

# **UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS**

**FACULTAD DE MÚSICA**

## **Tres Arias de la Antología Italiana que Ayudan a Mejorar el Desempeño Vocal en Voces Ligeras**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE**

### **LICENCIADO EN MÚSICA**

**PRESENTA**

**ABRIL ANDREA RAMOS ARROYO**

**DIRECTOR**

**MTRA. GUADALUPE GUILLÉN UTRILLA**

**Tuxtla Gutiérrez, Chiapas**

**Septiembre del 2020**





UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS  
DIRECCION DE SERVICIOS ESCOLARES  
DEPARTAMENTO DE CERTIFICACIÓN ESCOLAR



Autorización de Impresión

Lugar y Fecha: Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; 20 de septiembre de 2020

C. Abril Andrea Ramos Arroyo

Pasante del Programa Educativo de: Licenciatura en Música

Realizado el análisis y revisión correspondiente a su trabajo recepcional denominado:

Tres arias de la antología italiana que ayudan a mejorar el desempeño vocal en

Voces ligeras

En la modalidad de: Concierto con notas al programa

Nos permitimos hacer de su conocimiento que esta Comisión Revisora considera que dicho documento reúne los requisitos y méritos necesarios para que proceda a la impresión correspondiente, y de esta manera se encuentre en condiciones de proceder con el trámite que le permita sustentar su Examen Profesional.

ATENTAMENTE

Revisores

Firmas

Mtro. Ignacio Macías Gómez

Lic. Félix Rodríguez León

Mtra. Guadalupe Guillén Utrilla

Ccp.Expediente

Revisión 1

# Índice

<b>Índice</b>	<b>2</b>
<b>Introducción</b>	<b>2</b>
<b>El barroco</b>	<b>6</b>
Contexto histórico	7
La antología Italiana	8
La retórica y la música barroca	9
Forma Aria da Capo	9
El idioma italiano aplicado al Canto.	11
<b>Biografía de los autores de las arias a tratar</b>	<b>14</b>
Giovanni Battista Pergolesi.	14
Antonio Lotti	16
Giacomo Carissimi	17
<b>Análisis de las arias</b>	<b>18</b>
Se tu m'ami, se sospiri.	18
Pur dicesti o bocca bella	23
Vittoria mio core	27
<b>Reflexiones</b>	<b>27</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>27</b>
<b>Anexos</b>	<b>27</b>

# Introducción

Es bien sabido que el proceso de aprendizaje en el canto es tardado y cada voz tiene su propio desarrollo. Al enfrentarme a mi propio proceso noté que el rango vocal medio/bajo de las arias que me asignaban se me facilitaba al cantarlas y en los agudos comenzaba a tensar en la zona del cuello, la voz en esa zona era débil y con fuga de aire (gis), por lo tanto comencé a trabajar mi voz de mezzosoprano.

Al trabajar como mezzosoprano reforcé la zona media, justo en el *pasagio* de la voz de pecho a la voz de cabeza, este proceso me ayudó a comenzar la unificación de los registros. Utilizaba una técnica que daba peso y cuerpo a una voz dulce y ligera, pero sin agudos. En la zona aguda sucedía que al llegar a Fa<sup>6</sup> había tensión en el cuello, tanto que se convirtió en mi límite vocal, en ese momento.

Mi voz al estar en pleno desarrollo cambiaba mucho y constantemente. Al finalizar un semestre las respiraciones y colocaciones que me servían para piezas para mezzo ya no me funcionaban; al finalizar de cantar sentía cansancio físico y vocal, y tendía a dolerme la garganta por lo tanto mi propia voz comenzaba a buscar sus propias salidas.

Una de ellas era hacer una colocación más ligera, aunque con falta de cuerpo y conexión, entonces se tomó la decisión que por salud vocal volvería a trabajar repertorio de soprano. Esto sí ayudó, sentí una colocación más ligera, aunque tuviera un sonido infantil, comencé a tener más agudos pero no los suficientes para abordar muchas arias de soprano.

A los 18 años en la búsqueda de mi voz de soprano y tomando en cuenta las dificultades y carencias que mi voz había presentado hasta ese momento, como:

- Falta de conciencia en el apoyo
- Si aligeraba la colocación la voz se tornaba en un tono infantil, aguda pero sin cuerpo,
- Si ponía parte de mi registro de pecho mezclado con voz de cabeza obtenía un sonido más espeso pero al tratar de llegar a agudos era casi imposible.

Comencé a explorar papeles como Donna Elvira de *Don Giovanni*, Dorabella de *Così fan tutte* los cuales me ayudaron a desarrollar potencia, armónicos y cierta colocación en la máscara para mi zona media/aguda, hasta que empecé a sentir el peso de la voz que ya no me dejaba abordar sobreagudos. O cambiaba de colocación o no podía cantar sobreagudos.

Incluso tenía que cambiar la zona del apoyo; para que mi voz tuviera cierto lirismo el apoyo se situaba en el abdomen, pero si quería llegar a sobreagudos y aligerar la voz el apoyo se situaba en las costillas. En las costillas podía administrar mejor el aire y no tensaba la zona del cuello, el resultado: una voz de soprano ligera, con sobreagudos y suficiente voz de pecho para que fuera una voz con conexión.

Traté abordando diferentes géneros y épocas, pero las que fueron de mayor ayuda fueron las arias de diferentes óperas de Mozart. pero siempre arias de “Soubrette”, algunos oratorios de Händel, pero no fue hasta que llegué a cantar Vivaldi cuando noté la fluidez en mi voz, la facilidad con la que abordaba los trinos y

las coloraturas, cómo la naturaleza de la pieza y el propio estilo del barroco me ayudaba a completar las frases, a sentirme a gusto con mi voz.

Al darme cuenta de esto comencé a probar más arias de barroco, sin embargo estas veces no terminaba agotada, por lo tanto decidí abordar arias del barroco para mejorar mi técnica, mi sonido y mi capacidad de respiración; corregir vicios que originaron todos los problemas que con los años he arrastrado, y el mejor repertorio al comenzar una carrera en el canto es la antología italiana.

