 17 de junio de 1818 en París, Francia. Mostró un talento musical precoz y estudió en el Conservatorio de París, donde se destacó en composición y piano. Gounod alcanzó la fama con su ópera "Fausto" en 1859, basada en la obra de Goethe, que se convirtió en un gran éxito internacional y aún se representa con frecuencia. (De Bovett, M.A. 2008)

Además de óperas, Gounod compuso música sacra significativa, incluyendo su famoso "Ave María", basado en un prelude de Johann Sebastián Bach. Su estilo combina elementos líricos con una sofisticada estructura musical, y su obra influyó en la música francesa del siglo XIX. (Tiersto, J., Baker, T., Gounod, C. 1919)

Gounod también fue un destacado maestro y teórico musical, y su legado incluye numerosas composiciones para coro, orquesta y voz solista. Murió el 17 de octubre de 1893 en Saint-Cloud, Francia, dejando un impacto duradero en la música francesa y la ópera romántica. (De Bovett, M.A. 2008)

Ich stand in dunklen Traümen

"Ich stand in dunklen Traümen" es un lied compuesto por Clara Schumann, una pianista y compositora alemana del siglo XIX, conocida por su destacada contribución al repertorio pianístico y vocal. Esta pieza es parte de su colección de canciones y refleja su talento tanto como compositora como intérprete. (Bower, J. 1986)

Esta obra es un lied de carácter introspectivo y melancólico que trata sobre los sueños oscuros y los anhelos del protagonista. La música de Clara Schumann refleja el texto poético con una melodía evocadora y armonías expresivas que capturan la atmósfera melancólica del poema. (Reich, N. 2001)

Clara Schumann

Clara Schumann, como su esposo, muestra una profunda comprensión compositiva entre la música y la poesía aportando a la composición del lied, pero en una época en la que las compositoras eran raras, Clara destacó como intérprete y compositora, abriendo camino a futuras generaciones de mujeres en la música. (Reich, N. 2001)

Widmung

Fue compuesta en 1840 como parte del ciclo de canciones titulado "*Myrthen*", Op. 25. Este ciclo fue escrito por Schumann como regalo de bodas para Clara, y "*Widmung*" es la primera canción de este conjunto. (Geck, M. 2013)

El poema de "*Widmung*" fue escrito por el poeta alemán Friedrich Rückert. El texto expresa un amor profundo y devoto, utilizando metáforas florales y la promesa de dedicación eterna. (Geck, M. 2013)

Esta obra es emblemática del Romanticismo alemán, que encapsula la intensidad emocional y la expresividad lírica característica del período. La combinación del talento poético de Rückert y la sensibilidad musical de Schumann ha asegurado su lugar en la historia de la música como una obra maestra del género del lied. (Geck, M. 2013)

Robert Schumann

Los lieds de Robert Schumann están basados en los textos de poetas románticos como Heinrich Reine, Joseph von Eichendorff y Friedrich Rückert. Es importante añadir que Schumann elevó el papel del piano en sus composiciones pasando de un mero acompañamiento a un socio igualitario en la pieza cuya melodía agrega textura y capas a la música que se interpreta, enriqueciendo la experiencia musical total. (Reich, N. 2001)

Noche hermosa. Sorozábal, P.

"Noche Hermosa" es una conocida zarzuela del compositor español Pablo Sorozábal. Sorozábal fue un prolífico compositor de zarzuelas y operetas, conocido por obras como "La tabernera del puerto" y "Katiuska". (Triana, J. 2002)

"Noche Hermosa" es una de las piezas más destacadas de Sorozábal, conocida por su hermosa melodía y su emotiva interpretación. La zarzuela está ambientada en un entorno costero y cuenta la historia de amor entre dos personajes principales, generalmente

interpretados por un tenor y una soprano. (Gorina, M. 1986)

Pablo Sorozábal

Pablo Sorozábal Mariezcurrena fue un destacado compositor español conocido por sus zarzuelas y música sinfónica, nacido el 18 de septiembre de 1897 en San Sebastián, España. Desde joven mostró un talento musical excepcional y estudió composición en Madrid y Leipzig. (Hansen, J. 2020)

Sorozábal es famoso por sus zarzuelas, como "La tabernera del puerto" (1936) y "Katiuska" (1931), que combinan elementos de música popular española con técnicas sinfónicas avanzadas. Su estilo melodioso y su habilidad para capturar el espíritu del folclore español le valieron reconocimiento tanto en España como internacionalmente. (Morales, J. 2019)

Además de zarzuelas, Sorozábal compuso música sinfónica, incluyendo sinfonías y conciertos, así como música para cine y televisión. Su obra abarca una amplia gama de géneros, siempre manteniendo un enfoque enriquecido por las influencias folclóricas y la tradición musical española. (Castilla, T. 2019)

A lo largo de su vida, recibió numerosos premios y reconocimientos por su contribución a la música española. Murió el 26 de diciembre de 1988 en Madrid, dejando un legado perdurable en las zarzuelas y en la música española en general. (Morales, J. 2019)

Acuérdate de mí

La obra "Acuérdate de mí" es una conocida composición de Luis Humberto Valencia dentro del género del pasillo ecuatoriano. Este género musical es uno de los más emblemáticos de Ecuador y se caracteriza por sus melodías nostálgicas y letras poéticas que suelen abordar temas de amor, melancolía y patriotismo. (Monagas, J. 2023)

"Acuérdate de mí" es una canción que ha resonado profundamente en la cultura ecuatoriana desde su composición. Su melodía conmovedora y su letra evocadora han hecho que se convierta en una de las piezas más queridas y reconocidas dentro del repertorio del pasillo. La canción suele interpretarse tanto en versiones vocales como instrumentales, adaptándose a diferentes arreglos y estilos según los intérpretes. (Stevenson, R. 2019)

Luis Humberto Valencia logró capturar en esta composición la esencia emotiva y lírica del pasillo ecuatoriano, utilizando armonías y ritmos que reflejan tanto la influencia europea como las tradiciones musicales propias de Ecuador. A través de "Acuérdate de mí", Valencia contribuyó significativamente a la difusión y valorización de la música nacional ecuatoriana, consolidando su lugar como uno de los compositores más importantes del país. (Monagas, J. 2023)

Músicos y audiencias ecuatorianas siguen apreciando esta obra, continuando el legado musical y cultural en la historia de Ecuador.

