

RECITAL SOLISTA PARA SOPRANO

Ecos del Ayer: Recital solista para soprano con repertorio Clásico y Romántico

Nikolle Valeria García Carrillo

Trabajo de Grado para Optar al Título de Licenciada en Música

Modalidad Creación Artística

Recital solista

Directora

Dayra Yurley González Rodríguez

Magíster en Músicas Colombianas

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes

Licenciatura en Música

Bucaramanga

2025

Dedicatoria

Quiero dedicar este proyecto hecho con mucho esfuerzo y amor a Dios, por darme esta voz que se ha convertido en mis alas; por permitirme estudiar música y descubrir una pasión profunda por este arte, en especial por el canto lírico. Gracias por ser mi Padre celestial, por ayudarme a crecer en cada aspecto de mi vida, y por tu fidelidad, misericordia y amor, porque sin Ti, no sería nada. Al Señor le dedico mi voz y mi vida entera.

Agradecimientos

A mi novio Erick, gracias por tu apoyo incondicional a lo largo de todo este camino. Gracias por llegar a mi vida para hacerla más bonita, por ser mi motor tanto en los momentos felices como en aquellos en los que dudaba de seguir mis sueños. Has sido mi compañero, mi mejor amigo y, sin duda, un regalo de Dios.

A mis padres y a mi hermanito, gracias por estar desde el comienzo, por creer en mí incluso cuando yo dudaba más veces de las que puedo contar. Gracias por acompañarme en cada momento importante, por nutrirme con su amor incondicional y por enseñarme, día a día, que la familia siempre está ahí, sin importar qué.

A mi maestra Dayra González, a quien el Señor puso como un ángel en mi camino, gracias por cada enseñanza entregada con tanto amor y dedicación. En muchos aspectos, eres un ejemplo a seguir, tanto como maestra como ser humano. Gracias profe por acompañarme en este proceso musical y por escucharme cada vez que sentí miedo de continuar.

Al maestro Daniel Barbosa y a los músicos que hicieron parte de este proyecto, gracias por su tiempo, entrega y pasión en cada ensayo. Agradezco profundamente su compromiso, su sensibilidad artística y cada nota que compartieron conmigo. Su música dio vida a este sueño y lo hizo aún más especial.

A mis amigos, profesores y familiares que me acompañaron a lo largo de este camino, gracias por su apoyo constante, sus palabras de aliento y su presencia en los momentos clave. Cada conversación, cada consejo y cada gesto de cariño dejó una huella en mí. Gracias por creer en mi proceso, por impulsarme a seguir y por celebrar conmigo cada pequeño logro. Me siento afortunada de haber compartido este viaje con personas tan valiosas.

Finalmente, gracias a todas y cada una de las personas que han sido parte de este viaje, por cada palabra de aliento, cada abrazo, cada gesto de amor. Este logro no es solo mío, es también de quienes caminaron a mi lado, creyendo en mí incluso cuando yo no lo hacía. Llevo en el corazón cada momento, cada enseñanza y cada persona que hizo de este camino algo verdaderamente inolvidable. Este proyecto es un sueño cumplido y apenas el comienzo.

Tabla de Contenido

	Pág.
INTRODUCCIÓN	14
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	15
1.1 Antecedentes	15
1.1.1 Antecedentes Internacionales.....	15
1.1.2 Antecedentes Nacionales	16
1.1.2 Antecedentes Locales.....	17
1.2 Pregunta de Investigación.....	18
1.3 Objetivo General.....	19
1.3.1 Objetivos Específicos.....	19
1.4 Justificación	19
2. MARCO TEÓRICO.....	21
2.1 Clasicismo.....	21
2.1.1 Contextualización histórica	21
2.1.2 La música vocal en el Clasicismo	23
2.2 Romanticismo	24
2.2.1 Contextualización histórica.....	24
2.2.2 La música vocal en el Romanticismo	25
2.3 Géneros musicales seleccionados	25
2.3.1 La Ópera.....	26
2.3.2 El Singspiel	28

RECITAL SOLISTA PARA SOPRANO CON REPERTORIO CLÁSICO Y ROMÁNTICO

	6
2.3.3 La Operetta.....	29
2.4 Características estilísticas del Clasicismo y el Romanticismo	30
2.5 La voz de la soprano	31
2.5.1 Características generales	31
2.5.2 Técnica vocal en el canto lírico	34
2.5.3 Ejercicios para el desarrollo de la voz	37
3. METODOLOGÍA	38
3.1 Etapas del proyecto	39
3.2 Análisis Interpretativo.....	41
3.2.1 Wolfgang Amadeus Mozart.....	41
3.2.2 Jacques Offenbach	51
3.2.3 Giacomo Puccini	56
3.3 Sistematización pedagógica	62
4. CONCLUSIONES	64
Referencias Bibliográficas	65
Apéndices.....	72

Lista de Tablas

	Pág.
Tabla 1. <i>Cuadro descriptivo de las obras seleccionadas</i>	25
Tabla 2. <i>Características estilísticas del Clasicismo y Romanticismo</i>	30
Tabla 3. <i>Categorías de las voces soprano</i>	33
Tabla 4. <i>Deh vieni non tardar</i>	43
Tabla 5. <i>Batti batti o bel Masetto</i>	46
Tabla 6. <i>Der Hölle Rache</i>	48
Tabla 7. <i>Belle nuit o nuit d'amour</i>	52
Tabla 8. <i>Les oiseaux dans la charmille</i>	54
Tabla 9. <i>Quando me'n vo'</i>	58
Tabla 10. <i>O mio babbino caro</i>	60

Lista de Figuras

	Pág.
Figura 1. <i>Passaggi y zonas de registro de la voz soprano</i>	32
Figura 2. <i>Ejercicios de calentamiento vocal</i>	37

Lista de Apéndices

	pág.
Apéndice A. Transcripción del diario de campo	72
Apéndice B. Traducción y transcripción AFI de las obras seleccionadas.	80
Apéndice C. Entrevistas semiestructuradas a expertos en el canto lírico	87
Apéndice D. Partituras del repertorio seleccionado.....	96

(Ver apéndices adjuntos)

Glosario

Agógico: se refiere a las variaciones expresivas del ritmo, como pequeños alargamientos o cambios de tempo, que no dependen del pulso regular, sino del sentido musical de una frase (Latham, 2008).

Aria: pieza musical vocal, generalmente de una ópera, cantada por un solista con acompañamiento orquestal, que permite al cantante mostrar su habilidad técnica y expresar sus emociones o pensamientos de manera más elaborada y dramática (Orquesta Filarmónica de Bogotá, s.f.).

Barcarola: canto popular interpretado por los gondoleros venecianos que surgió en el siglo XVIII. Imitando el movimiento natural de las barcas sobre el agua, la Barcarola toma un ritmo lento-moderado de compases ternarios, por lo general 6/8 o en ocasiones 12/8 (Latham, 2008).

Dicción: la disciplina y el estudio de la pronunciación y enunciación de palabras durante el habla o el canto (Calvache, 2023).

Formantes: grupos de frecuencias que se refuerzan según la configuración del tracto vocal o la estructura de un instrumento en un momento dado. Estas frecuencias resaltadas son las que determinan el timbre característico de cada voz e instrumento (Aristizábal, 2022).

Legato: término italiano que significa "unido". Consiste en tocar o cantar uniendo los sonidos de las notas sin dejar espacios perceptibles entre ellas. Se indica mediante un signo de fraseo o con la palabra *legato*. No implica ausencia de articulación y su opuesto es el *staccato* (Latham, 2008).

Lirismo: expresión emocional intensa y a menudo melodiosa, vinculada con la poesía o la música (Latham, 2008).

Mecenas: persona rica e influyente que patrocina y apoya las artes y las letras (RAE, s.f.).

Music Hall: sala que ofrece espectáculos de variedades (RAE, s.f.).

Prosodia: parte de la gramática que enseña la recta pronunciación y acentuación (RAE., s.f.).

Recitativo: forma de canto en la ópera que imita el habla. Se usa para contar la historia o avanzar en la trama, con una melodía más libre y un acompañamiento musical sencillo (Latham, 2008).

Revista: espectáculo teatral de variedades, en el que alternan números dialogados y musicales de carácter festivo. La "revue" (en francés) era una especie de parodia o burlesque de obras contemporáneas, incluyendo operetas y otras producciones teatrales. Estaba llena de sátira social, humor, juegos de palabras y referencias a la actualidad, y a menudo incluía canciones, números cómicos y bailes (RAE, s.f.).

Rubato: interpretación flexible del tiempo en la música, donde se "roba" o modifica la duración de algunas notas para lograr un efecto expresivo y espontáneo (Latham, 2008).

Tenuto: indicación para sostener una nota durante todo su valor, e incluso ligeramente más, con intención expresiva o dramática. También puede aparecer como *ten* (Latham, 2008).

Vaudeville: término francés que en español es "vodevil". Comedia frívola, ligera y picante, de argumento basado en la intriga y el equívoco, que puede incluir números musicales y de variedades (RAE, s.f.)

Resumen

Título: Ecos del Ayer: Recital solista para soprano con repertorio clásico y romántico^{1*}

Autor: Nikolle Valeria García Carrillo^{2*}

Palabras Clave: Recital solista, soprano, canto lírico, clasicismo, romanticismo.

Descripción: *Ecos del Ayer* es un recital solista para soprano con obras pertenecientes a los períodos Clásico y Romántico. El objetivo principal de este proyecto fue ofrecer una interpretación contrastante de estas obras, resaltando tanto los aspectos estilísticos como las exigencias técnicas del canto lírico en ambas épocas.

Para su desarrollo, se empleó una metodología de investigación cualitativa, utilizando herramientas como la investigación documental, la observación durante el proceso de montaje y entrevistas semiestructuradas a expertos en el canto lírico. Se seleccionaron obras representativas de los géneros de ópera, singspiel y opereta, elaboradas por los compositores Mozart, Puccini y Offenbach, las cuales fueron abordadas desde un análisis histórico, técnico y estilístico.

A lo largo del proceso se construyó una propuesta interpretativa que integró recursos técnico-vocales fundamentales, enriqueciendo la expresividad y comprensión de cada obra. Esta experiencia permitió identificar desafíos vocales y artísticos propios del repertorio, contribuyendo significativamente al crecimiento musical y personal de la intérprete.

Este trabajo concluye que una interpretación vocal adecuada en este tipo de repertorios no solo requiere dominio técnico, sino también una comprensión profunda del estilo y del contexto histórico de cada compositor.

^{1*} Trabajo de Grado

^{2*} Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. Licenciatura en Música. Directora: Dayra Yurley González Rodríguez. Magíster en Músicas Colombianas.

Abstract

Title: Echoes of Yesterday: Solo recital for soprano with classical and romantic repertoire^{3*}

Author: Nikolle Valeria García Carrillo^{4*}

Key Words: Solo recital, soprano, lyrical singing, classicism, romanticism.

Description: *Echoes of Yesterday* is a solo recital for soprano featuring works from the Classical and Romantic periods. The main objective of this project was to offer a contrasting interpretation of these pieces, highlighting both the stylistic aspects and the technical demands of lyrical singing in both eras.

A qualitative research methodology was employed, using tools such as documentary research, observation during the rehearsal and preparation process, and semi-structured interviews with experts in lyrical singing. Selected works representative of the genres of opera, singspiel, and operetta—composed by Mozart, Puccini, and Offenbach—were analyzed from historical, technical, and stylistic perspectives.