Llegado el momento de decidir qué opción usaría para titularme, supe que quería hacer algo que trascendiera y fuera de ayuda para mi, al igual que para otras personas, así que decidí crear un documento en el que por medio de un análisis de arias de Antología Italiana, se pudiera ver de manera general cómo con una correcta emisión del sonido y estudio de la retórica favorecen a las voces ligeras en su proceso de aprendizaje.

Este proyecto es importante para que, con base en mi experiencia formativa (buenas y malas) realizar un documento en el cual contenga información necesaria del proceso de experimentación a lo largo de mi estudio, resultados de conciertos, antecedentes y herramientas encontradas para mejorar y facilitar el aprendizaje a futuras voces que estén pasando por algún proceso similar y puedan apoyarse del mismo.

Algunos de los objetivos fueron:

1. Experimentar 3 arias de la “antología italiana” que ayuden a las voces ligeras a mejorar en cuestiones de técnica.

2. Identificar qué recursos ayudan el abordaje de dichas arias.
3. Definir las diferencias técnicas y de interpretación que te brindan diferentes compositores.
4. Mejorar mi técnica vocal y mi respiración.
5. Elaborar un documento que ayude a futuras voces con su proceso de aprendizaje.

## El barroco

El barroco fue el primer gran periodo en las artes y uno de los más extravagantes de la historia, inicia con el nacimiento de la ópera alrededor 1600 hasta la muerte de Johann Sebastian Bach, en 1750, llegó a ámbitos como la pintura, arquitectura, escultura, danza, teatro y literatura.

Se refleja en la decoración, las pelucas, en la arquitectura la búsqueda de movimiento en las paredes y en la música: la ornamentación exagerada. Aparece la tonalidad, y con ello la armonía compleja; los géneros evolucionan a las pasiones, el oratorio, las cantatas, el bajo continuo y por supuesto: la ópera.

La ópera es el género más conocido, que por su estructura, que ya no es sólo música, si no, ahora tiene letra, recitativos, y una puesta en escena en donde los cantantes transmiten con más precisión las emociones y las historias, la hace más atractiva para la audiencia. Esta nace en Italia a principios del siglo XVII con la

ópera Dafne de Jacopo Peri, que fue la primera ópera y fue estrenada el 6 de Octubre de 1600 en la corte florentina de los Medici. <sup>1</sup>

La música vocal toma mucha fuerza en este periodo, principalmente por la llegada de las arias de ópera que fue cuando los compositores creaban las más virtuosas piezas y por virtuosas se refiere al uso de notas rápidas y en gran cantidad, aparte de que las notas eran muy agudas. Y sin olvidar las dinámicas en toda la pieza, ya que eso le daba la carga necesaria en color y emoción al aria.

Algunas características del barroco son la polarización de la textura hacia las voces extremas que serían la soprano y el bajo, la presencia obligatoria del bajo continuo, utiliza el contraste como elemento dramático<sup>2</sup> por ejemplo el aria *In furore iustissimae irae* RV. 626 de Vivaldi.

Otra característica del barroco es la monodia, “los compositores al no querer imitar la música antigua comenzaron a centrarse menos en la polifonía compleja“, así dio entrada al uso de una sola voz con acompañamiento, y esto mismo destapó la caja de pandora que fue el bajo continuo y se define como: “*bajo ininterrumpido que sirve de acompañamiento instrumental en una composición y sobre cuya base se improvisan armonías*”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> La Historia de la Ópera con Audiciones Musicales. Capítulo 2: Jacopo Peri:  
<https://clasica2.com/clasica/Enciclopedia-Musical/La-Historia-de-la-Opera-con-Audiciones-Musicales-Capitulo-2-Jacopo-Peri>

<sup>2</sup> <https://musicamif.wordpress.com/historia-de-la-musica/periodo-barroco/>

<sup>3</sup> <https://musica-barroca.com/>



Dentro de los mayores exponentes de la música vocal se encuentran: Claudio Monteverdi (1567-1643), George Friedrich Händel (1685-1759), Antonio Vivaldi (1678-1741), Henry Purcell (1659 - 1695), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), entre otros.

## Contexto histórico

“Dentro del contexto histórico del barroco podemos saber que fue un periodo tenso y crítico, pues la sociedad estaba viviendo una crisis económica, espiritual y religiosa, sobre todo a consecuencia de la separación de la iglesia católica, también al levantamiento de una corriente protestante y al auge del poder de algunos reinos, les servirá la música de este momento para elogiar o dramatizar sus victorias”<sup>4</sup>

El barroco se dividió en 3 sub-periodos, en la musicología alemana estos serían: Frühbarock, Hochbarock, y Schwundbarock. Que en términos simples son: barroco inicial, medio y final. La primera división abarca de 1580 a 1630, siendo el “primer barroco” una lucha contra la polifonía, que era la gran forma del renacimiento.<sup>5</sup>

El segundo barroco comprende de 1630 a 1689 conocido también como la época del Bel Canto. Y el tercer Barroco de 1680 a 1730, se destaca como referente el estilo Concerto.

---

<sup>4</sup> <https://uamusicabarroca.wordpress.com/tag/bel-canto/>

<sup>5</sup> <https://uamusicabarroca.wordpress.com/tag/barroco-en-francia/>

## La antología Italiana

Se conoce como “Antología Italiana” a una serie de obras y arias de ópera de los siglos XVII y XVIII, todas ellas en italiano antiguo. El título del libro se puede encontrar como “Twenty Four Italian Songs and Arias of the Seventeenth and Eighteenth Centuries”.

En la actualidad es utilizada regularmente para alumnos de canto lírico y se usan para crear un acercamiento del alumno al lenguaje musical y técnica vocal, a pesar de que algunas de ellas son de considerable dificultad técnica. Algunos de los compositores son Giovanni Battista Pergolesi, Alessandro Scarlatti, Antonio Caldara, Francesco Durante, por mencionar algunos.