Luis Valencia

Luis Humberto Valencia (1913-1977) fue un destacado compositor ecuatoriano conocido por su contribución a la música académica y popular de su país. Nació el 27 de junio de 1913 en Quito, Ecuador, y desde joven mostró un interés y talento notable por la música. (Waisman, L. J. 2019)

Valencia se formó en el Conservatorio Nacional de Música de Quito y luego en el Nacional de Argentina. Durante su carrera, destacó por su habilidad para fusionar elementos de la música académica europea con la riqueza melódica y rítmica de la música tradicional ecuatoriana. (Stevenson, R. 2019)

Como compositor, Luis Valencia abordó una variedad de géneros musicales, incluyendo obras sinfónicas, música de cámara, música coral y piezas para piano. Entre sus obras más reconocidas están "Suite ecuatoriana" y "Sinfonía breve", que reflejan su

profundo conocimiento y amor por la cultura musical de su país. (Waisman, L. J. 2019)

Valencia también tuvo un papel importante como educador musical, enseñando en instituciones educativas en Ecuador y contribuyendo al desarrollo de nuevas generaciones de músicos y compositores en su país. (Monagas, J. 2023)

Luis Valencia falleció el 11 de septiembre de 1977 en Quito, dejando un legado significativo en la música ecuatoriana por su habilidad para capturar la esencia de su tierra en sus composiciones y por su contribución al enriquecimiento del repertorio musical del Ecuador. (Stevenson, R. 2019)

Capítulo IV. Objetivos del concierto

Objetivos del concierto

1. Exhibir Versatilidad del repertorio;
2. Presentar un repertorio variado que incluya diferentes estilos, épocas y compositores.
3. Demostrar la capacidad de interpretar distintos géneros de la música lírica.
4. Proporcionar una experiencia performativa en un entorno profesional similar a futuras actuaciones.

Justificación

Proyección Profesional de la Estudiante

El recital de fin de carrera es un hito fundamental en la formación de un cantante lírico, representando la culminación de años de estudio y práctica. Permite al estudiante demostrar su dominio técnico y artístico ante un público y un jurado, mostrando su preparación para iniciar una carrera profesional en la música. La selección variada de arias subraya la versatilidad y la capacidad del estudiante para interpretar distintos estilos y épocas musicales, lo que es esencial para una carrera exitosa en el canto lírico. Además, la formación de un repertorio es esencial para la proyección profesional. Un repertorio bien elegido y preparado muestra versatilidad y competencia técnica del músico, definiendo su identidad como artista, mejorando su capacidad de interpretación y generando nuevas oportunidades profesionales. Un repertorio sólido es la base sobre la cual los músicos pueden construir y desarrollar una carrera exitosa y sostenible.

Difusión y Apreciación de la Música Lírica

El recital ofrece una oportunidad para que el público experimente un recorrido por la evolución de la música vocal a lo largo de varios siglos. Desde el Barroco hasta el siglo XX, el programa educa a los asistentes ya que también se presentará información general sobre los compositores de cada época y del contexto histórico y cultural de cada pieza, fomentando un mayor aprecio por la riqueza y la diversidad del repertorio lírico. La Casa de la Música, como

lugar emblemático, enriquece esta experiencia al proporcionar un entorno acústico y estético ideal para la interpretación de estas obras.

Conexión con el Patrimonio Cultural

A través de la interpretación de obras de compositores icónicos como Caldara, Vivaldi, Haendel, Mozart, Clara y Robert Schumann, Gounod, Hahn, Orff, Sorozábal y Valencia, el recital subraya la importancia de preservar y celebrar el patrimonio musical universal. Cada pieza seleccionada no solo representa una época específica, sino también las corrientes culturales y sociales de su tiempo, ofreciendo una perspectiva histórica y cultural valiosa.

Crecimiento Personal y Profesional

Para el estudiante, preparar y presentar un recital de este tipo implica un gran crecimiento personal y profesional. La experiencia de seleccionar el repertorio, ensayar con acompañamiento y enfrentarse a una audiencia real contribuye a desarrollar habilidades esenciales como la autogestión, la resistencia emocional, la presencia escénica y la planificación de eventos ya que. Estas competencias son cruciales para su desarrollo futuro como artista.

Fortalecimiento de la Comunidad Artística

El recital también sirve como un punto de encuentro para la comunidad artística local, incluyendo profesores, compañeros, familiares y público que disfruta de la música. Fomenta el intercambio cultural y fortalece los lazos entre los miembros de la comunidad, promoviendo un entorno de apoyo y colaboración. La Casa de la Música, al albergar este evento, reafirma su compromiso con el desarrollo y la promoción de talentos emergentes.

Valor Educativo y Formativo

Para estudiantes y aficionados de la música, asistir a este recital puede ser una experiencia educativa enriquecedora. Observar la evolución técnica y estilística de la música vocal a través de los siglos en una sola presentación ofrece una lección práctica que complementa los estudios teóricos. Este tipo de eventos ayuda a formar un público más informado y apasionado por las artes.

Celebración de la Diversidad Musical e identidad cultural

El programa del recital, con su amplitud de estilos y compositores, celebra la diversidad y la universalidad de la música lírica. Al incluir obras de diferentes culturas y periodos históricos, el recital muestra cómo la música trasciende las barreras geográficas y temporales, conectando a las personas a través de la expresión artística. Incluir una obra ecuatoriana celebra y promueve la herencia cultural de Ecuador. Esto muestra el orgullo y conexión ecuatoriana pero también contribuye a la difusión de la música ecuatoriana en contextos académicos y profesionales. La elección de esta pieza enriquece el repertorio, destaca la identidad cultural del artista y su compromiso con la promoción y preservación de la música ecuatoriana. Además, aporta una dimensión personal y emocional a la interpretación y contribuye al desarrollo y reconocimiento del patrimonio musical de Ecuador tanto a nivel nacional como internacional.