Throughout the process, an interpretative proposal was developed that integrated essential vocal and technical resources, enriching the expressiveness and understanding of each piece. This experience made it possible to identify vocal and artistic challenges specific to the repertoire, contributing significantly to the musical and personal growth of the performer.

This work concludes that an appropriate vocal interpretation of this type of repertoire requires not only technical mastery but also a deep understanding of each composer's style and historical context.

^{3*} Degree Work

^{4*} Faculty of Humanities. School of Arts. Bachelor's Degree in Music. Director: Dayra Yurley González Rodríguez. Master's Degree in Colombian Music.

INTRODUCCIÓN

La voz humana ha tenido un papel central en la historia de la música, especialmente en los períodos Clásico y Romántico. El presente proyecto de grado, *Ecos del Ayer: Recital solista para soprano con repertorio clásico y romántico*, surge del interés por interpretar una selección de obras de ambos períodos, destacando el papel de la soprano en la interpretación del canto lírico en esas épocas. Para ello, se empleó una metodología efectiva que reflejara las características estilísticas de cada compositor y permitiera una interpretación adecuada.

Este trabajo se estructuró a partir de la selección de siete obras vocales de los compositores Wolfgang Amadeus Mozart, Giacomo Puccini y Jacques Offenbach. A través de géneros como la ópera, el *singspiel* y la *operetta*, se propuso un recorrido vocal y escénico para contrastar los contextos musicales, explorando las transformaciones en el rol de la soprano y los ideales estéticos del canto entre los períodos Clásico y Romántico.

La metodología de investigación fue cualitativa, basada en la investigación documental, la observación del proceso interpretativo y entrevistas con expertos. Estas herramientas permitieron un análisis interpretativo del repertorio y la creación de una sistematización pedagógica que contribuyó al desarrollo del presente trabajo de grado.

El documento consta de cuatro capítulos: el primero presenta el planteamiento del problema, objetivos, justificación y contexto; el segundo desarrolla el marco teórico con un análisis histórico, técnico y estilístico; el tercero describe la metodología empleada y el análisis interpretativo; y el cuarto, las conclusiones y reflexiones finales. Este proyecto busca aportar significativamente al ámbito académico y a la formación artística y cultural de Bucaramanga, además de ofrecer una guía para futuras investigaciones en canto lírico e interpretación vocal.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 Antecedentes

Para este proyecto de grado, se realizó una búsqueda en diversas fuentes bibliográficas que estuvieran relacionadas con el tema de estudio. Esta selección se organizó en tres categorías: a nivel internacional, a nivel nacional y a nivel local. A continuación, se presentan los trabajos de grado y los libros académicos que se consideraron pertinentes para esta investigación.

1.1.1 Antecedentes Internacionales

La tesis titulada *Influencia de las obras más representativas de W. A. Mozart en la tesitura de las sopranos, en la ejecución vocal académica*, presentada por Daysi Evelyn Rojas Mamani (2017), examina cómo el repertorio de W. A. Mozart afecta la tesitura de las sopranos en la ejecución vocal, a partir de encuestas y entrevistas a cantantes con formación académica. Su aporte a este trabajo radica en ofrecer una visión más profunda sobre los retos vocales que plantea Mozart y los recursos técnicos y pedagógicos empleados para abordarlos.

El trabajo *Performance Practices in Four Puccini Arias: Tempo Choices and Choosers*, de Joshua O. Neumann (2008), revisa los distintos medios y entornos de grabación y su influencia en la producción musical. Neumann estudia las prácticas interpretativas de cuatro arias de Giacomo Puccini, analizando las decisiones de *tempo* según el entorno de grabación. Esta investigación aporta al presente proyecto una comprensión más profunda de las prácticas interpretativas en las arias seleccionadas, y ofrece herramientas para abordarlas, destacando el estilo y las características del compositor.

El trabajo *Developing Vocal Agility of Light Lyric Coloratura Soprano Voices Through the Neglected Repertoire of French Opéra Comique*, de Valentine Baron (2022), enfatiza el desarrollo

de la agilidad vocal en sopranos lírico-ligeras de coloratura mediante el repertorio de la ópera cómica francesa. Este estudio aporta al presente proyecto al explorar técnicas de entrenamiento de la voz y enfoques interpretativos que mejoran la agilidad y expresividad vocal. Además, ofrece recomendaciones prácticas para cantantes y docentes, útiles para abordar este repertorio y desarrollar habilidades vocales de forma efectiva.

La tesis doctoral *El apoyo vocal en el canto lírico solista: aspectos históricos, definición, dilemas, esclarecimientos y redefinición del término*, de Roberto Henrique Fernandes de Oliveira (2017), explora el apoyo vocal desde su terminología a lo largo de la historia y su papel en la técnica vocal. Fernandes identifica conflictos en la definición del apoyo y su abordaje en la pedagogía del canto. Esta tesis aporta al presente proyecto un acercamiento al concepto de apoyo en la voz solista y su relación con la proyección vocal en la interpretación del repertorio.

1.1.2 Antecedentes Nacionales

La tesis *Temas destacados en la enseñanza y práctica del canto lírico y su relación con mi proceso personal*, de Oscar David Aristizábal López (2022), presenta un acercamiento a la técnica del canto lírico desde su experiencia como estudiante y cantante. Aborda temas de la pedagogía vocal, divididos en: funcionalidad y estética, respiración y uso del cuerpo, y el *passaggio* en voces masculinas. Su aporte a este proyecto radica en los recursos técnicos relacionados con la resonancia y el estilo interpretativo según distintas escuelas de canto.

Por su parte, el *Recital de Grado: Selección de obras líricas pertenecientes a los períodos barroco, clásico y romántico. Intérprete soprano con acompañamiento de piano*, de María Isabel Parra Valencia (2018), presenta un repertorio contrastante y considera tres aspectos para el análisis interpretativo: contexto histórico, aspectos técnico-musicales y estilos interpretativos. Esta tesis es

relevante para el presente proyecto, al estar en la misma línea de estudio y aportar herramientas para la sistematización pedagógica.

1.1.2 Antecedentes Locales

El trabajo de grado *Recital para Tenor con Arias de Ópera del Período Romántico compuestas por Gaetano Donizetti y Giacomo Puccini*, de Ronald Cuchimba Reyes (2023), presenta seis obras para tenor solista. Reyes realiza un análisis musical, histórico e interpretativo de cada obra, destacando elementos importantes para su correcta interpretación. También incluye composiciones de Puccini, lo que contribuye a una mejor comprensión interpretativa de sus obras. Este trabajo aporta herramientas metodológicas útiles para el análisis y montaje de repertorio en la preparación de un recital solista.

El trabajo de grado *La soprano ligera en Mozart: arias de ópera, oratorio y aria de concierto*, de Lucy Andrea Villamizar Rivero (2023), tuvo como objetivo interpretar nueve obras de Mozart para soprano ligera en distintos estilos: oratorio, aria de concierto y de ópera. El proyecto se presentó con acompañamiento de piano, grupo de cámara y coro. Este trabajo aporta herramientas útiles para el montaje y análisis del repertorio seleccionado para el recital.

El trabajo de grado *La canción académica en Latinoamérica de la primera mitad del siglo XX*, recital de grado elaborado por María Isabel Jiménez Ortiz (2020), presenta un recital solista con el fin de difundir el trabajo de autores académicos latinoamericanos del siglo XX en este género. En su trabajo, Jiménez resalta la importancia del género canción artística dentro del repertorio que debe ser abordado por los cantantes tanto en formación como profesionales. Su contribución para este proyecto consiste en los aportes metodológicos para la realización de un recital solista.

El trabajo *Melodías universales en voz de soprano* por Deiry Janneth Jerez Pérez (2023), hace énfasis en la interpretación de nueve obras vocales contrastantes para soprano a través de un recital. Jeréz abarca distintos géneros musicales como: aria de concierto, música de cámara, zarzuela, pop-lírico, aria de opereta, lied, chanson y góspel. Dentro del repertorio seleccionado, se encuentra una obra perteneciente al periodo clásico, *Ridente la calma* de Wolfgang Amadeus Mozart. Esta tesis aporta diversos aspectos para abordar el repertorio a nivel interpretativo, proporcionando elementos estilísticos y de análisis musical que son pertinentes para el estudio y montaje de las obras.

1.2 Pregunta de Investigación

La pregunta de investigación de este proyecto de grado surge a partir de una necesidad identificada en la práctica musical. A menudo, al realizar el montaje de un repertorio de canto lírico, los intérpretes suelen enfocarse principalmente en el desarrollo de las habilidades técnicas. Sin embargo, se ha observado que esto a veces conlleva a descuidar la oportunidad de profundizar en el estilo característico de cada compositor, lo que dificulta el desarrollo de un conocimiento profundo y la apropiación de las características estilísticas de cada obra. Cabe mencionar que, es común que algunos cantantes profesionales opten por especializarse en la interpretación vocal de repertorios pertenecientes a un período o compositor específico debido a las exigencias estilísticas que estos demandan. Teniendo en cuenta esta problemática, se formula la siguiente pregunta de investigación:

¿Cómo se puede abordar el estudio y montaje de un repertorio clásico y romántico reflejando las características estilísticas de cada compositor?

1.3 Objetivo General

Interpretar una selección de obras pertenecientes a los períodos clásico y romántico mediante un recital que destaque el papel de la soprano en la interpretación del canto lírico en esas épocas.

1.3.1 Objetivos Específicos

Elaborar un análisis musical e interpretativo de cada una de las obras del repertorio seleccionado, teniendo en cuenta el contexto histórico y las características estilísticas de cada compositor.

Realizar una sistematización pedagógica de los aspectos técnico-vocales desarrollados durante el montaje del repertorio seleccionado.

Presentar un recital con las obras seleccionadas que refleje el estilo particular de cada compositor.

1.4 Justificación

El repertorio vocal europeo de los períodos Clásico y Romántico ha dejado un legado invaluable en la historia de la música, caracterizado por una riqueza emocional y estilística que ha perdurado a lo largo de los siglos. En este sentido, el estudio y montaje de un repertorio que abarque estos períodos musicales no solo representa un desafío técnico y artístico para el intérprete, sino también, una oportunidad para explorar las diversas facetas del canto lírico.

En el artículo de la Revista Institucional UNAB, titulado “Canto lírico, la pasión de Catalina” (2011), se enfatiza la importancia de abrirse a la música clásica, destacando que, aunque no sea originaria de nuestra cultura, podemos apropiarnos de ella y disfrutar de la riqueza que

ofrece. Este proceso de apertura y comprensión es necesario para fomentar una mayor participación y apreciación de la música clásica en la comunidad de Bucaramanga.

En la investigación Bucaramanga como modelo de ciudad competente a nivel cultural (Gómez, Ortíz, Pabón, Parra y Santamaría, 2018), se analiza por qué Bucaramanga no destaca culturalmente en comparación con otras ciudades como Bogotá, Medellín y Cartagena. La conclusión señala la falta de espacios adecuados para eventos culturales importantes y la insuficiencia de recursos públicos para organizarlos y promoverlos, lo que se traduce en baja asistencia. Además, la falta de educación cultural contribuye a que muchos ciudadanos no prioricen su participación en actividades culturales.

Teniendo en cuenta lo anterior, el presente proyecto surge del profundo amor y la pasión por el canto lírico, que han sido pilares fundamentales desde los inicios de la carrera universitaria y han evolucionado de manera constante durante la formación académica de esta autora. Este sentimiento ha generado el firme deseo y el desafiante propósito de ofrecer un recital solista, interpretando un repertorio contrastante para voz soprano, que aborde diversas dificultades técnicas e interpretativas características de los períodos Clásico y Romántico.