## La retórica y la música barroca

Para definir la retórica hay muchas líneas, muchas opiniones, y a lo largo de la historia se ha usado en muchos ámbitos, el arte, la música, la escritura, entre otros. Se ha considerado por autores como Cicerón como el arte de hablar con elocuencia, o también es conocida como comunicación persuasiva ya que el fin de la retórica es conmover o persuadir.

*“Para influir en la gente la retórica exige llamar la atención brindando signos de exclamación, desviaciones, incluso rompiendo las normas. Si un orador lleva una corbata roja brillante puede ser interpretado como un gesto retórico.”<sup>6</sup>*

---

<sup>6</sup> Eero Tarasti, Universidad de Helsinki.

Según Rubén López Cano en su libro “Música y Retórica en el barroco” que fue la fuente principal para hablar de retórica<sup>7</sup>.

## Forma Aria da Capo

“Aria” del Italiano y significa Aire. Es una pieza musical para solista regularmente acompañada de orquesta y es parte de una ópera. Aunque es tan común que la podemos encontrar en otro tipo de obras como: arias en cantatas, en un motete, o un aria de antología italiana, etc.

Existen diferentes tipos de Arias, que se pueden clasificar por distintas formas, por ejemplo estructura o dificultad; por estructura, es decir, si tiene esquema *A-B-A* como la mayoría de las arias, o *A-A-A* como el aria *Vi Ricorda* del Orfeo de Monteverdi, o sólo esquema *A-B* como el aria de la reina de la noche<sup>8</sup>. Pero luego tenemos una forma que nació a finales del renacimiento y es el estilo predominante en el barroco: La forma aria da capo.

Con el tiempo, el acompañamiento ha sufrido transformaciones debido a la relación tiempo/dinero a la que podemos acceder actualmente, y hemos pasado del uso de una orquesta de cámara a reducciones orquestales para piano.

La forma Aria da capo está dividida en tres partes (*A - B- A*). La primera *A* es la presentación del tema, ésta *A* está dividida a su vez en tres secciones de *A*. La siguiente, que es la *B* se encuentra en la mayoría de los casos coordinado

---

<sup>7</sup> Rubén López-Cano. (2011). Música y retórica en el Barroco. España: Amalgama Editions.

<sup>8</sup> Aria, qué es y para qué sirve. <https://instrumentosmusicales10.net/aria-que-es-y-para-que-sirve-guia>

motivicamente con A, tiene el distintivo de irse a la tonalidad relativa y tiene un carácter más arrebatado<sup>9</sup>. Al terminar la sección B, sigue la reexposición.

Ésta es, posiblemente, la parte más importante, es la que le da el nombre de “Aria da capo” y se llama así ya que al terminar la sección B, la reexposición no está escrita, si no que te marca “*da capo*” que significa “*a la cabeza*” y quiere decir que tenemos que volver a tocar la sección A. Este es el momento en que el cantante improvisa ornamentaciones virtuosas para deleite del público.

*“ Los compositores con el aria da capo se aseguraban que los cantantes, especialmente los castrati, cantaran al menos una vez las notas que había escrito en la partitura, es decir, la parte A, ya que ellos tenía fama de cambiar muchísimo las notas de la partitura mediante su extremo virtuosismo vocal.”*<sup>10</sup> dice el autor del artículo ‘El aria, el aria da capo y otros tipos de arias.’

Otros tipos de arias pueden ser:

- "Dal Segno (desde el signo)" en donde repite parte de la sección A.
- Arias que tienen forma AB, es decir, forma binaria.
- Arias binarias, pero extendidas: ABB'. La parte B se alarga en otra: B'.
- Arias según su carácter: como el "aria di bravura" llamada así por su dificultad técnica, o el aria “buffa”, por ser cómica.

---

<sup>9</sup> Aria da capo. <https://aulademusicamartinsarmiento.wordpress.com/2015/03/17/aria-da-capo/>

<sup>10</sup> El aria, el aria da capo y otros tipos de Arias.

<https://musicatikitaka.jimdo.com/app/download/11074061394/3.3-ES.pdf?t=1520227312>

# El idioma Italiano

La importancia de la lengua Italiana para la carrera de un cantante es indiscutible. En efecto, el repertorio que el cantante deberá afrontar durante su carrera profesional posiblemente incluirá obras en otros idiomas, que deberá ejecutar con una pronunciación perfecta. Sin embargo, el aprendizaje sistemático del italiano aplicado al canto es un reto que cada alumno debe seguir para tener buenos resultados y aprovechar los fonemas que la lengua ofrece naturalmente para la proyección de la voz cantada.

## El idioma italiano aplicado al Canto.

La producción operística y de concierto italiana es muy extensa, abarca casi cuatro siglos y tiene una historia propia que debe ser tratada en cada uno de sus momentos: el estilo musical de cada época ejerce una influencia directa sobre el texto y viceversa.

Otro aspecto importante, relacionado con la inteligibilidad del texto, es la estructura musical de la obra, no es lo mismo cantar un *recitativo secco* casi sin apoyo musical, que un *recitativo accompagnato*, que un dúo o un aria con acompañamiento, o que un concertante, en el que cantan varios intérpretes al mismo tiempo, donde es prácticamente imposible, entender lo que cada personaje está diciendo.

Las necesidades del cantante serían: dominar el sistema fonético, fonológico y gráfico de la lengua italiana, por encima de los aspectos gramaticales y comunicativos, es decir la escritura y el habla de tal idioma. En segundo lugar, lograr transmitir el texto que canta dándole a la lengua su auténtica dimensión, que se consigue sólo comprendiendo lo que se canta, transformándolo en un verdadero acto de comunicación.

De ese modo el texto cantado vuelve a adquirir categoría de lengua viva; de lo contrario, cuando es sólo una reproducción mecánica, habría que incluirla, como apuntaba Balboni <sup>11</sup>, en la categoría de lengua clásica, es decir, muerta.