Argumentación de la temática

Barroco Temprano y Barroco

Alma del core - Antonio Caldara

Sposa son disprezzata - Antonio Vivaldi

Piangerò la sorte mia- George Frideric Haendel

El recital se inicia con una selección de arias del periodo Barroco, que no solo destacan la complejidad y la ornamentación característica de la época, sino también la capacidad de la

voz para transmitir profundas emociones y narrativas dramáticas. Las obras de Caldara, Vivaldi y Haendel permiten al intérprete mostrar su habilidad.

Clasicismo

In uomini, in soldati- W.A. Mozart

Avanzando al Clasicismo, se presenta una aria de Mozart, cuyo enfoque en la claridad, la simetría y la expresión emocional pura ofrece un contraste marcado con el estilo ornamental del Barroco. Esta transición en el repertorio destaca la evolución hacia una mayor simplicidad y elegancia en la composición vocal.

Romanticismo

Sapper Vorreste- Giuseppe Verdi

Ich stand in dunklen Traümen- Clara Schumann

Widmung - Robert Schumann

Je veux vivre- Charles Gounod

El Romanticismo introduce una nueva era de intensidad emocional y subjetividad en la música vocal. Sapper Vorreste es una obra caracterizada por una fuerte emotividad y una exploración de los sentimientos humanos, elementos que son distintivos de la época, al mismo tiempo el compositor Verdi es uno de los compositores más destacados de esta época, conocido por su habilidad para combinar la riqueza melódica con una profunda expresión dramática. Las piezas de Clara y Robert Schumann, ambos fueron figuras clave en el desarrollo del Lied romántico. Robert, con su habilidad para fusionar música y poesía, y Clara, con su sensibilidad y habilidad compositiva, ambos dejaron una marca duradera en este género. Sus contribuciones no solo enriquecieron el repertorio del Lied, sino que también ayudaron a definir la esencia del Romanticismo en la música: la profunda expresión emocional, la introspección y la unión íntima entre texto y música. Las canciones de los Schumann exigen un control vocal refinado, lo que ayuda al cantante a desarrollar una técnica vocal sólida y flexible, y es necesario que el cantante desarrolle

un excelente control de la respiración. Junto con la vibrante "Je veux vivre" de Gounod, permiten al cantante explorar una amplia gama de emociones y colores vocales, enfatizando la pasión y el lirismo característicos de este periodo.

Romanticismo Tardío

Nocturne- Reynaldo Hahn

El Romanticismo tardío, representado por Hahn, lleva esta emotividad un paso más allá, con un enfoque aún más íntimo y reflexivo. La inclusión de "Nocturne" permite una transición suave hacia los estilos vocales del siglo XX.

Siglo XX

In trutina - Carl Orff

Noche Hermosa - Pablo Sorozábal

Acuérdate de mí- Luis Alberto Valencia

Las composiciones del siglo XX presentan una diversidad de estilos y técnicas vocales que reflejan las complejidades y las innovaciones del periodo. Desde la simplicidad lírica de Orff hasta la rica melodía de Sorozábal y la emotividad contemporánea de Valencia. Estas piezas muestran la adaptabilidad y la evolución continua de la voz lírica en contextos modernos.

Este recital no solo muestra el progreso y las habilidades del estudiante, sino que también ofrece al público una experiencia rica y educativa. A través de la interpretación de arias de diferentes épocas, se ilustra cómo la música vocal ha evolucionado y cómo la técnica y la expresión se han adaptado a lo largo de los siglos. La Casa de la Música, con su acústica excepcional y su ambiente histórico, proporciona el escenario perfecto para este viaje musical, creando una conexión íntima y poderosa entre el intérprete y la audiencia.

Planificación general

La planificación de un recital de canto lírico es una tarea que exige una combinación de habilidades artísticas y organizativas. A continuación, se muestra el desarrollo general de dicho evento.

La planificación meticulosa de este recital de canto lírico es fundamental para crear una experiencia artística excepcional. A través de una cuidadosa selección del repertorio, una organización eficiente y una promoción efectiva, se busca crear un evento exitoso.

Planificación del recital

Primero, se seleccionaron las obras del recital con parámetros según la capacidad técnica de la cantante, considerando la diversidad del repertorio, incluyendo piezas que abarcaran las épocas más importantes del desarrollo de la música lírica.

Luego se comenzó con la investigación de los compositores y contexto histórico de cada obra, después se realizó la transcripción al "*international phonetic alphabet*" (IPA) y la traducción de la poesía de cada pieza.

Al terminar con la investigación de las obras se comenzó el estudio de las mismas piezas: primero el estudio del solfeo y la armonía por parte de la cantante y luego la revisión general de las obras con la maestra cantante.

Paralelamente al estudio musical de las obras se realizó la gestión de la reservación de la sala de recitales de Casa de la Música, se generó una carta solicitando la colaboración de la institución indicando las características pedagógicas y musicales que Casa de la Música aportaba a este proyecto. Y además se comenzó el trabajo de titulación sobre este proyecto.

Con la autorización del uso del lugar se comenzó con la planificación del presupuesto necesario para realizar este proyecto, incluyendo la venta de entradas, el vestuario, maquillaje y peinado. Se comenzó los ensayos con la pianista correpetidora que acompañó a la cantante en el recital de fin de carrera. Al terminar con los detalles iniciales se generó las invitaciones y entradas para este recital:

Figura 1*Entrada para el recital*

Fuente: Elaboración propia

Figura 2*Invitación para recital*

Fuente: Elaboración propia

Las invitaciones fueron entregadas a los miembros del jurado del recital, los maestros de la carrera de música de la Universidad Hemisferios, así como al Rector de la Universidad y al director de la facultad de comunicación y empresas culturales, también se entregaron invitaciones a amigos y familiares.