Así pues, con este proyecto se busca realizar un aporte no solo en el ámbito académico y artístico, sino también contribuir al enriquecimiento cultural y musical de la comunidad de Bucaramanga. En este sentido, este proyecto de grado se propone investigar y analizar la metodología más efectiva para abordar dicho repertorio, con el objetivo de reflejar las características estilísticas de cada compositor y lograr así, una interpretación adecuada. Así mismo, busca ofrecer una guía práctica y fundamentada para futuras investigaciones en el campo del canto lírico y la interpretación vocal.

2. MARCO TEÓRICO

Para la realización de este trabajo, se recopiló y analizó información de los periodos Clásico y Romántico, con el objetivo de contextualizar históricamente las obras seleccionadas. A lo largo del análisis, se indagó sobre los orígenes de cada periodo, los géneros musicales predominantes, así como también, las características estilísticas propias de cada uno. Además, se abordó la música vocal, explorando su desarrollo y relevancia dentro de estos contextos históricos. Finalmente, se profundizó en la vida y obra de los compositores seleccionados, destacando su contribución a la música vocal en sus respectivas épocas.

2.1 Clasicismo

2.1.1 Contextualización histórica

El clasicismo musical es un periodo histórico caracterizado por importantes transformaciones en la composición y la estética musical, las cuales estuvieron directamente relacionadas con los movimientos ideológicos de la época (Grout, 1984). No hay con exactitud una fecha que delimite el inicio y el final del clasicismo, puesto que fue un proceso progresivo. No obstante, el término "clásico" suele asociarse con el estilo de compositores como Haydn, Mozart y Beethoven, así como con el periodo que abarca aproximadamente entre 1770 y 1800 o 1830, cuando este estilo alcanzó su mayor apogeo (Grout, 1984).

Para comprender los inicios del clasicismo, es necesario tener en cuenta que en esta época surgió el movimiento intelectual y cultural de *La Ilustración*, corriente europea que promovía el uso de la razón como herramienta para entender el mundo y mejorar la sociedad (Mayos, 2007). Según menciona Georg Wilhelm Friedrich Hegel en su obra *Lecciones de filosofía de la historia universal*, este pensamiento colocó al individuo en el centro del conocimiento, impulsando una

visión crítica y autónoma de la realidad. La razón se convirtió en fundamento del pensamiento y la acción, impulsando avances en ciencia, filosofía y arte, y promoviendo ideas sobre el progreso, la libertad y los derechos humanos (Mayos, 2007).

Fue gracias a esta corriente de pensamiento que las artes –incluyendo la música– se vieron fuertemente influenciadas.

En primer lugar, la presencia de gobernantes y compositores extranjeros en diferentes países permitió el intercambio cultural, lo que favoreció el surgimiento de un *estilo musical ideal* –denominado así por Johann Joachim Quantz– (Grout, 1984). Este estilo integraba elementos diversos de la música de distintas tradiciones y se desarrolló a partir de la combinación de tres grandes escuelas musicales de la época: la italiana, la francesa y la alemana (Grout, 1984).

La escuela italiana aportó fluidez melódica, expresividad y virtuosismo; la francesa, refinamiento y elegancia; y la alemana, profundidad y rigor contrapuntístico. Este estilo no solo fusionaba tradiciones, sino que proponía un lenguaje musical universal, comprensible y apreciado por una audiencia diversa (Grout, 1984). Además, este enfoque se alineaba perfectamente con los ideales de La Ilustración, que aspiraban a la universalidad y al entendimiento mutuo a través del arte y el pensamiento racional (Grout, 1984).

Conviene mencionar que, el pensamiento promovido era innovador, ya que buscaba hacer accesible la educación artística y la formación para la escritura a todo tipo de público y no solo a la aristocracia (Grout, 1984). Además, la filosofía, las ciencias, la literatura y las artes comenzaron a considerar a la clase media para sus creaciones, de modo que el público empezó a preferir composiciones musicales más comprensibles, tanto para escuchar como para interpretar. Así, creció el interés por aprender música y debatir sobre ella, fomentando una participación más activa en su práctica y comprensión (Grout, 1984).

Por otro lado, el mecenazgo disminuyó y surgió el *público musical moderno*. Los conciertos públicos comenzaron a competir con los privados, y la impresión de partituras aumentó, respondiendo a la demanda de piezas fáciles de comprender y tocar, fomentando así la lectura y el debate sobre la música (Grout, 1984).

A la luz de estos cambios, a comienzos del siglo XVIII, la estética musical se basaba en la *imitación de la naturaleza*, no de forma literal, sino captando su esencia. La música buscaba evocar escenas agradables y emociones reconocibles sin requerir gran esfuerzo intelectual, favoreciendo el uso del modo mayor (Grout, 1984). Así pues, los ideales musicales entre 1770 y 1800 se centraron en lograr un lenguaje noble, comprensible y universal (Grout, 1984). La música debía transmitir emociones sin exagerar ni mostrar sentimientos demasiado intensos que pudieran parecer inapropiados, además, debía ser sencilla y sin complicaciones técnicas innecesarias, todo esto para resaltar la belleza de la melodía y la armonía (Grout, 1984). Estos principios fueron plenamente utilizados por compositores como Gluck, Haydn, Mozart y el joven Beethoven (Grout, 1984).

2.1.2 La música vocal en el Clasicismo

Durante esta época surgieron diferentes géneros de música vocal con características distintivas en donde los compositores exploraron nuevas formas de expresión a través de la voz, llegando a adaptar textos literarios existentes a sus composiciones (Beltrando, 1996). Así pues, dentro de los principales géneros vocales de este periodo se destacan: la ópera con sus diferentes variantes como ópera-ballet, tragedia lírica, ópera cómica, singspiel y zarzuela; así como también, las cantatas profanas, los lieder, los oratorios y las misas (Beltrando, 1996).

2.2 Romanticismo

2.2.1 Contextualización histórica

El Romanticismo musical europeo es un periodo histórico que se sitúa a finales del siglo XVIII y principios del XIX, marcando una transición significativa desde el Clasicismo hacia una nueva era de expresión emocional y libertad creativa (Honolka, 1984). El término *romántico* proviene de *romance*, refiriéndose a los cuentos y poemas de la Edad Media en los que los personajes eran heroicos y fantásticos (Grout, 1984, p. 592).

Para comprender el desarrollo del Romanticismo, es fundamental considerar los factores que contribuyeron a su surgimiento. Uno de los principales fue la Revolución Francesa, que produjo cambios en el contexto social y político, promoviendo ideales de igualdad, libertad y fraternidad e influyendo en todas las áreas de la cultura, incluida la música (Honolka, 1984). Este movimiento fomentó una visión más democrática y emocional de la vida, reflejándose en la música de la época, que se alejaba de las estrictas convenciones aristocráticas para centrarse en la expresión personal y la experiencia individual (Honolka, 1984). Así, el Romanticismo, desarrollado en un contexto de cambio ideológico, permitió que el individualismo y la subjetividad adquirieran un papel central. Los compositores románticos comenzaron a explorar sentimientos profundos y experiencias personales en sus obras, buscando una conexión más íntima y emocional con su audiencia (Honolka, 1984).

A diferencia de los ideales clásicos, el arte romántico valoraba la libertad, el movimiento y la pasión (Grout, 1984). En este sentido, la personalidad del artista se fusionaba con su obra, lo que convirtió la creación artística en un reflejo del alma del creador (Grout, 1984). Además, la claridad característica del clasicismo fue reemplazada por una intencional oscuridad, cargada de simbolismos, sugerencias y alusiones (Grout, 1984). Así, el romanticismo no buscaba definir de

manera explícita el significado de la obra, sino provocar en el espectador una experiencia más subjetiva, emocional y profunda (Grout, 1984).

2.2.2 La música vocal en el Romanticismo

En el libro *La música romántica* de León Plantinga (1992), se analiza cómo la música vocal se convirtió en una de las áreas más destacadas del Romanticismo, con géneros como el *lied*, la ópera y las cantatas, ocupando un papel central. Plantinga (1992) resalta que compositores como Schubert, Mendelssohn y Schumann, a través de sus *lieder*, contribuyeron significativamente al desarrollo de la canción de arte, caracterizada por una profunda conexión entre la música y el texto. Este enfoque enfatizaba la expresión emocional y el lirismo, permitiendo que la voz humana asumiera un papel protagónico no solo como medio para interpretar palabras, sino también, de expresión e individualidad –temas centrales en el Romanticismo– (Plantinga, 1992).

Así pues, la música vocal romántica se transformó en un vehículo fundamental para explorar las emociones humanas y se consolidó como una forma de expresión artística clave durante el siglo XIX. La influencia de la literatura, la poesía y los sentimientos personales de los compositores enriqueció este estilo, haciendo que la música vocal no solo acompañara, sino que también narrara historias y expresara estados emocionales profundos (Plantinga, 1992).

2.3 Géneros musicales seleccionados

A continuación, se presenta una descripción de los géneros que se exploraron en este proyecto: la ópera, el singspiel y la opereta.

Tabla 1.

Cuadro descriptivo de las obras seleccionadas.

Obra	Compositor	Letrista(s)	Género	Época	
Batti batti, o bel Masetto	<i>Don Giovanni</i>	Wolfgang Amadeus Mozart	Lorenzo Da Ponte	Ópera	Clasicismo musical
Giunse alfin il momento / Deh vieni non tardar	<i>Le nozze di Figaro</i> (Las bodas de Fígaro)	Wolfgang Amadeus Mozart	Lorenzo Da Ponte	Ópera	Clasicismo musical
Der Hölle Rache (Aria de La Reina de la Noche)	<i>Die Zauberflöte</i> (La flauta mágica)	Wolfgang Amadeus Mozart	Emanuel Schikaneder	Singspiel	Clasicismo musical
Quando me'n vo' (Musetta's Waltz)	<i>La bohème</i>	Giacomo Puccini	Luigi Illica y Giuseppe Giacosa	Ópera	Romanticismo musical
O mio babbino caro	<i>Gianni Schicchi</i>	Giacomo Puccini	Giovacchino Forzano	Ópera	Romanticismo musical
Les oiseaux dans la charmille (Aria de la muñeca)	<i>The Tales of Hoffmann</i>	Jacques Offenbach	Jules Barbier	Opereta	Romanticismo musical
Belle nuit ô nuit d'amour	<i>The Tales of Hoffmann</i>	Jacques Offenbach	Jules Barbier	Opereta	Romanticismo musical

Nota. Elaboración propia.

2.3.1 La Ópera

La ópera es un género musical que proviene de la fusión de distintos elementos, que incluyen música, narrativa dramática, poesía, artes visuales y, en ocasiones, danza. El Diccionario enciclopédico de la Música por Latham (pp. 1079) lo define como “una obra escénica con acompañamiento instrumental en la que el canto es el vehículo principal para retratar la acción dramática y las emociones de los personajes”. La producción de ópera es una de las formas más grandes y costosas del entretenimiento musical, por lo que suele depender de subsidios estatales, locales, corporativos o filantrópicos (Latham, 2008).

Al igual que otras formas musicales, fue profundamente influenciada y transformada por el movimiento de *la Ilustración* (Grout, 1984). De esta manera, surgió la nueva ópera italiana como

resultado de una fuerte corriente progresista que se originó en Italia y se extendió por Europa (Grout, 1984). Este estilo buscaba reflejar los ideales del Clasicismo mediante claridad, equilibrio y una expresión emocional moderada, priorizando la conexión entre música y drama sobre la ornamentación excesiva (Grout, 1984).