Con respecto a la fonética, la ciencia de los fonemas, la fonética encierra ya en su propio nombre la palabra “sonido” y la técnica vocal como clarificación, depuración y liberación de consonantes y vocales está muy próxima a la fonética. El cantante buscará la emisión de los sonidos, en su propio sonido, y dará rienda suelta a su capacidad expresiva y musical a través de los fonemas: tanto vocales como consonantes.

Estos serán como el vehículo para la interpretación del cantante. En el canto, todos los sonidos, que vendrán determinados por los distintos fonemas, se tendrán que emitir, impostar y proyectar en función de una técnica, la técnica vocal, que será distinta según las diferentes escuelas, épocas, estilos, capacidades del intérprete...

---

<sup>11</sup> Balboni, P. (1994). *Didattica dell'italiano a stranieri*. Roma: Bonacci.

No existe una única técnica vocal legítima, pero sí comparten todas algunos rasgos comunes para la producción, emisión e impostación del sonido. La técnica vocal o técnica de emisión del sonido se basa principalmente en: la respiración, la emisión e impostación y por último en la articulación y dicción que es el acto de producir un sonido.

Es la parte física del canto en la que la boca desempeña un papel primordial. Por medio de un hábil empleo de los órganos bucales se logra modificar el color y la sonoridad de la voz. La voz se ha de colocar en las cavidades de resonancia para que favorezcan, aumenten, de calidad y belleza a los sonidos emitidos por las cuerdas vocales. A esta forma de emisión, colocando el sonido en los resonadores, se le denomina impostación.

Cuando la voz emitida es bien impostada se puede considerar que se ha dominado la técnica del canto. En la emisión que se persigue en el canto lírico el inicio, también conocido como “ataque”, en términos musicales, ha de ser perfecto: se producirán simultáneamente el sonido y el impulso del aire desde el diafragma, produciendo una explosión glótica perfecta sin ocasionar ninguna tensión en la laringe.

En ocasiones, un cantante poco experimentado tiende a pensar que la articulación daña la impostación. Ya que al mover labios, lengua y mandíbula se pierde la colocación. Sin embargo, si la voz ha sido bien impostada, manteniendo los labios, lengua y mandíbula flexibles y sin contracciones musculares, estos

estarán al completo servicio de la articulación sin que la voz pierda su igualdad tímbrica en ningún momento.

Una voz pequeña bien articulada puede parecer más sonora que otra grande poco articulada.. En el canto la dicción es la que determinará la interpretación de la obra, siendo uno de los elementos esenciales. Debe de estar en consonancia con el estilo, período y carácter de la pieza musical. La dicción es el vehículo que enlaza la articulación con la interpretación. La articulación de los fonemas en el canto lírico está subordinada a los registros y los estilos interpretativos.

## Biografía de los autores de las arias a tratar

### Giovanni Battista Pergolesi.

Giovanni Battista Pergolesi nació el 4 de enero de 1710 en Ancona, Italia. Su familia fue llamada "*I pergolesi*" por ser de Pérgola. Con el tiempo el apodo de "Pergolesi" pasó a ser el apellido. Inició sus estudios con maestros locales, estudió violín con Mondini y composición con Francesco Santi.<sup>12</sup>

Fue hasta 1725 que entró a un conservatorio en Nápoles donde estudió con Gaetano Greco que fue compositor, pedagogo y organista, y más tarde con Francesco Durante. En 1731 se considera el inicio de su carrera pública como compositor con el estreno de su oratorio "La Conversione di San Guglielmo

---

<sup>12</sup> <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pergolesi.htm>



d'Aquitania". *"La obra impresionó tan gratamente al Príncipe de Stigliano que encargó a Pergolesi una ópera para el teatro de su corte."*<sup>13</sup>

En 1732 al completar sus estudios, Pergolesi pasó a ser "maestro di Capella" del príncipe Stigliano, para luego entrar al servicio del Duque Maddeloni. En 1733 compuso la ópera "Il Prigionier superbo" con "la serva padrona" como intermezzo, esta última es considerada una de sus obras maestras. Il Prigionier no tuvo éxito pero después se separó el intermezzo de la ópera y tuvo una presentación póstuma la cual fue todo en éxito.<sup>14</sup>

Entre otras de sus óperas más destacadas se encuentran "La conversión y muerte de San Guillermo", "El hermano enamorado", "Adriano en Siria", "L'Olimpiade", "Il Flaminio" y "Achille in Sciro", Sin dejar fuera su Stabat Mater. El Stabat Mater y La serva padrona son las dos obras de Pergolesi que más se interpretan hasta el día de hoy.<sup>15</sup>

Fue nombrado director del coro de la iglesia de Loreto en 1734, pero cayó enfermo de Tuberculosis, aun así en sus dos últimos años de vida compuso el Stabat Mater. Pergolesi falleció en Pozuolli el 16 de Marzo de 1736 a los 26 años de edad de Tuberculosis.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> <https://www.refinandonuestrossentidos.com/giovanni-battista-pergolesi/>

<sup>14</sup> <https://www.refinandonuestrossentidos.com/giovanni-battista-pergolesi/la-serva-padrona/>

<sup>15</sup> <https://www.biografias.es/famosos/giovanni-battista-pergolesi.html>

<sup>16</sup> <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/6045/Giovanni%20Battista%20Pergolesi>

## Antonio Lotti

Antonio Lotti nació el 5 de Enero de 1667 en Venecia. Lotti hizo su carrera en la Basílica de San Marcos, comenzó a los 11 años como cantante, Contralto para ser precisos, luego a los 13 como ayudante del segundo organista, dos años después como segundo organista, después como primer organista, primer maestro de capilla y finalmente desde 1736 como maestro de capilla, que fue el cargo que desempeñó hasta su muerte.

En pocos años se convirtió en uno de los compositores más populares de Italia, estuvo casado con la soprano Santa Stella, lo cual le dio una buena estabilidad económica. “Su música en la ópera fue brillante, muy innovadora y atrevida armónicamente. Además de su música sacra y óperas, escribió cantatas para voz solo con cuerdas y continuo.”