Se realizó una sesión de fotos para generar el arte de promoción para el recital Se generó arte para promocionar el recital

Figura 3

Arte 1 promoción recital



Fuente: Elaboración propia

Figura 4

Arte 2 promoción recital



Fuente: Elaboración propia

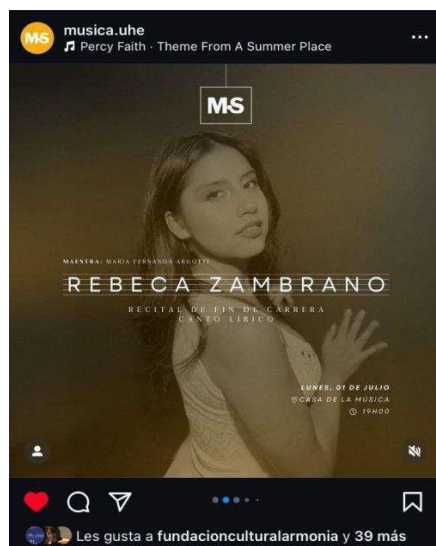
Figura 5
Arte 3 promoción recital



Fuente: Elaboración propia

Se generó un arte promocional por parte de la Universidad y se publicó en redes sociales

Figura 6
Promoción del arte del recital en redes sociales de la Universidad



Fuente: Captura tomada de la cuenta oficial de Instagram de la escuela de música Universidad Hemisferios. (@musica.uhe). Derechos reservados por la Universidad.

Se continuó con la venta y promoción del recital, así mismo con los ensayos con la maestra de canto y la pianista correpetidora, se comenzó con la planificación interpretativa y la caracterización e interpretación de cada personaje en el escenario.

Se desarrolló la caracterización de cada personaje y se comenzó los repasos generales incluyendo la caracterización de los personajes y la interpretación de cada pieza.

Se realizó el programa de mano para el recital, el cual incluye una reseña de cada canción interpretada, una pequeña biografía de cada compositor de las obras y una biografía de la interprete.

Figura 7

Parte externa del programa de mano



Fuente: Elaboración propia

Figura 8

Parte interna del programa de mano



Fuente: Elaboración propia

Se generó la búsqueda de patrocinios para la grabación del recital y el montaje técnico, la Fundación Cristiana Verbo prestó los equipos técnicos como cámaras y micrófonos para la grabación del recital, que también se presenta como parte del trabajo de titulación.

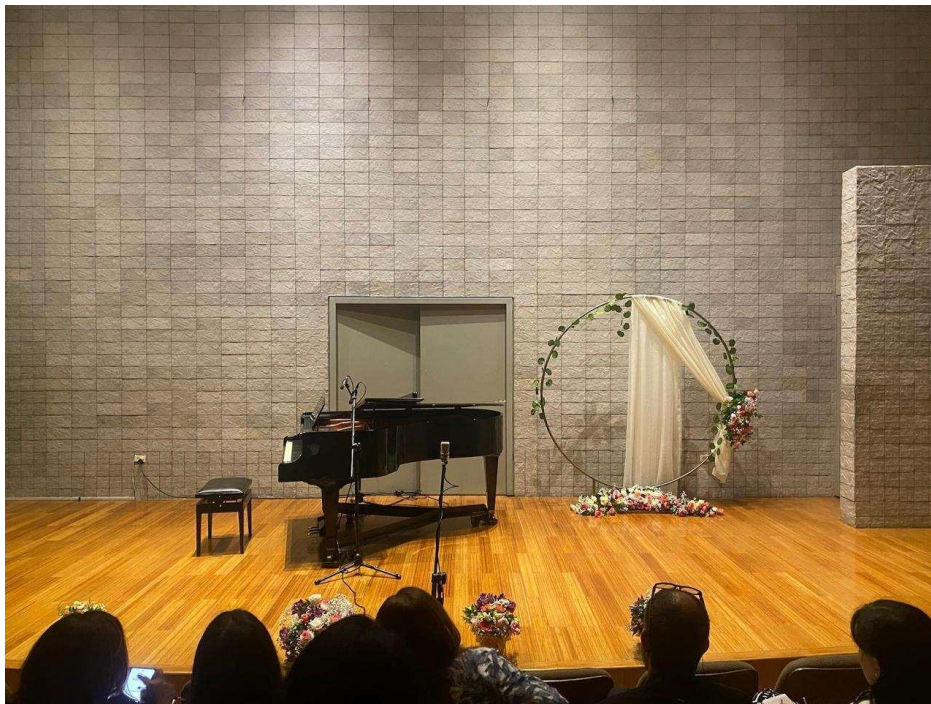
Puesta en escena:

La puesta en escena comenzó con la instalación de las cámaras, y equipo técnico para el recital.

La decoración de la sala incluyó adornos y la instalación de una mesa para los recuerdos de los invitados y asistentes.

Figura 9

Decoración del escenario



Fuente: Elaboración propia

Se presentó el recital de fin de carrera en la sala de recitales de casa de la música, con el siguiente orden:

1. Alma del core- Antonio Caldara
2. Spozza son disprezzata- Antonio Vivaldi
3. Piangerò la sorte mia- George Frideric Haendel
4. In uomini in soldati- W.A. Mozart
5. Sapper Vorreste- Guiseppe Verdi
6. Je veux vivre- Charles Gounod
7. Ich stand in duncklen triiumen- Clara Shumman
8. Widmung- Robert Shumman
9. Nocturne- Raynaldo Hann
10. In trutina- Carl Orff
11. Noche hermosa-Pablo Sorozábal
12. Acuérdate de mí- Luis Alberto Valencia

Para terminar el recital se realizó un pequeño discurso de agradecimiento y entregamos de flores a las maestras: Maria Fernanda Argotti, Zelfa Diaz y Marcia Vasco.

Finalmente se entregó los recuerdos a los invitados y asistentes del recital.

Recomendaciones

Planificación y Ensayo Detallados

Se recomienda realizar una planificación detallada y organizar sesiones de ensayo regulares y estructuradas. La selección del repertorio debe hacerse con suficiente antelación para permitir una preparación exhaustiva. La cantante debe trabajar estrechamente con su maestro de técnica y el pianista acompañante para asegurar que cada pieza se interprete con precisión y emoción. Se recomienda utilizar un calendario de ensayos que incluya revisiones parciales del repertorio y ensayos generales completos. Una planificación y ensayo adecuados aseguran que la cantante esté completamente preparada técnica y emocionalmente para el recital. Esto reduce el riesgo de errores durante la actuación y mejora la calidad global de la presentación.