A comienzos del siglo XVIII, la ópera se dividía en dos estilos principales: la **ópera seria** y la **ópera bufa**. Por un lado, la **ópera seria** se centraba en temas históricos y mitológicos, con personajes nobles y tramas solemnes, a diferencia de la **ópera bufa**, la cual se enfocaba en personajes cómicos y situaciones cotidianas (Grout, 1984). Esta última, influenciada por libretistas como Carlo Goldoni, dio lugar a variantes nacionales como la *opéra comique* en Francia, el *singspiel* en Alemania y la zarzuela en España, que incluían diálogos hablados en lugar de recitativos (Guerrero, 2012).

La ópera clásica se caracterizaba por un uso moderado de la orquesta y una clara distinción entre arias y recitativos, lo que facilitaba la narración (Grout, 1984). Compositores como Wolfgang Amadeus Mozart consolidaron este estilo, integrando música y drama en obras como *Don Giovanni* y *Las bodas de Fígaro*, donde la música no solo acompaña, sino que define a los personajes de forma clara y accesible (Grout, 1984).

Por su parte, Christoph Willibald Gluck consolidó el estilo clásico mediante su reforma operística, eliminando excesos barrocos y poniendo la música al servicio del drama, con una expresión más directa y coherente entre texto y música (Grout, 1984).

Con la llegada del Romanticismo, la ópera experimentó una transformación significativa, pues los compositores buscaban transmitir sentimientos más profundos y complejos, alejándose de la rigidez formal del Clasicismo (Plantinga, 1992). La música se volvió más dramática y emocional, y la relación entre la música y el texto se intensificó para reflejar mejor las pasiones

humanas con personajes complejos y tramas centradas en el amor, la tragedia y el destino (Plantinga, 1992).

Teniendo esto en cuenta, compositores como Giuseppe Verdi y Richard Wagner transformaron la ópera romántica. Wagner, en obras como *Tristán e Isolda*, rompió con las divisiones tradicionales entre actos, arias y recitativos, creando un flujo musical continuo que integraba acción y emoción (Plantinga, 1992). Por su parte, Verdi, en obras como *La Traviata* y *Aida*, utilizó la música para resaltar la intensidad emocional de sus personajes (Plantinga, 1992).

Así pues, la relación entre voz y orquesta se volvió más compleja, con un enfoque en el acompañamiento dramático que reflejaba la tensión emocional de la trama (Plantinga, 1992). En este nuevo contexto, la voz ya no debía limitarse al virtuosismo, como ocurría en el Barroco, sino que debía convertirse en un medio para intensificar la emoción del drama (Plantinga, 1992).

2.3.2 El Singspiel

El *Singspiel*, que en alemán significa "obra cantada", es un tipo de teatro musical que comenzó a tomar forma en el siglo XVIII (Latham, 2008). El *Singspiel* combina diálogos hablados con números musicales, generalmente de carácter ligero o cómico y se desarrolló como una alternativa a la ópera italiana, que predominaba en Europa en ese momento (Skelly, 2008). A diferencia de la ópera italiana, el *Singspiel* utiliza el idioma alemán y se caracteriza por su accesibilidad y enfoque en temas populares (Skelly, 2008).

Este género surgió inicialmente como una forma de entretenimiento popular (Skelly, 2008). Las primeras obras eran adaptaciones de óperas cómicas francesas e inglesas, traducidas al alemán y presentadas con diálogos hablados intercalados con música, estas producciones eran accesibles para el público general y a menudo abordaban temas cotidianos o cómicos (Skelly, 2008). A

medida que el género fue desarrollándose, los compositores alemanes comenzaron a crear *Singspiele* originales, incorporando elementos de la cultura y música alemana (Skelly, 2008). Así pues, en el *Singspiel* las tramas solían ser cómicas o románticas, a menudo incorporando elementos fantásticos, como magia o criaturas sobrenaturales, combinando lo mundano con lo fantástico, esto permitió abordar una amplia gama de temas y atraer a diversos públicos (Skelly, 2008).

El éxito del *Singspiel* sentó las bases para el desarrollo de la ópera alemana y el teatro musical posterior (Skelly, 2008). Compositores como Carl Maria von Weber y, más tarde, Richard Wagner, se vieron influenciados por el *Singspiel* en sus esfuerzos por crear una ópera nacional alemana distintiva (Skelly, 2008). Además, el énfasis en el idioma alemán y la incorporación de elementos folclóricos en el *Singspiel* contribuyeron al fortalecimiento de la identidad cultural alemana en la música (Skelly, 2008).

2.3.3 La Operetta

El término *operetta* proviene del alemán *operette*, derivado del italiano *operetta*, que significa "pequeña ópera" (Traubner, 2003). Surgió como una forma de ópera ligera con diálogos hablados, piezas vocales –incluyendo dúos, tríos, coros– y danzas, caracterizándose por tramas cómicas o románticas (Traubner, 2003). Su desarrollo estuvo influenciado por géneros como la *opéra-comique* francesa, la ópera buffa italiana y el *vaudeville* francés, integrando sátira social y personajes cómicos, elementos que marcaron el estilo de la *operetta* (Traubner, 2003).

A lo largo del siglo XIX, la operetta evolucionó hacia un estilo más refinado, especialmente en Viena con compositores como Johann Strauss II, sin perder su carácter ligero y accesible (Traubner, 2003). En Francia, incorporó elementos de la *grand opéra*, mientras que libretistas como Eugène Scribe y compositores como Adolphe Adam impulsaron la transición desde la *opéra-*

comique mediante obras con ritmos de danza y un tono cómico (Traubner, 2003). Hacia 1850, la *operetta* se consolidó como un género propio, más cercano al *vaudeville* y *la revista* (Traubner, 2003).

El compositor Jacques Offenbach, considerado uno de los grandes creadores de la *operetta*, fusionó elementos del *music hall* y el *vaudeville*, creando canciones pegajosas y humorísticas que apelaban a un público amplio (Traubner, 2003). Durante el siglo XIX, la *operetta* se popularizó no sólo en Francia, sino también en otros países, fusionando géneros y convirtiéndose en un entretenimiento accesible y alegre para todos los públicos (Traubner, 2003).

A finales del siglo XIX, la *operetta* experimentó una transformación significativa en Viena. Los compositores austriacos, como Johann Strauss y Franz Lehár, adaptaron el género incorporando el *vals*, lo que le dio un aire festivo y distintivo convirtiéndose en un referente mundial (Traubner, 2003).

El auge de la *operetta* vienesa coincidió con el declive de otras formas tradicionales en países como Francia e Inglaterra (Traubner, 2003). Su capacidad para fusionar comedia, música ligera y sofisticación la hizo especialmente popular entre las clases medias y altas, convirtiéndose en una parte esencial de la identidad cultural vienesa, y sigue siendo reconocida por su particular estilo y su vínculo con el *vals* (Traubner, 2003).

2.4 Características estilísticas del Clasicismo y el Romanticismo

A continuación, se presenta un cuadro comparativo entre los periodos Clásico y Romántico.

Tabla 2.

Características estilísticas del Clasicismo y Romanticismo.

Periodos Musicales

Característica	Clasicismo	Romanticismo
Periodo	Aproximadamente 1750-1820	Aproximadamente 1820-1900
Estilo musical	Equilibrado, claro, y estructurado	Expresivo, libre y emotivo
Forma	Formas bien definidas como sonata, sinfonía, y cuarteto de cuerdas	Forma más flexible, con experimentación en estructuras
Armonía	Armonía diatónica, modulación predecible	Armonía más compleja, uso de acordes disonantes y modulaciones inesperadas
Melodía	Melodías claras y bien estructuradas, con frases equilibradas	Melodías extensas, a menudo más libres y emocionalmente intensas
Ritmo	Ritmo regular y bien definido	Ritmo más libre y variado, con cambios súbitos y rubatos
Textura	Principalmente homofónica (melodía con acompañamiento)	Textura más rica, con mayor uso de polifonía y contrapunto
Instrumentación	Orquesta clásica con formación estándar (cuerdas, maderas, metales, percusión)	Expansión de la orquesta, inclusión de instrumentos nuevos y más colores orquestales
Expresión	Moderada y controlada, enfatizando la claridad y la razón	Alta expresión emocional, con gran énfasis en la individualidad y el sentimiento
Temas	Inspiración en la razón, la simetría, y el equilibrio	Inspiración en lo sublime, lo exótico y lo irracional
Principales compositores	Haydn, Mozart, Beethoven (en su etapa temprana)	Chopin, Wagner, Liszt, Tchaikovsky

Nota. Elaborado a partir del libro *Historia de la música occidental, volumen 2* de Donald Jay Grout (1984).

2.5 La voz de la soprano

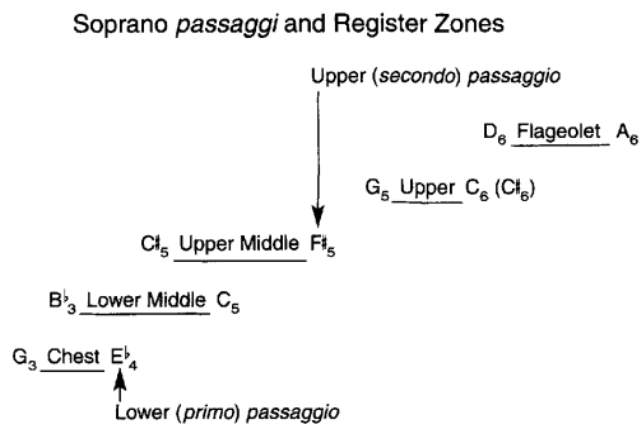
2.5.1 Características generales

Dentro de las voces femeninas, la voz soprano es la más aguda y se caracteriza por su brillo, flexibilidad y capacidad para alcanzar registros altos con facilidad. Según Richard Miller (2000)

en su libro *Training Soprano Voices*, la soprano posee un rango vocal que generalmente abarca desde el C4⁵ hasta el C6, aunque algunas pueden extenderlo dependiendo de sus características fisiológicas y su entrenamiento vocal. Un factor diferencial de la voz soprano son los pasajes vocales o *passaggi*, que son puntos de cambio en la coordinación de los músculos laríngeos y la resonancia (Miller, 2000). A continuación, se presenta una imagen que ilustra los *passaggi* y las zonas de registro de la voz soprano.

Figura 1.

Passaggi y zonas de registro de la voz soprano.



Nota. Tomado de *Training Soprano Voices* (p. 25) por R. Miller, 2000, Oxford University Press.

Además del rango, la soprano se define por su timbre, resistencia y técnica vocal, elementos que determinan su clasificación en distintas categorías. Para una producción vocal óptima, es fundamental lograr un equilibrio entre libertad en los agudos, proyección del sonido y una técnica respiratoria eficiente, aspectos importantes tanto para la salud vocal como para la interpretación estilística (Miller, 2000).

⁵ El C4 equivale al Do central según el índice acústico científico.

El repertorio para sopranos varía según su clasificación, desde roles que requieren una voz ágil y de gran facilidad para la coloratura hasta personajes que exigen mayor peso vocal y dramatismo interpretativo (Miller, 2000). La evolución de la voz soprano está influenciada por la maduración física y el entrenamiento técnico, lo que permite que algunas cantantes transiten entre diferentes categorías a lo largo de su carrera (Miller, 2000).

Miller establece una clasificación detallada de las voces soprano con base en su rango, timbre y características técnicas. A continuación, se presenta un cuadro con las principales categorías de la voz de la soprano:

Tabla 3.

Categorías de las voces soprano.