También escribió una variedad inusual de piezas cortas de dos o más cantantes. Su Miserere en re (1733) se convirtió en una tradición en San Marcos, se interpretó cada Jueves Santo en San Marcos durante el siglo XVIII y algunos en el siglo XIX.<sup>17</sup> Su obra está considerada como un puente entre el barroco y el clasicismo<sup>18</sup>

Antonio Lotti Falleció en Venecia, su lugar de nacimiento el 5 de Enero de 1740, el mismo día de su cumpleaños.

---

<sup>17</sup> [www.ecured.cu/Antonio\\_Lotti](http://www.ecured.cu/Antonio_Lotti)

<sup>18</sup> <https://caminodemusica.com/lotti/pur-dicesti-o-bocca-bella-antonio-lotti-versiones>

## Giacomo Carissimi

Giacomo Carissimi fue un compositor Italiano, nació el 8 de abril en Marini cerca de Roma aunque no se sabe con certeza si el año fue 1604 o 1605. Fue uno de los compositores más eminentes de los comienzos del barroco y uno de los principales representantes de la escuela romana. No se sabe a ciencia cierta cómo fue su educación inicial en la música pero a los 20 años se volvió maestro de capilla de Asís. En 1628 ocupó el mismo puesto pero en la iglesia de San Apolinar del colegio Germanicum en Roma, puesto que ejerció hasta su muerte.<sup>19</sup>

Entre los aportes de Carissimi se encuentran cantatas, motetes y misas, sin mencionar que su obra fue fundamental para el género oratorio del que fue uno de los primeros representantes. Introdujo en las iglesias el acompañamiento de la música instrumental y fue el primero que introdujo la cantata para temas religiosos. También se le atribuye el perfeccionamiento del recitativo, al que diferencia de forma definitiva al aria y fue precursor del empleo expresivo de solistas vocales en las cantatas.<sup>20</sup>

Desde mediados del siglo XVII sus obras fueron de gran admiración en los países Europeos. Y en 1715 Bourdelot dijo que él era “el mejor músico que había producido Italia”. Y se considera que su estilo influyó en la música vocal del siglo XVIII en autores como Cherpantier, Scarlatti y Cesti.<sup>21</sup>

Giacomo Carissimi murió el 12 de Enero de 1674.

---

<sup>19</sup> <https://www.last.fm/es/music/Giacomo+Carissimi/+wiki>

<sup>20</sup> <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/carissimi.htm>

<sup>21</sup> <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=carissimi-giacomo>

# Análisis de las arias

## Se tu m'ami, se sospiri.

El texto de la canción fue tomado de una colección llamada “Di canzonett e di libruet due” de Paolo Rolli, publicada en Londres en 1727. Es una obra picarda, la historia es de una chica que acepta los cumplidos de un joven, pero le dice que si él piensa que sólo a él lo va a corresponder, está muy equivocado.

Con el texto podemos analizar si el personaje de la chica es poliamoroso, o solamente es alguien que no quiere tener una relación seria. Todo esto nos da indicios del carácter para la interpretación de la pieza.

## Letra y traducción

Se tu m'ami, se tu sospiri  
sol per me, gentil pastor,  
Ho dolor de' tuoi martiri,  
Ho diletto del tuo amor.  
Ma se pensi che soletto  
io ti debba riamar...

Pastorello, sei soggetto  
facilmente a t'ingannar.

Bella rosa porporina,  
oggi Silvia sceglierà,  
con la scusa della spina  
doman' poi la sprezzerà.  
Ma degli uomini il consiglio  
io per me non seguirò.  
Non perché mi piace il giglio  
gli altri fiori sprezzarò.

Si tú me amas, si tu suspiras  
sólo por mí, amable pastor;  
me duele tu martirio,  
y tu amor me deleita  
Pero si piensas que  
debería corresponder y amarte sólo a ti...

Pastorcito, te engañas  
facilmente a ti mismo.

Silvia escogerá hoy  
la bella rosa morada;  
pero mañana la desprejará  
con el pretexto de que tiene espinas.  
Yo no seguiré  
el consejo de los hombres.  
No porque me gusten los lirios  
voy a desprejar las otras flores.

## Análisis de forma:

Esta aria tiene una estructura ABA, o forma aria da capo. La parte A esta subdividida en a, b y c de A. Está escrita en la tonalidad de Gm. Presenta la tonalidad desde el primer compás usando los grados i, iv, V7. Y aparece el Fa# como sensible de G, entonces la pieza se mueve en una escala menor armónica.

The image shows a musical score for the first four measures of the aria. The key signature is G minor (two flats). The time signature is 2/4. The score is written for piano. The bass line is annotated with Roman numerals: i, iv, i, iv, V7, i, V7, i. The notes in the bass line are: G2, Bb2, D3, F3, G3, Bb2, D3, F3, G3, Bb2, D3, F3, G3, Bb2, D3, F3, G3.

### A.

Los primeros 4 compases son de introducción, en donde presenta un motivo atractivo principal que es el de la negra-semicorchea-corchea con punto.

The image shows a musical notation of the main motif: a quarter note, an eighth note, and a dotted eighth note.

La primera frase tiene 6 compases de la primera frase o idea (a de A). Comienza con el tema y la letra que le da el título de la pieza, y aparece lo que fue para mi el primer reto

The image shows a musical score for the first six measures of the first phrase. The key signature is G minor. The time signature is 2/4. The score is written for piano. The vocal line is in the treble clef and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: Se tu m'a mi, se tu so - / If you love me, if you do.

The image shows a musical score for the next six measures of the first phrase. The key signature is G minor. The time signature is 2/4. The score is written for piano. The vocal line is in the treble clef and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: spi - ri Sol per me, gen - til pa - stor, / sigh for me a lone, O gen - tle one.

de la pieza: afinar y mantener la voz afuera por la zona y las figuras rítmicas, que a grandes rasgos, prácticamente estás manteniendo notas negras, y la semicorchea actúa como apoyatura.

Las notas se me iban para atrás y la afinación comenzaba a bajar. Hay que buscar el apoyo en las costillas, ayuda a administrar mejor el aire, y usar las consonantes como herramienta para afinar mejor. Una ventaja de esta pieza es que la primera nota, comienza con una S.