Gestión del Bienestar Físico y Vocal

Se recomienda al cantante cuidar su bienestar físico y vocal antes y durante el recital. Esto incluye mantener una buena hidratación, seguir una dieta adecuada y descansar lo suficiente. También es recomendable realizar ejercicios de calentamiento vocal antes del evento y programar pausas adecuadas durante el recital para evitar la fatiga vocal.

Mantener un buen estado físico y vocal es esencial para ofrecer una interpretación de alta calidad. El bienestar general de la cantante influye en la capacidad técnica e interpretativa.

Evaluación y Retroalimentación Post-Evento

Después del recital, es recomendable realizar una evaluación completa del evento. Esto incluye retroalimentación del público, el pianista acompañante y otros colegas. La cantante debe analizar las grabaciones de la actuación para identificar puntos de mejora. La evaluación post-evento proporciona información valiosa para mejorar futuras presentaciones. La retroalimentación constructiva ayuda a la cantante a reconocer sus fortalezas y trabajar en sus debilidades, contribuyendo así a su desarrollo profesional.

Conclusiones

Impacto emocional y técnico de la interpretación

La presentación de un recital de una hora con doce canciones de canto lírico permitió a la interprete explorar una amplia gama de emociones y estilos técnico, A través de la diversidad del repertorio, se pudo apreciar la capacidad de la interprete para manejar diferentes técnicas vocales y expresar variadas emociones y técnicas vocales.

Importancia de la Planificación y la Coordinación

La organización exitosa del recital de una hora con 12 canciones de canto lírico subraya la importancia de una planificación y coordinación meticulosas. Desde la selección del repertorio hasta la programación de ensayos y la logística del evento, cada detalle debe ser cuidadosamente considerado y ejecutado. La cantante tuvo que colaborar estrechamente con el director musical, el pianista acompañante y el equipo técnico para asegurar que todos los aspectos del evento, desde la acústica de la sala hasta la disposición del escenario, estuvieran optimizados para la mejor interpretación posible. Esta experiencia destacó la necesidad de una comunicación clara y constante entre todos los involucrados para alcanzar un resultado cohesivo y profesional.

Desafíos y soluciones en la gestión del tiempo

Uno de los mayores desafíos en la organización del recital fue la gestión efectiva del tiempo, tanto en términos de preparación como durante el evento en sí. La cantante tuvo que equilibrar el tiempo dedicado a los ensayos con sus otras responsabilidades profesionales y personales. Además, durante el recital, la programación precisa de cada canción, los intervalos para la rehidratación y el ajuste vocal, así como el manejo de cualquier imprevisto, fueron cruciales para el flujo continuo del evento. La experiencia adquirida en este aspecto resaltó la importancia de una planificación de tiempo detallada y flexible, que permitiera adaptarse a circunstancias cambiantes sin comprometer la calidad de la interpretación.

Experiencia de Aprendizaje y Crecimiento Personal

Desde la perspectiva de la cantante, la organización del recital no solo fue un desafío logístico y artístico, sino también una valiosa experiencia de aprendizaje y crecimiento personal. La necesidad de tomar decisiones críticas sobre el repertorio, coordinar con múltiples profesionales y manejar la presión de una presentación en vivo contribuyó significativamente al desarrollo de habilidades de liderazgo, resolución de problemas y gestión del estrés. Además, la retroalimentación recibida del público y de los críticos proporcionó una visión valiosa para futuras presentaciones. Esta experiencia subrayó que la organización de un evento de esta magnitud es tan importante para el desarrollo profesional de la cantante como la propia interpretación.

Referencias

- Budden, J. (1992). Aria di bravura. En "A Dictionary of Opera Character" (pp.16). Oxford University Press.
- Campos Romero, A. (2009). *El canto del ruiseñor, José María Trueba*. Artífice del canto lírico en Quito, Siglo XX. Quito, Ecuador: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- DE LEEUW, T., & DE GROOT, R. (2005). *Rhythm. In Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure* (pp. 37-58). Amsterdam University Press.
<http://www.jstor.org/stable/j.ctt46n27.q.7>
- Dean, W. (1963). Handel's "Giulio Cesare." *The Musical Times*, 104(1444), 402-404.
<https://doi.org/10.2307/950389>
- De Bovet, M. A. (1891). Charles Gounod: su vida y sus obras. (2008) S. Low, Marston, Searle & Rivington, limitada.
- Fisher, B. D. (2005). Gounod's Romeo Et Juliette. Opera Joumeys Publishing.
- Garavaglia, A. Weir, M (2012) "*La brevíta non puó mover l'affetto*". The time scale of the Gorce, J. (1884) "*Aria, Recitative and Chorus in French Tragedies en Musique of the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries*" (Early Music History, Vol. 4)
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (1988). Historia de la música occidental. (9th ed.).(2019). ALIANZA.
- Harman, A. (1941) "*The Development of the Aria in the Seventeenth Century*" (Music & Letters, Vol. 22, No. 3)

- Harris, E. T., & Bernstein, J. A. (2007). Handel's Portraits of Italy in the Early Chamber Cantatas. *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, 60(3), 13- 20. <http://www.jstor.org/stable/40481164>
- Hawitt, H. (1968) "*The 18th-Century French Cantata: A Study of Form and Style*"(*The Musical Quarterly*, Vol. 54, No. 4)
- Karlinsky, S. (2013). A Mystical Musicologist. In R. P. Hughes, T. A. Koster, & R. Taruskin (Eds.), *Freedom from Violence and Lies: Essays on Russian Poetry and Music* (pp. 56-61). Academic Studies Press. <https://doi.org/10.2307/j.cttlzxs34.7>
- Milella, F. (2016, August 7). *EL ARIA: LA REINA DE LA ÓPERA BARROCA*. Música En México. <https://musicaenmexico.com.mx/aria-la-reina-la-opera-barroca/>
- Miño Grijalva, C. (n.d.). *Melodía inevitable: vida y tiempo del compositor Luis Humberto Salgado*. Ecuador: FONSA.
- Leichtentritt, H. (1915). The Renaissance Attitude towards Music. *The Musical Quarterly*, 1(4), 604-622. <http://www.jstor.org/stable/738069>
- Talbot, M. (2016). From "Sonate a quattro" to "Concertos in Seven Parts": The Acclimatization of Two Compositions by Francesco Scarlatti. In G. zur Nieden & B. Over (Eds.), *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe: Biographical Patterns and Cultural Exchanges* (pp. 311-322). Transcript Verlag. <http://www.jstor.org/stable/j.ctvlwxt49.19>
- Tiersot, J., Baker, T., & Gounod, C. (1919). Gounod's Letters. *The Musical Quarterly*, 5(1), 40-61. <http://www.jstor.org/stable/737925>
- Pirrota, N (1971) "*The Origins of the Italian Opera Aria*" (*Journal of the American Musicological Society*, Vol. 24, No. 2) *Recercare*, Vol. 24, No. 1/2 (2012), pp. 35-61