Categoría vocal	Características	Ejemplos de repertorio
Soubrette	Voz ligera, ágil, juvenil, con un timbre dulce y proyección moderada.	Despina (<i>Così fan tutte</i> - Mozart) Susanna (<i>Le nozze di Figaro</i> - Mozart)
Soubrette de coloratura	Mayor agilidad y extensión en los agudos, manteniendo la ligereza de la soubrette.	Norina (<i>Don Pasquale</i> - Donizetti) Adina (<i>L'elisir d'amore</i> - Donizetti)
Dramática de coloratura	Gran agilidad en la coloratura con más potencia vocal y dramatismo.	Reina de la Noche (<i>Die Zauberflöte</i> - Mozart) Violetta (<i>La Traviata</i> - Verdi)
Lírica de coloratura	Voz cálida, rápida, con volumen moderado.	Cleopatra (<i>Giulio Cesare</i>) Olympia (<i>Les contes d'Hoffmann</i> - Offenbach)
Lírica	Voz cálida, flexible, con volumen moderado y gran expresividad.	Mimi (<i>La Bohème</i> - Puccini) Pamina (<i>Die Zauberflöte</i> - Mozart)
Lírica Spinto	Más peso y dramatismo que la soprano lírica, conservando flexibilidad.	Desdemona (<i>Otello</i> - Verdi) Rusalka (<i>Rusalka</i> - Dvořák)

Spinto	Voz potente con capacidad para abordar pasajes líricos y dramáticos.	Floria Tosca (<i>Tosca</i> - Puccini) Leonora (<i>La forza del destino</i> - Verdi)
Dramática Joven (Jugendlichdramatisch)	Voz amplia con dramatismo creciente pero aún con flexibilidad.	Elsa (<i>Lohengrin</i> - Wagner) Agathe (<i>Der Freischütz</i> - Weber)
Dramática (Hochdramatisch)	Voz poderosa, de gran proyección y resistencia para repertorio wagneriano.	Elisabeth (<i>Tannhäuser</i> - Wagner) Elektra (<i>Elektra</i> - Strauss)
Cross-Fach o de Registro Mixto (Zwischenfachsängerin)	Voz híbrida con características de varias categorías, adaptable a distintos roles.	Amneris (<i>Aida</i> - Verdi) Lady Macbeth (<i>Macbeth</i> - Verdi)

Nota. Elaborado a partir de los trabajos de Miller (2000), *Training Soprano Voices* y Legge (2001), *The Art of Auditioning*.

2.5.2 Técnica vocal en el canto lírico

A lo largo de la historia, la técnica del canto lírico se ha ajustado para responder a las demandas sonoras de las orquestas y teatros, permitiendo a los cantantes proyectar su voz de manera consciente y saludable, sin necesidad de amplificación (Aristizábal, 2022). Para ello, es necesario tener en cuenta la anatomía vocal, que juega un papel fundamental en el desarrollo de la técnica en el canto lírico.

La fonación humana consta de tres componentes principales: **el sistema respiratorio**, que suministra el flujo de aire; **el aparato fonador**, donde se encuentran los pliegues vocales que actúan como fuente de sonido al vibrar con el paso del aire; y **el tracto vocal**, conformado por la faringe y la cavidad bucal, que funciona como un resonador y filtro, moldeando el sonido producido por los pliegues vocales (Sundberg, 1989). Gracias a la configuración del tracto vocal, un cantante puede modificar el timbre y lograr características estilísticas propias del repertorio mediante ajustes en la forma y posición de los órganos articuladores.

La **resonancia** al cantar ocurre gracias a la interacción entre los pliegues vocales y el tracto vocal. En el canto, la voz resonante se logra gracias a un fenómeno acústico llamado **reactancia inercial** o **inertancia**, que hace referencia a la capacidad del tracto vocal para almacenar energía acústica de manera momentánea, lo que facilita que los pliegues vocales vibren de forma eficiente (Titze, 2001). Esto ocurre cuando la presión del aire por encima de los pliegues vocales –presión supraglótica– está en sincronía con la velocidad de su movimiento, es decir, si el tracto vocal está configurado adecuadamente con la forma y presión correcta, puede devolver energía a los pliegues vocales reforzando su vibración (Titze, 2001). De este modo, se aumenta la sonoridad de la voz sin esfuerzo adicional, utilizando energía acústica en lugar de fuerza física (Titze, 2001).

En el libro *National Schools of Singing*, Miller (1997) analiza aspectos clave de la técnica vocal, destacando la **respiración**. Para él, una respiración eficiente no solo depende de la inhalación, sino de su sincronización con la fonación para garantizar un sonido resonante y libre (Miller, 1997). Al cantar, la inhalación es pasiva y la exhalación activa, pues los músculos abdominales inferiores contribuyen a la salida del aire y, a su vez, la caja torácica se mantiene expandida, lo que permite un control respiratorio adecuado (Hoch, 2014). En este sentido, el término **appoggio** hace referencia a un equilibrio necesario para producir una voz óptima, y se centra especialmente en el control de la exhalación (Miller, 1996).

Richard Miller (1996), en su libro *The Structure of Singing*, describe la técnica del **appoggio** como el equilibrio dinámico entre los sistemas respiratorio, fonatorio y resonante durante el canto. La expansión de la inhalación ocurre principalmente en la base del tórax y la parte inferior del abdomen, y esta expansión debe mantenerse durante la fonación para asegurar un sonido claro y controlado (Miller, 1996). Los músculos respiratorios se activan justo antes de la emisión de la voz, como parte del **ajuste prefonatorio**, que involucra una preparación mental y física previa a

la producción del sonido (Miller, 1996). Según Sundberg (1989), este ajuste puede perfeccionarse con la práctica consciente y constante.

Por otra parte, en el canto lírico es fundamental lograr un sonido homogéneo a lo largo de todo el registro vocal y para ello, es clave gestionar adecuadamente los *passaggi* mediante la modificación vocal, permitiendo mantener una calidad de tono uniforme en todas las alturas (Miller, 2000). Tanto en las voces femeninas como en las masculinas se identifican dos zonas de *passaggi*: el *primo passaggio* (primer pasaje) y el *secondo passaggio* (segundo pasaje) (Miller, 2000). En las voces femeninas, el *primo passaggio* suele ubicarse entre C4 y A4, y para evitar que este cambio se perciba de forma abrupta, se realizan ajustes apropiados hacia una vocal más cerrada, como /i/, /e/ y /u/ (Miller, 2000). En el *secondo passaggio*, entre E5 y A5, se prefiere modificar hacia vocales como /a/, para una transición más fluida (Miller, 2000) (**ver figura 1**).

Un recurso técnico fundamental en el canto lírico es el vibrato. El **vibrato** es una oscilación regular del tono que ocurre de forma natural entre 5,5 y 7,5 veces por segundo, con una variación aproximada de un semitono (Sataloff, 2017). Se considera un indicador de salud vocal y es causado por el movimiento de los músculos de la laringe (Sataloff, 2017).

Finalmente, a la hora de ejecutar una obra es imperante manejar una correcta dicción para lograr una interpretación clara y expresiva. Para ello, en el estudio y entrenamiento de un cantante lírico se maneja el sistema de notación fonética AFI⁶, el cual se ha convertido en una herramienta universal en este ámbito (Hoch, 2014). Cabe mencionar que, la dicción debe adaptarse a las particularidades fonéticas de cada idioma, lo que es importante para una interpretación comprensible del texto musical (Hoch, 2014).

⁶ Siglas de Alfabeto Fonético Internacional, en inglés IPA.

2.5.3 Ejercicios para el desarrollo de la voz

El entrenamiento vocal es fundamental para desarrollar una técnica sólida en el canto lírico. Ingo Titze, reconocido científico e investigador de la voz, ha identificado cinco ejercicios fundamentales que optimizan la fonación, fortalecen la musculatura vocal y favorecen la salud del instrumento. Basados en principios fisiológicos, estos ejercicios son utilizados en la formación vocal y ayudan a mejorar la proyección, flexibilidad previniendo la fatiga vocal (Titze, 2001). Practicar estos ejercicios de forma regular permite a los cantantes mejorar su rendimiento y mantener la calidad de su voz a lo largo de su carrera. A continuación, se exponen en un mapa conceptual los cinco ejercicios recomendados por Titze:

Figura 2.

Ejercicios de calentamiento vocal.



Nota. Elaborado a partir del artículo *The Five Best Vocal Warm-Up Exercises* de Ingo Titze (2001).

3. METODOLOGÍA

El presente proyecto se enmarcó dentro de un enfoque de investigación cualitativa, que de acuerdo con el libro *Metodología de la investigación* (Hernández, Fernández y Baptista, 2014), se basa en la recopilación de datos no numéricos para comprender a fondo un fenómeno en su entorno real, teniendo como objeto de estudio las características, significados y dinámicas de un hecho o proceso al explorar su desarrollo y contexto. Este enfoque permitió desarrollar y sistematizar la experiencia pedagógica, donde a partir del análisis de otras investigaciones relacionadas, se pudo acceder a conocimientos y lecciones aprendidas que sirvieron como fundamento para la realización del proyecto. Para ello, se recurrió a tres herramientas principales: la investigación documental, la observación a través del montaje del repertorio seleccionado y entrevistas semiestructuradas a expertos en el campo de estudio.

En primer lugar, se realizó una investigación documental, la cual consiste en la recopilación, análisis e interpretación de información obtenida de documentos de diversas fuentes, como textos bibliográficos, hemerográficos⁷ o archivísticos (Vivero y Sánchez, 2018). Esto permitió fundamentar teóricamente el estudio y proporcionar un marco de referencia sólido.

Asimismo, se empleó la observación, método que permite registrar de manera organizada y precisa los comportamientos y situaciones observables (Hernández et al., 2014). Esta técnica facilitó el análisis del proceso interpretativo y técnico en el canto lírico, a partir de la experiencia adquirida en la materia de canto lírico durante la carrera, así como en clases magistrales y privadas. A través de estas instancias, se observó y reflexionó sobre la ejecución de las obras seleccionadas, permitiendo identificar patrones de interpretación y aspectos técnicos clave. Además, el trabajo

⁷ periódicos, revistas, boletines y otros documentos seriados.

conjunto con el pianista acompañante posibilitó una observación detallada del montaje de las piezas y la interacción entre voz y acompañamiento, elementos fundamentales en la construcción del recital.

Por último, se llevaron a cabo entrevistas semiestructuradas dirigidas a expertos en canto lírico, como docentes e intérpretes. Esta técnica se basa en preguntas previamente establecidas, pero con la flexibilidad de que el entrevistador puede agregar nuevos interrogantes según el desarrollo de la conversación (Hernández et al., 2014). Esto permitió profundizar en aspectos específicos, aclarar conceptos y obtener información más detallada.

3.1 Etapas del proyecto

A continuación, se presentan las etapas que se plantearon para la realización de este proyecto de grado:

- **Selección de repertorio**

En esta etapa preliminar, se establecieron las pautas para seleccionar el repertorio contrastante que conformaría el recital solista. Los criterios establecidos para dicha selección fueron:

- Obras compuestas por Wolfgang Amadeus Mozart, Giacomo Puccini y Jacques Offenbach, los cuales son compositores que corresponden a los períodos clásico y romántico.
- Obras elaboradas para la voz soprano.

- **Contextualización**

En esta etapa, se llevó a cabo una contextualización con el fin de resaltar la importancia histórica y estilística de cada compositor seleccionado, permitiendo una comprensión más profunda de la relevancia de sus obras dentro del contexto musical de los períodos clásico y

romántico. Así mismo, se exploraron tanto los antecedentes biográficos de los compositores como las características distintivas de su estilo compositivo, destacando cómo estas influencias se reflejan en las obras seleccionadas. Mediante este análisis, se buscó proporcionar un marco sólido para la interpretación de las piezas musicales.