La S es una consonante que te prepara la columna de aire naturalmente, entonces al momento de emitir la vocal que le sucede, esta ya viene con la columna de aire lista y es más fácil que atacar directamente.

La segunda frase (b de A) es de 8 compases con dos secciones de 4+4 en *Piano y forte*.

En esta parte podemos apreciar que el movimiento de la pieza cambia gracias a las figuras rítmicas en el piano, principalmente a las semicorcheas.

The image shows a musical score for voice and piano. It is divided into two systems. The first system (measures 1-8) is marked 'p a tempo' and features a vocal line with lyrics in Spanish and English, and a piano accompaniment. The second system (measures 9-16) is marked 'rit.' and features a vocal line with lyrics in Spanish and English, and a piano accompaniment. The piano part in the second system is characterized by semiquaver figures.

Vocalmente, aparece por primera vez el Sol, que es la nota más aguda que presenta la obra. Para una soprano principiante podría llegar a ser una zona difícil,

debido a que llega al agudo por salto de sexta, sin preparación. Entonces, el reto aquí es afinar el agudo sin forzar la zona de la garganta.

Yo lo resolví de la siguiente manera: para empezar, rallentar inmediatamente desde el compás 15, justo en las semicorcheas, como las figuras rítmicas son rápidas, rallentarlo te da la oportunidad de que tengas espacio para colocar el salto.

Lo siguiente es trabajar el salto, para esto hay que trabajar la apertura de la boca, cada nota tiene cierta apertura de acuerdo al tamaño de tu boca y de tus resonadores, así que en esto cada uno debe encontrar su apertura ideal, sumando siempre el ser muy conscientes del apoyo.

La tercera frase (c de A) comienza en el compás 19 y cuenta con 10 compases.

## **B.**

La parte B consiste de frases de 4+6+4+4, en total 18 compases. La 4ª frase está compuesta de 4+6 compases. Desaparece el fa# y comienza a aparecer el lab.

En la parte B de la forma Aria da capo, la tonalidad cambia, regularmente se va al relativo, y el La bemol es un indicio de que la tonalidad se ha movido a Mi**b** mayor.

La parte B del aria comienza en B**b** mayor, que es el 5º grado de Mi bemol, y en los siguientes compases asegura la nueva tonalidad.

La 5ª frase es de 8 compases: 4+4. Y un puente de 4 compases.

### *Da capo (A).*

Regresamos a la parte A o el Da capo. Debido a que esta pieza pertenece a la forma aria da capo, el compositor escribió exactamente lo mismo que en la parte A. Por tradición, el cantante es libre de poner variaciones sobre la melodía escrita, a esto también lo conocemos como “improvisar”.

Las diferentes frases que se presentan a lo largo de la obra no guardan relación temática una con la otra, todas son diferentes. Tenemos frases mucho más largas que otras. Las frases están conformadas por pequeños motivos de 2 compases, por tradición el estilo de composición es libre. Para hacer una buena interpretación de la pieza es necesario conocer un poco acerca de algunas reglas de interpretación por tradición.



# Pur dicesti o bocca bella

Del compositor Antonio Lotti.

## *Letra y traducción*

Pur dicesti, o bocca bella,  
Quel soave e caro sì,  
Che fa tutto il mio piacer.

Aunque dijiste, oh boca bella  
aquel suave y querido sí  
eso hace todo mi placer

Per onor di sua facella  
Con un bacio Amor t'apri,  
Dolce fonte del goder!

Para honor de su gracia  
con un beso, amor, te abrí,  
dulce fuente del placer!

## *Análisis de forma*

Está Aria presenta una forma ABA, aria da capo. Contiene 181 compases contando el da capo. La pieza tiene una tonalidad de Mi Mayor que muestra en la armadura.

A.

En los primeros cuatro compases, presenta el tema y reafirma la tonalidad con la cadencia I-IV-Vii-I. En realidad ese Vii actúa como sustitución del V7. Cabe destacar que dentro de los acordes que están definiendo la armonía, podemos apreciar que llevan el tema implícito.

The image shows a musical score for the first four measures of the aria. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The first measure is circled in red. The bass line shows the harmonic progression I-IV-Vii-I, with the Roman numerals I, IV, vii, and I written in red below the staff. The dynamic marking 'p e leggero' is present in the first measure.

La línea de la soprano comienza con el tema y la letra del poema, como es costumbre.

Voice  
*p*  
 Pur di - ce - sti, o boc - ca, boc - ca bel - la, o boc - ca, boc - ca  
 Mouth so charm - ful, O tell me now, O tell me, O tell me now, O

Uno de los retos que presenta esta aria es el tema de la dicción, y cuenta con muchos elementos para poner en práctica la tesis de que la dicción mejora el carácter y la afinación de las obras. Este pasaje contiene 5 consonantes “Doppias” propias del italiano, que pronunciandolas correctamente ayudan al fraseo rítmico y por lo tanto ayudan a mantener la columna de aire en su lugar.

Sin dejar de mencionar que es importante que la “b” al principio de la palabra “bocca” tiene que poppear un poquito para que sea audible para el público que se encuentra a unos metros de distancia. Se recomienda altamente leer y conocer acerca del AFI del italiano antes de abordar las obras.

Otro pasaje importante es el siguiente:

La palabra “quel”, que aparece subrayada en amarillo, es de gran importancia debido a las

bel - la, quel so - a - ve e ca - ro sì,  
 tell me Why thy sweet - ness lures me so,

(U-E), lo que parece dos simples vocales, puede determinar la colocación y por lo tanto la afinación.

Lo ideal es, al pronunciar, hacerlo pensando en llegar directamente a la E, es decir, por su puesto que la U se pronuncia, pero no debe durar mucho debido a que es una vocal que permite una colocación más profunda y baja; puede sonar con muchos armónicos y cuerpo pero afecta a las vocales que le suceden (E) y su afinación. En muchas ocasiones no es la colocación ideal.

En el compás 38 comienza la sección *b de A* en el V grado.