(27Pages)

Romero, Ximena. *Quito en los ojos de los viajeros: el siglo de la Ilustración*. Quito, Abya-Yala, 2003, pp. 65 y 73.

Rushton, J. (1978) "*Towards a History of the Operatic Aria*" (The Musical Quarterly, Vol.64, No. 2, April 1978)

Serrera Contreras, R. M. (2009). Shakespeare y Roméo et Juliette de Charles Gounod. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 37, 135-162.

Werley, M. (2023) "*eine Synthese aus sakralem-dekorativmonumentalem Musikdrama*". Karajan, Glucks Orpheus und Eurydike und die Umwidmung der Felsenreitschule zur.

Yáñez Cevallos, N. (2005). *Memorias de la lírica en Quito*. Ecuador: Banco Central del Ecuador.

Zeledón, I. (2017). *Historia de la ópera desde sus orígenes hasta los musicales*.

<http://www.filomusica.com/opera.html>

Zermeño Morales, Erick B. (2006). *De monstruos y prodigios. La historia de los castrati*. de <http://www.weblaopera.com/cronicas/cronicas44.htm>

Zicari, M. (2016). *The Years 1860 and 1861: Un bailo in maschera*. In *Verdi in Victorian London* (1st ed., pp. 191-208). Open Book Publishers.

<http://www.jstor.org/stable/j.cttd4ld0q.17>

Zicari, M. (2016). Conclusions. In *Verdi in Victorian London* (1st ed., pp. 309-320). Open Book Publishers. <http://www.jstor.org/stable/j.cttd4ld0q.26>

Anexos

Alma del core*Traducción*

Alma del core,
 Spirto dell'alma,
 Sempre costante t'adorerò!
 Sarò contento
 Nel mio tormento
 Se quel bel labbro baciare potrò.

Alma de mi corazón,
 Espíritu de mi alma,
 ¡Por siempre constante te adoraré!
 Seré feliz
 en mi tormento
 mientras pueda besar esos bellos labios

*Transcripción***Alma del core, spirito dell'anima**

['al.ma del kɔ:r spir.to del al.ma]

Alma del core, spirito dell'anima

['al.ma del kɔ:r spir.to del al.ma]

Sempre costante t'adorerò

[sem.pre kostan.te ta. dore:.ro]

T'adorerò, t'adorerò, t'adorerò, t'adorerò

[ta.do re:.ro, ta. dore:.ro, ta. dore:.ro, ta. dore:.ro]

Sarò contento

[sarɔ konten.to]

Nel mio tormento

[nel mio tormen.to]

Se quel bel labbro baciare potrò

[se kwel bel lab.bro batʃa.re potɔ]

Se quel bel labbro, se quel bel labbro baciare potrò

[se kwel bel lab.bro, se kwel bel lab.bro ba'tʃa.re potɔ]

Spoza son disprezatta*Traducción*

Sposa son disprezzata
 Fida son oltraggiata
 Cieli che feci mai?
 Cieli che feci mai?
 E pur egl'è il mio cor
 Il mio sposo, il mio amor
 La mia speranza

Esposa, soy despreciada
 Fiel, pero ultrajada
 Cielos, ¿que hice yo jamás?
 Cielos, ¿que hice yo jamás?
 Y, sin embargo, él es mi corazón,
 Mi esposo, mi amor,
 Mi esperanza

*Transcripción***Sposa son disprezzata**

[spoza son disprezzata]

Fida son oltraggiata

[fida son oltraddzjata]

Cieli che feci mai?

[tʃjeli ke 'fe:tʃi 'mai]

Cieli che feci mai?

[tʃjeli ke 'fe:tʃi 'mai]

E pur egl'è il mio cor

[e pur 'ελ, dʒε il mio kor]

Il mio sposo, il mio amor

[il mio 'spo:zo il mio a'mo:r]

La mia speranza

[la mia speran'tsa]

Sapper Vorreste*Traducción*

Saper vorreste

Di che si veste,

Quando l'è cosa

Ch'ei vuol nascosa.

Oscar lo sa,

Ma nol dirà,

Oscar lo sa,

Ma nol dirà,

Pieno d'amore

Mi balza il core,

Ma pur discreto

Serba il secreto.

Nol rapirà

Grado o beltà

Te gustaría saber

De que se viste

Cuando la cosa

¿Qué lleva?

Óscar lo sabe

Pero él no lo dirá,

Óscar lo sabe

Pero él no lo dirá

Lleno de amor

Mi corazón salta,

Pero sigue siendo discreto

Guardar el secreto.

No va a secuestrar

Grado o belleza,

*Transcripción***Saper vorreste**

['sap.per vor' res.te]

Di che si veste,

['di ke si ' ves.te]

Quando l'è cosa

['kwando le 'ko.za]

Ch'ei vuol nascosa.

['kej vu' ol na' sko.za]

Oscar lo sa,

['os.kar lo sa]

Ma nol dirà,

[ma nol di 'ra]

Oscar lo sa,

['os.kar lo sa]

Ma nol dirà,

[ma nol di 'ra]

Pieno d'amore

['pjɛ:.no da'mo:.re]

Mi balza il core,

[mi 'bal.za il 'ko:.re]

Ma pur discreto

[ma pur dis'krɛ:.to]

Serba il secreto.