- **Análisis interpretativo**

Durante esta etapa, se examinaron tanto los aspectos técnicos como los artísticos de cada una de las obras seleccionadas. Para llevarlo a cabo, se analizó la estructura formal, la armonía, la melodía, el ritmo y las características estilísticas de cada obra. Así mismo, se estudiaron los desafíos específicos de cada obra, como pasajes virtuosos, cambios de registro y expresión emotiva. Además, se consideró el contexto de cada obra, incluyendo su pertenencia a un género musical específico, así como su relación con la historia y la escena en la que se desarrolló cada pieza. Este análisis permitió comprender mejor la intención dramática y expresiva de cada obra, enriqueciendo su interpretación.

- **Montaje del repertorio**

Para el montaje del repertorio, se trabajó la pronunciación correcta del idioma correspondiente a cada obra. Para esto, se estudió el sistema de notación fonética AFI, con el propósito de mejorar la dicción (articulación vocal), ya que este sistema proporciona una comprensión clara de los sonidos y las reglas de pronunciación de cualquier idioma, facilitando así la transcripción y comprensión fonética.

Posteriormente, se realizó un estudio detallado de los pasajes que presentan dificultades técnicas, empleando diferentes ejercicios técnico-vocales adaptados a las necesidades y destrezas que el repertorio exige.

Con el objetivo de enriquecer la interpretación, se llevaron a cabo ensayos con el pianista acompañante y la solista vocal para ensamblar el repertorio correspondiente. Luego, se realizaron ensayos parciales de las obras seleccionadas con formato de voz y orquesta de cámara para lograr ensamblar progresivamente el repertorio.

- **Puesta en escena**

Finalmente, en esta etapa se tomaron decisiones interpretativas que contribuyeron al desarrollo de la expresión corporal de cada una de las obras, el vestuario correspondiente y el diseño escénico.

3.2 Análisis Interpretativo

A continuación, se presentará el análisis interpretativo de cada una de las obras seleccionadas, las cuales fueron organizadas de acuerdo con sus compositores. De esta manera, antes de cada análisis se incluirá la biografía del compositor y posteriormente, la descripción de cada pieza, proporcionando así un contexto que permita comprender mejor sus características estilísticas e interpretativas.

3.2.1 Wolfgang Amadeus Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), nacido en Salzburgo (Austria), creció en una familia de músicos y falleció en Viena a los 35 años (Ramada, 2009). Su padre, Leopold Mozart, violinista y compositor, desempeñó un papel fundamental en su formación musical. Desde los cinco años, Mozart componía y tocaba el teclado y el violín con gran habilidad (Latham, 2008).

Según las notas de su padre, aprendió su primera pieza al clave en 1761 y ese mismo año ya participaba como instrumentista en una agrupación (Ramada, 2009). Al reconocer su talento,

Leopold organizó viajes por Europa, donde Mozart conoció a la nobleza y a importantes compositores que influyeron en su desarrollo musical (Ramada, 2009).

En 1764, Mozart publicó sus primeras composiciones y ofreció un concierto ante el rey Jorge III en Londres, donde conoció a Johann Christian Bach, quien influyó significativamente en su carrera, y compuso su primera sinfonía. (Ramada, 2009). También aplicó técnicas avanzadas de composición que aprendió de maestros como Sammartini, presentes en la sofisticación y complejidad de sus obras vocales (Honolka, 1984).

Desde sus primeras composiciones, destacó por absorber y transformar diversos estilos. Su música evolucionó del estilo galante hacia una escritura más expresiva, con contrapunto y riqueza armónica (Honolka, 1984). Esta transición se refleja en su obra sinfónica, de cámara y vocal, primero influida por Johann Christian Bach y más adelante por Haydn y la ópera italiana (Honolka, 1984).

En el ámbito operístico, Mozart transformó el género al crear personajes con mayor profundidad emocional y musical (Honolka, 1984). Sus obras más destacadas, como *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) y *Die Zauberflöte* (1791), cambiaron la historia de la ópera (Honolka, 1984). En ellas, Mozart combinó la tradición de la ópera bufa y seria, desarrollando una escritura vocal que exigía gran expresividad y virtuosismo (Honolka, 1984).


Más allá de la ópera, Mozart dejó una valiosa producción vocal religiosa, como la *Misa en Do menor*, K. 427, y el *Réquiem*, K. 626, su última obra. En ellas aplicó técnicas operísticas para realzar la expresividad del texto litúrgico, fusionando dramatismo y solemnidad sacra (Honolka, 1984). Su evolución estilística, la innovación en la ópera y su aporte a la música vocal consolidaron su lugar como uno de los compositores más influyentes de la historia.

3.2.1.1 Deh, vieni, non tardar. Es un aria a la cual el recitativo “*Giunse alfin il momento*”, y pertenece a *Las bodas de Fígaro*, ópera bufa en cuatro actos compuesta por Mozart en 1786, con libreto en italiano de Lorenzo Da Ponte (Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, s.f.). Ambientada en la España del siglo XVIII, la obra gira en torno a los enredos de la boda entre Fígaro y Susanna, quienes intentan frustrar al Conde Almaviva (Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, s.f.). En esta escena, Susanna, disfrazada como la Condesa, canta el aria fingiendo esperar a su amante para engañar al Conde, mientras Fígaro, sin conocer el plan, sospecha de una traición (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2022).

Tabla 4.

Deh vieni non tardar

Deh vieni non tardar

Ópera	Le nozze di Figaro
Música	Wolfgang Amadeus Mozart
Libreto	Lorenzo Da Ponte
Año de composición	1786
Personaje	Susanna
Acto	IV
Categoría vocal	Soprano soubrette
Rango vocal	
Estructura	A-B-C

- **Libretista**

Lorenzo Da Ponte (1749–1838) fue un destacado libretista de ópera y poeta italiano, reconocido por su colaboración con Mozart en las óperas *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) y *Così fan tutte* (1790) (Hodges, 2002). También trabajó con compositores como Vicente

Martín y Soler y Antonio Salieri, ampliando su influencia en la ópera del siglo XVIII (Hodges, 2002). Tras emigrar a Estados Unidos, promovió la ópera italiana y fue el primer profesor de literatura italiana en Columbia College –actual Universidad de Columbia– (Hodges, 2002). En 1826, organizó la primera representación de *Don Giovanni* en Estados Unidos, marcando un hito en la difusión de la ópera en el país (Hodges, 2002).

- **Descripción**

El recitativo *Giunse alfin il momento* se presenta en la tonalidad de Do mayor y en compás de 4/4. A diferencia de un *recitativo secco*, donde la voz se acompaña solo con acordes del continuo, este es un *recitativo accompagnato* –recitativo acompañado–, lo que significa que la orquesta juega un papel más activo en la expresividad del texto (Latham, 2004, pp. 1257). La línea vocal se mueve de manera declamatoria, respetando la prosodia del idioma italiano, pero con una dirección melódica que prepara la transición al aria. En cuanto a la armonía, se presenta en la tonalidad de Do mayor. En el compás 12 se rompe la secuencia armónica presentando el acorde de E7 –dominante de Am–, se sigue manteniendo esta armonía hasta el compás 18, donde modula por dominante secundaria a la nueva tonalidad de Fa mayor.

En el aria *Deh, vieni, non tardar* se producen dos cambios: la tonalidad pasa a Fa mayor y el compás cambia a 6/8. El tratamiento armónico se mantiene en Fa mayor hasta el compás 16, donde modula brevemente a Do mayor mediante una dominante secundaria, regresando a Fa mayor en el compás 27. La línea melódica combina movimientos por grados conjuntos, arpeggios quebrados y saltos amplios –incluso de 7m–. En el compás 10, aparece un cromatismo que simboliza a Susanna imitando a la Condesa con la frase “*Vieni ove amore*”, la cual sugiere expresar sensualidad sutil, característica de la condesa que Susanna imita (Simeonov, 2016). En el compás

21, la línea desciende a la zona media, donde notas como E4 requieren una adecuada mezcla y ajuste del tracto vocal, ya que una transición fluida entre registros es esencial; además, se debe emplear chest mix –voz mixta de pecho– en pasajes como el C4 final de "*ristaura*" para mantener la homogeneidad del sonido.

Desde el punto de vista expresivo, el *legato* y el control dinámico son fundamentales para proyectar la emotividad sin perder resonancia en matices suaves. Las dos frases "*Ti vo' la fronte*" empiezan en medio del compás, lo que implica un ataque más suave a "*ti*" y un ligero avance.

Al final de la obra, se alcanza un punto culminante con un A5 –la nota más alta del aria– en la sílaba "*nar*" de la palabra "*incoronar*". No es casualidad que Mozart elija esta sílaba, ya que la vocal /a/ tiene mayor resonancia en el registro agudo. Posteriormente, se repite dicha palabra y se sostiene en la misma sílaba sobre la nota F4. En estos dos momentos, se recomienda exhibir el *legato* ya que esta frase representa la culminación del amor y la celebración de la unión, expresadas de manera delicada a través de la imagen de ser coronada con rosas. Finalmente, la dicción debe ser precisa, cuidando la articulación de consonantes como /r/ y /t/ sin afectar la fluidez de la línea melódica.

3.2.1.2 Batti batti o bel Masetto. Es un aria perteneciente a *Don Giovanni*, una ópera en dos actos compuesta por Wolfgang Amadeus Mozart en 1787, con libreto en italiano de Lorenzo da Ponte basado en la obra original "El burlador de Sevilla y convidado de piedra de Tirso de Molina".

La historia transcurre en Sevilla, siglo XVII. Don Giovanni, un seductor obsesionado con conquistar mujeres, fija su atención en Donna Anna, desencadenando conflictos que lo enfrentan con las consecuencias de su conducta (Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, s.f.). Zerlina, campesina comprometida con Masetto, es puesta a prueba cuando Don Giovanni intenta seducirla

el día de su boda (Legge, 2001). Tras regresar con Masetto, Zerlina canta esta pieza, ofreciéndose sumisamente para recuperar su confianza. La escena revela su carácter coqueto y astuto, requiriendo una interpretación dulce y persuasiva frente a la ira de Masetto.

Tabla 5.

Batti batti, o bel Masetto

Batti batti, o bel Masetto	
Ópera	Don Giovanni
Música	Wolfgang Amadeus Mozart
Libreto	Lorenzo Da Ponte
Año	1787
Personaje	Zerlina
Acto	I
Categoría vocal	Soprano soubrette
Rango vocal	
Estructura	A (a-b-a') - B

- **Libretista**

Lorenzo Da Ponte (Véase en la página 43).

- **Descripción**

Esta aria tiene dos secciones contrastantes: una parte lenta y expresiva, seguida de una sección más alegre y rápida. Esta aria se presenta en la tonalidad de Fa mayor, con compás de 2/4 y tempo *Andante grazioso*. En el compás 60, se produce un cambio de tempo a *Allegro* y el compás varía a 6/8.

La armonía predominante gira en torno a los grados primero y séptima de dominante. En el compás 17 se realiza una modulación por dominante secundaria a Do mayor para empezar con la frase “*Lascerò straziarmi il crine*” hasta el compás 37, donde retorna a Fa mayor por acorde pivote. A partir de este compás la tonalidad se mantiene hasta el final de la pieza.