Le antecede un puente de 3 compases. En esta parte aparece por primera vez una figura rítmica que presenta un reto, pero la vamos a desarrollar en la parte *c de A*.

La parte *c de A* empieza exactamente en el compás 61 y presenta dos complicaciones. Comencemos con la siguiente figura, la cual mencioné aparece por primera vez en la parte *b de A*, y de nuevo en *c de A*, lo hace 3 compases seguidos. Esta figura en sí lo que representa es un reto de preparación de la apertura para el salto.

Cabe destacar que el aprender a preparar la apertura de la boca para un salto, es una de las herramientas más importantes para un cantante, ya que al interpretar a autores del romanticismo encuentras constantemente estos saltos de más de una cuarta, que requieren de un nivel de manejo técnico considerable.

En estas ligaduras el síntoma más común de que algo nos está faltando o fallando, es que la voz se vaya para atrás, cuando la voz se va para atrás tiene que ver directamente con el apoyo. La mejor manera de trabajar los intervalos es, como lo afirma Madelein Mansion en su libro *El estudio del canto*;

*“Los intervalos deberán trabajarse primeramente del agudo al grave y luego del grave al agudo. Tomemos, por ejemplo, la quinta: Para una voz no trabajada, esta distancia podría parecer difícil de abarcar sin cambiar el sitio de la voz.... se puede eludir esta dificultad comenzando por la nota más elevada y trayendo bien cerca de ella la nota grave, teniendo la impresión de que se la canta aún más alto que la precedente...”*

“Una vez colocada la nota grave bien alto, por medio de ese procedimiento, cante inmediatamente la quinta ascendente. Se deberá trabajar del mismo modo todos los intervalos hasta haberse acostumbrado a tomar siempre la nota grave al lado de la aguda cada vez que deba cantarse un intervalo relativamente grande”.



Otro de los problemas se presenta en la misma zona de las ligaduras; el reto es apoyar suficiente para hacer las variaciones y llegar al agudo



correctamente afinado, el cual, como muestra en la imagen anexa, el intervalo hacía el agudo se va haciendo cada vez más grande.

La ventaja que tenemos en esta parte es que la línea del piano reposa en una negra, eso le permite al cantante tomarse su tiempo para respirar, para articular y llegar al agudo. Estos 3 compases podríamos interpretarlos un tanto a *piacere* y luego volver al tempo original.

La última parte a poner atención es en el compás 103, este compás involucra un tema de colocación, en el que al principio del estudio del canto (cuando estamos abordando arias de antología italiana ) no es claro, y es: la colocación de las vocales en la zona aguda.

Muchos cantantes amateur desconocen el hecho de que en zonas agudas, por naturaleza, las vocales se transforman, tienes que abrirlas, incluso, hasta un punto en el que ya no se escucha la vocal emitida, si no que ya se vió alterada por la altura de la nota, y por la posición que toma la boca para poder emitir. En la mayoría de los casos la vocal en la que se convierte es una A.

Regresando a la partitura y al compás 103 específicamente, se presenta uno de estos casos.

En una soprano el Fa es el paso entre el registro medio al registro agudo, puede variar entre Fa - Fa#, incluso hasta Sol, pero en una



The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff has lyrics: "si, del go - der." and "fount of joy di - vine." The bottom staff has lyrics: "si. del go - der." and "fount of joy di - vine." A red circle highlights a note in the bottom staff, which is a half note on the line (F#). The word "rall." is written below the second staff.

soprano principiante el Fa ya está en zona de paso, entonces en el aria venimos de una cadencia que termina en el Fa central, entonces vemos un salto de octava, sin preparación y con la palabra 'Sí'. La 'i' llega a ser una vocal un tanto cerrada, se puede pronunciar en su posición natural pero afecta directamente en la colocación y existe la probabilidad de comenzar a tensar cara y cuello.

Para evitar esto lo ideal es abrirla un poco, de manera que se escuche entre una 'i' y una 'e', mientras más la abras hacia la 'e', vas a tener más espacio en el paladar para el sonido, pero siempre con el pensamiento de que estás cantando una 'i', de esta manera la vocal sufrirá el mínimo de deformación.

Es totalmente aceptable y común el sacrificar una vocal por el sonido en la zona aguda. "Los maestros italianos de *bel canto* lo sabían y han respetado siempre esta dificultad en sus composiciones" dice Madelein Masion en su libro al hablar de Articulación- dicción - interpretación.

Debemos remarcar que es recomendable, más si estás comenzando en el estudio del canto, hacer los ejercicios con tu maestro, porque es quien conoce tu proceso y quien va a controlar qué te sirve y funciona y qué no.

## Vittoria mio core

Vittoria mio core de Giacomo Carissimi. La letra es de Domenico Bernigni, el año de composición es incierto, aunque algunos lo atribuyen a 1653 que fue el año de fallecimiento de Bernigni.

## Letra y traducción

Vittoria! Vittoria! Vittoria, mio core! non lagrimar piú, É sciolta d'amore la vil servitú;	¡Victoria! ¡Victoria! ¡Victoria, corazón mío! No llores más, Quedó disuelta la vil esclavitud del amor.
---	---

Giá l'empia a'tuoi danni, Fra stuolo di sguardi, con vezzi bugiardi dispose gl'inganni;	Antes, ella indiferente a tu dolor, en público y con halagos falsos, fraguaba los engaños;
--	---

Le frode, gli affanni non hanno piú loco, del crudo suo foco, É spento l'ardore!	Las mentiras, los afanes, ya no tienen lugar, de su fuego cruel, se extinguió el ardor.
---	--

Da luci ridenti non esce piú strale, che piaga mortale nel petto m'avventi:	Los ojos risueños ya no resplandecen, ni en mi pecho hacen heridas mortales:
--	---

Nel doul, ne'tormenti io piú non mi sfaccio. É rotto ogni laccio, sparito il timore!	En el dolor y en el tormento yo ya no me desmorono. Se ha roto el lazo. ¡Desapareció el temor!
---	---

## Análisis de forma

El aria tiene forma ABABA, que básicamente es ABA o aria da capo. Cuenta con 117 compases y está en la tonalidad de Do mayor.