[ser.ba il se'kre:.to]

Nol rapirà

[nol ra.pi'ra]

Grado o beltà,

['gra.do o bel'ta]

Oscar lo sa,

['os.kar lo sa]

Ma nol dirà,

[ma nol di 'ra]

In uomini in soldatti

Traducción

In uomini, in soldati, sperare fedeltà?

Non vi fate sentir, per carità!

Di pasta simile son tutti quanti,

Le fronde mobili, l'aura incostanti

Han più degli uomini stabilita!

Mentite lagrime, fallaci sguardi

Voci ingannevoli, vezzi bugiardi

Son le primarie lor qualità!

In noi non amano che il lor diletto,

Poi ci dispregiano, negaci affetto,

Ne va da barbari chieder pietà!

Paghiam o femmine, d'ugual moneta

Questa malefica razza indiscreta.

Amiam per comodo, per vanità!

¿En hombres, en soldados, esperar
fidelidad?

¡No se hagan oír, por caridad!

Todos son de la misma pasta,

Las hojas móviles, los vientos inconstantes

¡Tienen más estabilidad que los hombres!

Lágrimas mentirosas, miradas engañosas

Voces engañosas, halagos mentirosos

¡Son sus cualidades principales!

En nosotros no aman más que su placer,

Luego nos desprecian, niegan afecto,

¡No vale la pena pedir piedad como

bárbaros!

Pagamos, oh mujeres, con la misma moneda

Esta maléfica raza indiscreta.

¡Amamos por conveniencia, por vanidad!

Transcripción

In uomini, in soldati, sperare fedeltà?

[i:n wɔmini, i:n soldati, sperare fedelta?]

Non vi fate sentir, per carità!

[non vi 'fa:te sen'tir, per karita]

Di pasta simile son tutti quanti,

[di pasta simile son tut:i kwanti,]

Le fronde mobili, l'aure incostanti

[le 'fronde 'mo:bili, la'u:re inko'stantsi]

Han più degli uomini stabilità!

[an 'pju: deʎ'ʎu:mini stabili'ta:]

Mentite lagrime, fallaci sguardi

[men'ti:te la'gri:me, fal'la:tʃi 'sgwardi]

Voci ingannevoli, vezzi bugiardi

['vo:tʃi ingan'ne:voli, 'vettsi bu'dʒjardi]

Son le primarie lor qualità!

[son le pri'ma:ri:e lor kwa'li:ta]

In noi non amano che il lor diletto,

[in 'noj non ama'no ke il lor di'letto]

Poi ci disprezzano, negano affetto,

[poi tʃi dispre'ttsa:no, ne'ga:no af'fetto]

Ne val da barbari chieder pietà!

[ne val da bar'ba:ri kje'der pje'ta]

Paghiam o femmine, d'ugual moneta

[pa'g:jam o fem'mi:ne, du'gwa:l mo'neta]

Questa malefica razza indiscreta.

['kwesta male'fi:ka 'rattsa indiskre'ta]

Amiam per comodo, per vanità!

[a'mjam per ko'modo, per va'nita]

Piangerò la sorte mia

Traducción

Piangerò la sorte mia,
 sì crudele e tanto ria,
 finché vita in petto avrò.
 Ma poi morta d'ogn'intorno
 il tiranno e notte e giorno
 fatta spettro agiterò.

No queda esperanza para mi vida.
 Lloraré mi suerte tan cruel y dura,
 mientras tenga vida y aliento.
 Pero, muerta, mi espectro
 rondará por todas partes
 aterrorizando al tirano noche y día.

Transcripción

Piangerò la sorte mia,

[pian'dʒe:ro la 'sɔ:r.te 'mi:a]
sì crudele e tanto ria,
 [si kru'de:le e 'tan.to 'ri:a]
finché vita in petto avrò.
 ['fin.ke 'vi.ta in 'pet.to av'rɔ]
Ma poi morta d'ogn'intorno
 [ma poi 'mɔ:r.ta doŋnin'torno]
il tiranno e notte e giorno
 [il tiran'no e 'nɔt.te e 'dʒorno]
fatta spettro agiterò.
 ['fat.ta 'spet.tro aɟite'rɔ]

In trutina

Traducción

In trutina mentis dubia
 fluctuant contraria
 lascivus amor et pudicitia.
 Sed eligo quod video,
 collum iugo prebeo:
 ad iugum tamen suave transeo

En la balanza de mi mente, dudosa,
 oscilan cosas opuestas:
 el lascivo amor y la castidad.
 Pero elijo lo que veo,
 ofrezco mi cuello al yugo:
 aunque dulce, sin embargo, paso bajo el yugo.

Transcripción

In trutina mentis dubia
 [in 'tru.ti.na 'men.tis 'du.bi.a]
fluctuant contraria
 [flu'ku.ɑ̃t kon'tra.jɑ]
lascivus amor et pudicitia.
 [las'ki.wus a'mo:r et pu'di.ki.ti.a]
Sed eligo quod video,
 [se:d e'li.go kwod 'wi.de.o]
collum iugo prebeo:
 ['kol.lum 'ju.go 'pre.be.o]
ad iugum tamen suave transeo
 [ad 'ju.gum 'ta.men 'swa.we 'tran.se.o]

Je veux vivre

Traducción

Je veux vivre
 Dans le rêve qui m'enivre
 Ce jour encore !
 Douce flamme,

Yo quiero vivir
 en este sueño que me embriaga.
 Este día siempre lo guardaré,
 dulce llama,

Je te garde dans mon âme
Comme un trésor !

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

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

Trascripción

Je veux vivre

[ʒə vø vivʁ]

Dans le rêve qui m'enivre

[dɑ̃ lə ʁɛv ki ɛmɑ̃nivʁ]

Ce jour encore !

[sə ʒuʁ ɑ̃kɔʁ !]

Douce flamme,

[dus flam,]

Je te garde dans mon âme

[ʒə tɛ ɡɑʁd dɑ̃ mɔ̃ a:m]

Comme un trésor !

[kɔm œ̃ tʁɛzɔʁ !]

Cette ivresse de jeunesse

[sɛt ivʁɛs də ʒønɛs]

Ne dure hélas, qu'un jour !

[nə dyʁ elas, kœ̃ ʒuʁ !]