La línea melódica se construye mediante arpeggios, pasajes diatónicos ascendentes y descendentes, y saltos interválicos amplios –hasta una 9M–. Asimismo, se incluyen cromatismos relevantes para la interpretación, como el de la sílaba “*prò*” en “*saprò*” –compás 32–, que sugiere una ironía dulce y persuasiva; y el de la palabra “*povera*” en la frase “*la tua povera Zerlina*” –compás 39–, que insinúa la supuesta sumisión de Zerlina hacia Masetto.

En el compás 36, la entrada de la melodía es acéfala por lo que se recomienda subdividir e ir contando los pulsos desde el anterior compás. Por otra parte, esta obra demanda una adecuada preparación respiratoria, ya que hay pasajes con poco tiempo para respirar y sin pausas claras, por lo que es fundamental planificar los fraseos respiratorios respetando la estructura melódica y el sentido del texto.

Desde el punto de vista técnico, esta pieza exige agilidad vocal y un dominio uniforme de los registros, debido a su amplia tesitura. La soprano necesita una voz ligera y flexible, capaz de abordar los agudos con precisión, especialmente en compases como el 72 y el 75, donde se encuentra la sílaba “*sar*” de “*passar*”, que requiere destreza y control del flujo de aire.

En cuanto a la dicción, esta aria representa un reto para la intérprete, ya que contiene varias palabras en italiano con *doppia t* (doble t), tales como *Masetto*, *batti*, *botte* y *notte*, en las cuales es necesario hacer una pequeña pausa para que no suenen como una sola consonante /t/.

3.2.1.3 Der Hölle Rache. Es un aria perteneciente a *Die Zauberflöte* (La Flauta Mágica), un *Singspiel* en dos actos, ambientado en un Egipto legendario (Legge, 2001). Schikaneder se inspiró en los rituales de la masonería, reflejando la polarización entre el “bien” –personificado por Sarastro, Sumo Sacerdote del Reino de la Sabiduría– y el “mal” –representado por la Reina de la Noche– (Teatro Carlo Felice, s.f.). En esta ópera, Mozart refleja ideales de la ilustración como la sabiduría, la iluminación y el progreso humano (Skelly, 2008).

A lo largo de su viaje hacia la iluminación, Tamino descubre la verdadera naturaleza malvada de la Reina de la Noche y decide aliarse con Sarastro (Gran Teatre del Liceu, s.f.). La Reina, al enterarse de que Tamino se ha unido a los iniciados, visita a su hija Pamina en el templo de Sarastro y le ordena que lo mate con una daga para poder escapar (Gran Teatre del Liceu, s.f.). Esta aria es un despliegue de coloraturas en el que la Reina expresa su sed de venganza. Su línea melódica alcanza un Fa6, lo que la convierte en una de las piezas más exigentes del repertorio para soprano (Legge, 2001).

Tabla 6.

Der Hölle Rache

Der Hölle Rache

Singspiel	Die Zauberflöte
Música	Wolfgang Amadeus Mozart
Libreto	Emanuel Schikaneder
Año de composición	1791
Personaje	La Reina de la Noche
Acto	II
Categoría vocal	Soprano dramática de coloratura

la dominante de la tonalidad inicial –Re menor–, la cual se va reafirmando progresivamente hasta restablecerse por completo la tonalidad inicial en el compás 73.

La línea melódica se desarrolla mediante escalas diatónicas, arpeggios y los saltos anteriormente mencionados. Además, exige el manejo de un amplio rango vocal, con frecuentes cambios entre el registro medio y el agudo, aunque predomina el sobreagudo. El pasaje del compás 25 con anacrusa demanda rapidez y precisión en la ejecución de semicorcheas con *acciaccatura*, seguidas de corcheas en *staccato*. En el compás 28 aparece el característico pasaje de sobreagudos mediante arpeggios que finalizan con una doble bordadura, lo cual requiere una voz flexible, libre y con buen control del flujo de aire.

En el compás 69, el pasaje de tresillos debe trabajarse primero a *tempo* lento e ir acelerando progresivamente. Se aconseja acentuar la primera nota de cada tresillo para generar la sensación de base para un ligero salto y no perder el pulso. Cabe mencionar, que este fragmento debe cantarse en una sola respiración y se deben realizar inflexiones dinámicas a lo largo del pasaje, pues en este punto se intensifica el dramatismo de la obra, expresando la furia y la urgencia de la Reina de la Noche al exigir venganza.

Finalmente, a partir del compás 88, la frase "*Hört, Rachegötter, hört der Mutter Schwur!*" –"¡Escuchad, dioses de la venganza, escuchad el juramento de una madre!"–, sugiere una invocación poderosa y solemne en la que la Reina reafirma su amenaza con intensidad dramática, reflejando desesperación, autoridad y determinación. Para esto, se debe cantar este pasaje en dinámica *forte*, pues representa la culminación de la promesa de venganza de la Reina.

Dado el carácter imponente de este personaje, la dicción debe ser clara y cortante, especialmente en el idioma alemán, donde se debe enfatizar la pronunciación de las consonantes.

Este cuidado en la articulación contribuye a transmitir con claridad su ira, poder y determinación, elementos esenciales en la interpretación de esta aria.

3.2.2 Jacques Offenbach

Jacques Offenbach (1819–1880), nacido en Alemania y nacionalizado francés, alcanzó renombre en París como creador de la opereta cómica y compositor de *Les contes d'Hoffmann* (Cartwright, 2024). Se destacó como violonchelista virtuoso, director de orquesta y prolífico compositor de obras escénicas, gozando de gran popularidad en Europa durante la década de 1860 (Cartwright, 2024).

En 1833 se trasladó a París e ingresó al Conservatorio, donde estudió un año. Trabajó en la orquesta de la *Opéra-Comique* y tomó clases privadas de composición con Fromental Halévy (Cartwright, 2024). En su tiempo libre componía para violonchelo, piano y salones parisinos. Su carrera avanzó lentamente en la década de 1840, pero en 1850 tomó impulso al ser nombrado director del *Théâtre Français* (Cartwright, 2024).

En 1855, decidió promover sus propias obras cómicas alquilando el *Théâtre Marigny*. Como no eran producidas por otros, fundó su propio teatro: el *Bouffes-Parisiens*, dedicado a la *opéra-bouffe* –subgénero satírico de la ópera cómica– (Cartwright, 2024). Su primera opereta “*Orfeo en los infiernos*” fue un éxito rotundo y se estrenó en 1858. Esta obra parodiaba los mitos griegos y satirizaba la sociedad parisina (Cartwright, 2024).

A lo largo de su carrera, Offenbach compuso alrededor de 100 obras para el escenario, muchas de ellas operetas de un solo acto (Cartwright, 2024). Sus operetas se caracterizan por su ingenio y sátira, algunas de sus obras más destacadas son “*La bella Helena*” (1864), “*La vida parisina*” (1866), “*La gran duquesa de Gérolstein*” (1867) y “*La Périchole*” (1868) (Cartwright, 2024). Offenbach falleció en París el 5 de octubre de 1880 (Cartwright, 2024). Su contribución al


desarrollo de la opereta influyó en compositores posteriores y sentó las bases para la evolución del teatro musical moderno (Cartwright, 2024).

3.2.2.1 Belle nuit o nuit d’amour. Es una barcarola que pertenece a *Les contes d’Hoffmann*, una *operetta* compuesta por Offenbach en 1881, con libreto en francés de Jules Barbier (Gran Teatre del Liceu, s.f.). Esta barcarola es interpretada a dueto en el acto III por los personajes de Giulietta –soprano– y Nicklausse –mezzosoprano– (Gran Teatre del Liceu, s.f.). La Barcarola no narra acciones específicas, sino que construye un paisaje sonoro de una noche serena y llena de amor (Gran Teatre del Liceu, s.f.).

Les Contes d’Hoffmann es una *operetta* en tres actos con prólogo y epílogo, compuesta por Jacques Offenbach con libreto en francés de Jules Barbier. Está basada en cuentos del poeta alemán E.T.A. Hoffmann, quien también aparece como personaje en la obra (SEDU Coahuila, 2023).

Tabla 7.

Belle nuit o nuit d’amour

Belle nuit o nuit d’amour	
Operetta	Les contes d’Hoffmann
Música	Jacques Offenbach
Libreto	Jules Barbier
Año de composición	1881
Personaje	Nicklausse y Giulietta
Acto	III
Categorías vocales	Soprano y mezzosoprano
Rango vocal	
Estructura	A-B-A’-Coda

- **Libretista**

Jules Barbier (1825–1901) fue un destacado poeta, dramaturgo y libretista francés (Baltimore Opera Company, s.f.). Desarrolló gran parte de su carrera en el ámbito teatral y operístico, convirtiéndose en una figura clave de la ópera francesa (Baltimore Opera Company, s.f.). Colaboró con Michel Carré en libretos como *Faust* (1859) y *Roméo et Juliette* (1867) de Gounod, y *Hamlet* (1868) de Ambroise Thomas. No obstante, una de sus obras más reconocidas es el libreto de *Les contes d'Hoffmann* (1881), basado en los cuentos del escritor alemán E.T.A. Hoffmann y compuesto por Jacques Offenbach (Baltimore Opera Company, s.f.).

- **Descripción**

La Barcarola, con su ritmo suave y balanceado que evoca el movimiento de una góndola, debe transmitir tanto amor como fragilidad, ya que Hoffmann observa la escena desde la distancia, lo que añade un aire de nostalgia y anhelo.

Esta obra está escrita en la tonalidad de Re mayor, en compás de 6/8 y con un tempo *Moderato*, que se mantiene constante a lo largo de la pieza. En los compases 39 y 43 se utiliza el acorde D#dim7 como préstamo modal, creando una atmósfera tensionante que busca resolución. Además, el compositor indica una dinámica *forte* en este punto de disonancia para intensificar dicha tensión, lo que sugiere un anhelo contenido o una breve inestabilidad dentro del sueño romántico que evoca la obra.

En este dueto, las voces de la soprano y la mezzosoprano deben homogeneizar su color. Además, no deben competir, sino fundirse de manera armoniosa, como si flotaran juntas. En este sentido, la interpretación debe ser dulce y tranquila empleando el uso del *legato*. Otro factor importante son los matices, se deben hacer *crescendos* y *diminuendos* sutiles relacionados con el movimiento ondulante de la melodía. Durante los últimos cinco compases, ambas voces alcanzan

un D4 al unísono; en este pasaje el reto principal para la soprano es el registro medio-bajo, para esto se sugiere emplear un *chest mix*.

En cuanto a la dicción en francés, esta debe ser clara y precisa, ya que cada palabra aporta al carácter expresivo del dueto.

3.2.2.2 Les oiseaux dans la charmille. Es un aria perteneciente a *Les contes d'Hoffmann*, una *operetta* compuesta por Offenbach en 1881. Es interpretada por el personaje de la muñeca mecánica Olympia en el acto I. En esta aria, Olympia alude al alegre canto de los pájaros en una arboleda, pero su interpretación se va deteniendo gracias a su mecanismo de juguete, esto hace que Spalanzani –inventor de la muñeca– le de cuerda constantemente girando una llave en su espalda para recargarla (Cooper, 2010).

Les Contes d'Hoffmann es una *operetta* en francés de Jacques Offenbach, dividida en tres actos, prólogo y epílogo. Tras la muerte de Offenbach, fue completada por Ernest Guiraud, sin establecer un orden definitivo entre los actos, los cuales narran cuentos de Hoffmann de manera independiente (SEDU Coahuila, 2023).

Tabla 8.