El registro del aria va del Do5 a Fa6.



El aria comienza directo a la voz con un pedal sobre Do, pero en el compás 4 hace ya la inflexión hacia Fa mayor y se mantiene en esa inflexión. La sensación de la pieza es Do mayor sobre su cuarto grado, que es posible que por la época

(barroco temprano) el compositor todavía no termina de abrazar la tonalidad al 100%.

En la parte B que comienza en el compás 34 hay un cambio radical de tempo, y el piano nos da un pedal cada dos compases, no un acompañamiento más complejo, y llega a dar la sensación de estar cantando un recitativo. cabe observar que la línea de la voz se mueve indiscutiblemente en do mayor y en los siguientes compases hace cadencias perfectas de do mayor, se presenta la alteración de Fa#, pero es para hacer un v/v (una subdominante) y luego ir al 5° grado.

Esta pieza, a pesar de parecer fácil debido a que la línea del canto no presenta mayores alteraciones, ni figuras rítmicas complejas, no lo es. Supone trabajo de respiración consciente, administración del aire, manejo del registro grave/medio y uso de diafragma para hacer coloraturas, que las arias del barroco tardío van a exigir el manejo a la perfección.

El trabajo con el registro se puede notar principalmente en la parte B, donde la mayoría de las notas se mueve sobre G5 y C6, lo cual es un registro bajo para una soprano, y puede ser hasta cansado.

*meno mosso e dolce assai*

*p*

Già l'em-pia a' tuoi dan - ni, Fra stuo - lo di sguar - di, Con vez - zi bu -  
The false one is van-quish'd, her glanc-es a - muse me, De - cep-tion no

*p meno mosso e dolce assai*

*cresc.*

giar-di Di - spo - se\_ gl'in - gan - - ni; Le fro - de, gli af - fan - ni Non  
long-er with arts can con - fuse me! No false - hood or sor - row op -



La mejor manera de no caer en el uso de la garganta por cansancio es cantar *sul fiato*, (sobre el aire) y evitar en la medida de lo posible aspirar aire rápidamente ya que esto genera tensión automática en el cuerpo, y para cantar tenemos que estar lo más relajados posible.

El siguiente fragmento es el más complicado de toda la pieza, ya que requiere hacer buena respiración, uso de diafragma y una óptima administración del aire.

The image shows a musical score for a vocal piece with piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system shows a vocal line starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. A red box highlights the final notes of the vocal line. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The second system shows a vocal line starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. A red box highlights the first notes of the vocal line. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "più, È sciol-ta d'A-mo-re La vil ser-vi-tù, È sciol-vain, For love now has bro-ken its shack-les in twain, For love - ta d'A-mo-re La ser-vi-tù! now has bro-ken its shack-les in twain!".

La frase aparece 3 veces en toda la pieza pero es la cereza del pastel, es la parte más brillante en la pieza y donde tienes la oportunidad de lucir una que otra habilidad.

Para empezar esas corcheas deben ser estudiadas lentamente, por grupetos de 3 y por compás, esto para que entiendas la estructura de la coloratura, hacia

donde se mueve, si salta o no, cuántos intervalos salta, si los demás fragmentos tienen el mismo movimiento o en qué se diferencian, etc.

Lo segundo es comenzar a practicar con el golpe de diafragma, en primera instancia porque cuando lo domines totalmente le va a dar más definición y carácter a tus coloraturas y en segunda para evitar el uso de la garganta, que suele ser la herramienta más sencilla para abordarlas pero que a la larga puedes desarrollar un problema de nódulos y es muy común en las coloraturas. Así que en resumen hay que usar el golpe de diafragma, o como muchos la conocemos, La voz de perrito.

El último detalle a enfrentarse pero no menos importante es la administración del aire. La frase es de 8 compases, las coloraturas regularmente requieren un extra de aire porque se pierde más de lo común en la articulación. Lo ideal es no respirar en medio de la frase, para eso tenemos que respirar profundamente antes de comenzar la frase.

Hay una blanca antes del comienzo así que podemos comer un poquito de la figura rítmica (que por cierto es apoyada por la mano derecha del piano) para aprovechar a respirar un poco más tranquilos y llenar la cavidad con el aire necesario. En caso de que no te alcance para llegar al final de la frase lo recomendado es respirar donde se muestra la cisura y sobre todo entender el movimiento y la manera en que tu cuerpo apropia esa frase.



# Reflexiones

Uno nunca termina de conocer su voz, así como los años pasan tu voz también cambia, tan sutilmente que nunca deja de ser un reto. El trabajar con estas piezas y sobretodo, en el proceso de búsqueda de las arias que serían el corazón de este documento, tuve alrededor de 10 candidatas, todas grandes piezas del barroco en las que posiblemente habríamos apreciado mejor la ejecución del estilo.

Pero al final, me di cuenta de que, para resolver esos pequeños (pero a la vez grandes) problemas tenemos que volver a los básicos, con la humildad de verlos como nuestros grandes maestros. Nos arraigamos tanto a la afinación perfecta, y por supuesto que es importante, pero nos olvidamos de muchos otros factores que mejoran el resultado final, y no sólo de la piezas, también de nuestros hábitos como artistas.

Me quedo con las ganas de seguir investigando y seguir buscando entre las piezas de este periodo, llenas de retos a vencer y me voy feliz, con estas arias que fueron quienes me recibieron en mi estudio del canto y que hoy me ayudan a dar el primer paso en mi carrera.

## Bibliografía

- Anceschi L. *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*. 1991. Techos: Madrid
- Bustillo, Carmen. *Barroco y América Latina. Un itinerario incluso*. 1996. Caracas: monte Ávila
- Maravall, J. Antonio., *La cultura Del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. 1996. Barcelona; Ariel
- Mansion, Madelein., *El estudio del canto. Técnica de la voz hablada y cantada*. 1947, Buenos Aires; Ricordi.

## Anexos