Puis vient l'heure

[pyi vjɛ̃ elœʁ]

Où l'on pleure,

[u elɔ̃ plœʁ,]

Le cœur cède à l'amour,

[lə kœʁ sɛd ,a lamuʁ]

Et le bonheur fuit sans retour !

[e lə bɔ̃nœʁ fyi sɑ̃ ʁɛtuʁ !]

Loin de l'hiver morose,

[lwɛ̃ də elivɛʁ mɔʁɔz,]

Laisse-moi sommeiller,

en mi corazón
como un tesoro.

¡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.

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

[lɛs mwa sɔmɛje,]
Et respirer la rose,
 [ɛ ʁɛspɪʁɛ la ʁɔz]
Avant de l'effeuiller.
 [avɑ̃ də ɛlefœje]

Nocturne

Traducción

Sur ton sein pâle mon cœur dort
 D'un sommeil doux comme la mort
 Mort exquise, mort parfumée
 Au souffle de la bien aimée:
 Sur un lys pâle mon cœur dort

En tu seno pálido mi corazón duerme
 Duerme un sueño dulce como la muerte:
 Muerte exquisita, muerte perfumada
 Al aliento de la amada:
 En un lirio pálido mi corazón duerme.

Transcripción

Sur ton sein pâle mon cœur dort
 [syʁ tɔ̃ sɛ̃ pal mɔ̃ kœʁ dɔʁ]
D'un sommeil doux comme la mort :
 [dœ̃ sɔmɛj du kɔm la mɔʁ]
Mort exquise, mort parfumée
 [mɔʁt ɛkskiz, mɔʁ paʁfyme]
Au souffle de la bien aimée :
 [O sufl də la bjɛ̃ ɛme]
Sur un lys pâle mon cœur dort
 [syʁ œ̃ lis pal mɔ̃ kœʁ dɔʁ]

Ich stand in dunklen Träumen

Traducción

Ich stand in dunklen Träumen,
 Und starrte ihr Bildnis an
 Und das geliebte Antlitz
 Heimlich zu leben begann.
 Um ihre Lippen zog sich
 Ein Lächeln wunderbar,
 Und wie von Wehmutstränen
 Erglänzte ihr Augenpaar
 Auch meine Tränen flossen
 Mir von den Wangen herab,
 Und ach, ich kanns nicht glauben,

Me quedé en sueños oscuros,
 Y miré fijamente su retrato
 Y el rostro amado
 Comenzó a vivir en secreto.
 Alrededor de sus labios se apretaron
 Una sonrisa maravillosa,
 Y como lágrimas de tristeza
 Su par de ojos brillaron
 mis lagrimas tambien corrieron
 bajando de mis mejillas,
 Y oh, no puedo creerlo

Dass ich dich verloren hab!

¡Que te perdí!

Transcripción

Ich stand in dunklen Träumen

[ɪç stant in 'dʊŋklən 'trɔʏmən]

Und starrte ihr Bildnis an,

[ʊnt 'ʃtarət i:ɐ̯ 'bɪlt.nɪs an]

Und das geliebte Antlitz

[ʊnt das gə'li:ptə 'antlɪts]

Heimlich zu leben begann.

['haimliç tsu 'le:bŋ bə'gan]

Um ihre Lippen zog sich

[ʊm 'i:rə 'lɪpŋ 'tsɔk zɪç]

Ein Lächeln wunderbar,

[aɪn 'lɛçəlŋ 'vʊndəbar]

Und wie von Wehmutstränen

[ʊnt vi: fɔn 've:mʊt.stʁɛ:nən]

Erglänzte ihr Augenpaar.

[ɛɐ̯'glɛnt̩sə i:ɐ̯ 'aʊgŋpa:ɐ̯]

Auch meine Tränen flossen

[aʊx 'maɪnə 'trɛ:nən 'flɔsən]

Mir von den Wangen herab –

[mi:ɐ̯ fɔn de:n 'vaŋŋ hɛʁap]

Und ach, ich kann's nicht glauben,

[ʊnt ax ɪç kanst niçt 'glaʊbən]

Dass ich dich verloren hab!

[das ɪç dɪç fɛɐ̯'lo:ʁŋ hap]

Widmung

Traducción

Du meine Seele, du mein Herz,
Du meine Wonn', o du mein Schmerz,
Du meine Welt, in der ich lebe,
Mein Himmel du, darein ich schwebe.

Tú mi alma, tú mi corazón,
Tú mi alegría, oh tú mi dolor,
Eres mi mundo en el que vivo,
Mi cielo, en el que floto.

O du mein Grab, in das hinab
Ich ewig meinen Kummer gab
Du bist die Ruh, du bist der.

Oh, mi tumba, abajo en ella
Entregué mi dolor para siempre
Eres la paz, eres el indicado.

Transcripción

Du meine Seele, du mein Herz,

[du maɪnə zelə, du maɪn hɛrts,]

Du meine Wonn', o du mein Schmerz,

[du maɪnə vɔn, o du maɪn ʃmɛrts,]

Du meine Welt, in der ich lebe,
 [du: maĩnə velt, ɪn dɛr ɪç lebə]
Mein Himmel du, darein ich schwebe.
 [maĩn himəl du, darain ɪç ʃvɛbə.]

O du mein Grab, in das hinab
 [o du maĩn ɡrɑp, ɪn das hɪnɑp]
Ich ewig meinen Kummer gab.
 [ɪç e:viç maĩnən kʊmɜ ɡɑp.]
Du bist die Ruh, du bist der
 [du bɪst di ru, du bɪst dɛr]

Noche Hermosa

Poesía

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.

Acuérdate de mí

Poesía

Acuérdate de mí
 En tus horas sombrías
 En tus horas de dicha
 Acuérdate de mí
 Mi nombre será el bálsamo
 En tu melancolía
 Tu voz será el mensaje
 De lo que pienso en ti
 El recuerdo sublime
 De lo que pienso
 Por lejos que te encuentres
 Llévame en tu memoria
 Haz cuenta que mi sombra
 Camina junto a ti

Yo seguiré tus pasos
Así calladamente
Por doquiera que vayas
Acuérdate de mí.