Les oiseaux dans la charmille

Les oiseaux dans la charmille

Operetta	Les contes d'Hoffmann
Música	Jacques Offenbach
Libreto	Jules Barbier
Año de composición	1881
Personaje	Olympia
Acto	I
Categoría vocal	Soprano lírica de coloratura

entrada a la siguiente sección mediante un breve *levare*, que sirve como señal para los músicos acompañantes. Un pasaje que representa un punto crítico para la soprano se encuentra en el compás 59, donde aparecen tresillos que exigen tanto virtuosismo como coordinación escénica. Para esto, se recomienda estudiarlo lentamente y aumentar la velocidad de manera progresiva. Finalmente, al final de la segunda estrofa en el compás 127, se decidió interpretar una variación opcional manteniendo la nota Eb6, con el fin de aportar un gran cierre a esta sección. Finalmente, en el compás 127, también se decidió interpretar una variación opcional manteniendo la nota Eb6 – registro *flageolet*–, lo cual permite ofrecer un cierre más expresivo y virtuoso a la obra.

3.2.3 Giacomo Puccini

Giacomo Puccini (1858-1924), fue un destacado compositor italiano reconocido por sus óperas *La Bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly* y *Turandot* (Cartwright, 2023). Su música se caracteriza por melodías expresivas, personajes intensos y un ritmo ágil (Cartwright, 2024).

A sus seis años, Puccini aprendió a tocar el órgano y a cantar, y a los diez años ya integraba el coro de la catedral. (Cartwright, 2024). Estudió en el Istituto Pacini, donde se graduó con la *Messa di Gloria* (1880), y luego en el Conservatorio de Milán (Cartwright, 2024).

Su primera ópera, *Le Villi* (1883), captó la atención del editor Giulio Ricordi, quien le encargó “*Edgar*” (1889), que no tuvo gran éxito. No obstante, logró reconocimiento con *Manon Lescaut* (1893), consolidando su carrera consolidando su reputación en el ámbito operístico (Cartwright, 2024).

Puccini es uno de los compositores más representativos del verismo, un movimiento operístico que buscaba representar en escena historias realistas, con personajes cotidianos, pasiones intensas y situaciones dramáticas, alejándose de los héroes mitológicos o aristocráticos de la ópera romántica (Budden, 2002). Aunque Puccini no fue uno de los fundadores del verismo,


en sus obras incorporó elementos esenciales del movimiento, especialmente en la manera en que retrata con sensibilidad emociones humanas reales con personajes comunes, así como por su enfoque dramático y teatral (Budden, 2002). Su estilo se caracterizó por una escritura vocal expresiva, una orquestación rica y el uso de *leitmotivs* (Budden, 2002).

A lo largo de su vida compuso varias óperas fundamentales del repertorio mundial. Su última obra, *Turandot*, quedó inconclusa a su muerte y fue completada por Franco Alfano. Contiene el aria *Nessun dorma*, una de las piezas más emblemáticas de la ópera (Cartwright, 2024). Puccini falleció en Bruselas tras un tratamiento contra el cáncer de garganta. Sus óperas siguen vigentes en los escenarios, reflejo de su genio y de su capacidad para retratar la condición humana a través de la música (Cartwright, 2024).

3.2.3.1 Quando me'n vo'. También conocida como el vals de Musetta, es un aria perteneciente a *La Bohème*, ópera compuesta por Giacomo Puccini en 1896 con libreto en italiano de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, y es interpretada por el personaje de Musetta en el acto II. Esta ópera, ambientada en el París del siglo XIX, relata la vida de cuatro jóvenes bohemios que enfrentan dificultades para subsistir en un espacio pequeño y humilde en el Barrio Latino (Teatro Madrid, s.f.). Su libreto está basado en la novela *Les Scènes de la vie de bohème* de Henri Murger (Teatro Madrid, s.f.).

Musetta, antigua pareja de Marcello, interpreta esta aria con un tono desafiante, mientras Alcindoro, su actual acompañante, intenta evitar que cause un escándalo (Legge, 2001). En su canto, Musetta expresa cómo su presencia en las calles capta la atención de todos y deja al descubierto los deseos ocultos de quienes la observan (Legge, 2001).

Tabla 9.*Quando me'n vo'*

Quando me'n vo'	
Ópera	La Bohème
Música	Giacomo Puccini
Libreto	Giuseppe Giacosa Luigi Illica
Año de composición	1896
Personaje	Musetta
Acto	II
Categoría vocal	Soprano soubrette
Rango vocal	
Estructura	A-B-A'

- **Libretistas**

Giuseppe Giacosa (1847-1906) fue un poeta, libretista y autor de obras de teatro, nacido en Italia (Fernández y Támara, 2004). Su fama se debió inicialmente a los poemas *Una partita a scacchi* –Una partida de ajedrez– en 1871 (Fernández y Támara, 2004). Se destacó en la dramaturgia, abordando temas ambientados en el Piamonte acerca de los valores burgueses contemporáneos (Fernández y Támara, 2004).

Luigi Illica (1857-1919) fue un reconocido libretista italiano que, junto a Giacosa, escribió los libretos de las óperas más famosas de Puccini, tales como: *La Bohème*, *Tosca* y *Madama Butterfly* (Osborne, 1981). Illica también trabajó en importantes libretos sin Giacosa, contribuyendo al libreto de *Manon Lescaut*, primer éxito de Puccini y escribiendo el libreto de *Andrea Chénier* para Umberto Giordano (Osborne, 1981).

- **Descripción**

Esta aria comienza con una breve introducción instrumental marcada *Poco allegro*, en compás de 4/4 y sin armadura. Al iniciar la línea de la soprano, la tonalidad se presenta en Mi mayor y el compás en 3/4, común del estilo de vals. En el compás 15 (parte B) realiza una modulación abrupta al cuarto grado de la tónica: La mayor. Posteriormente, del compás 27 al 30 realiza un pasaje modulante, y en el compás 31 (parte A') regresa a Mi mayor pero sin llevar a cabo una preparación. Desde este punto, se debe seguir la indicación de *Tempo di valzer lento* con negra = 104, interpretando la sección con gracia y elegancia, tal como lo señala Puccini.

La línea melódica se desarrolla mediante notas sostenidas con uso de *legato*, grados conjuntos, cromatismos y saltos amplios –incluso de séptima menor–. A lo largo de la pieza, se encuentran múltiples indicaciones agógicas como *quasi ritardando*, *a tempo*, *ritardando*, entre otras, las cuales deben ser respetadas para conservar la expresividad en la interpretación.

En cuanto a la técnica vocal, se debe realizar un ajuste prefonatorio para lograr una emisión vocal estable desde la primera nota, inhalando con un molde vocal en /u/. En los compases 18 y 26, se presentan dos líneas melódicas similares: ascendentes y con intervalos pequeños con *tenuto*. En estos, las frases “*gl'occhi traspira*” y “*tutta maggira*” están conectadas tanto por el texto como por la música. En ambas, Musetta está describiendo su propia belleza y cómo causa una fuerte impresión en los demás. La música, por lo tanto, enfatiza este cambio en su actitud hacia su poder de seducción y cómo es percibida, reflejando cómo disfruta del efecto que causa en los demás.

Al final del aria, se presenta un pasaje culminante que requiere gran control técnico y expresivo, especialmente en el *diminuendo* sobre el B5 (Simeonov, 2015). En lugar de intentar una disminución lineal del volumen, se recomienda abordar este efecto mediante dinámicas escalonadas: imaginar que la nota se emite progresivamente desde *forte*, luego *mezzoforte*,

mezzopiano, piano, y así sucesivamente (Simeonov, 2015). Esto permite un mayor control vocal mientras se mantiene la percepción de un *decrescendo* fluido. Finalmente, es importante mantener el carácter de vals durante toda la interpretación, cuidando la articulación precisa de las frases ligadas señaladas por el compositor.

3.2.3.2 O mio babbino caro. Es un aria que pertenece a la ópera en un solo acto *Gianni Schicchi* compuesta por Giacomo Puccini en 1918 con libreto en italiano de Giovacchino Forzano y está basada en un episodio del Infierno de Dante (La Divina Comedia), canto XXX. Es la tercera y última de las óperas que conforman *El tríptico*⁸ y es interpretada por el personaje de Lauretta. Esta ópera narra cómo un campesino astuto y de clase baja, llamado Gianni Schicchi, engaña a una familia codiciosa de nobles florentinos para asegurar la herencia de Buoso Donati, un anciano rico recientemente fallecido.

Lauretta, hija de Gianni Schicchi, quien está enamorada de Rinuccio, pariente de Buoso Donati, un hombre que acaba de morir y dejó casi toda su fortuna a la caridad (Legge, 2001). La familia de Buoso, desesperada por quedarse con la herencia, convence a Rinuccio de pedir ayuda a Schicchi para encontrar una forma de cambiar el testamento (Legge, 2001). Sin embargo, cuando Schicchi se niega, Lauretta, de rodillas, le suplica cantando *O mio babbino caro* expresando cuánto ama a Rinuccio y que, si no pueden casarse, no le quedará más opción que lanzarse al río Arno, ante esto, Schicchi finalmente cede (Legge, 2001).

Tabla 10.

O mio babbino caro

⁸ Colección de tres óperas de un acto cada una.

O mio babbino caro

Ópera	Gianni Schicchi
Música	Giacomo Puccini
Libreto	Giovacchino Forzano
Año de composición	1918
Personaje	Lauretta
Acto	I (único acto)
Categoría vocal	Soprano lírica
Rango vocal	
Estructura	A - A' - Coda

- **Libretista**

Giovacchino Forzano (1884-1970) fue un destacado dramaturgo, libretista, médico, y director de teatro y cine italiano, reconocido principalmente por escribir el libreto de tres óperas cortas de Giacomo Puccini (Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, s.f.). También colaboró como libretista con compositores como Franchetti, Mascagni, Leoncavallo, Wolf-Ferrari y Giordano (Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, s.f.). Además, se desempeñó como director de escena en *La Scala de Milán* y, más tarde, como director de propaganda de Mussolini para el Partido Nacional Fascista (Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, s.f.). Asimismo, participó en diversos documentales sobre sus colaboraciones con Puccini en Gianni Schicchi (Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, s.f.).

- **Descripción**

O mio babbino caro se presenta en la tonalidad de La bemol mayor, en compás de 6/8 e indicación de tempo *Andante sostenuto*. La tonalidad se mantiene durante toda la pieza.

Lauretta es un papel que suele asociarse con la soprano soubrette, pero en realidad pertenece a la soprano lírica (Legge, 2001). Esta aria es una súplica estratégicamente construida, pues Lauretta quiere conmovier a su padre usando su ternura y vulnerabilidad. No es un llanto desesperado, sino una manipulación emocional donde la cantante debe encontrar un equilibrio entre ingenuidad y persuasión al interpretar esta obra.

La línea melódica se desarrolla mediante grados conjuntos, saltos interválicos siendo la 8ª el más extenso de A4 a A5. A lo largo de la pieza, Puccini hace indicaciones que contribuyen a la expresividad como cantar *dolce* y dinámicas como *pianissimo*. Además, se abordan recursos técnicos como el canto *legato* y el *portamento*, que contribuyen a la expresividad de la línea vocal. La frase “*Mi struggo e mi tormento!*” –me consumo y me atormento– expresa una angustia emocional, combinando el deseo desesperado y el sufrimiento amoroso. Este pasaje es contrastante con la dulzura de la sección anterior, por lo que se sugiere hacer un *crescendo* controlado y un uso más amplio del vibrato, para marcar este cambio.

3.3 Sistematización pedagógica

El proceso de montaje del repertorio inició con un análisis musical de las obras seleccionadas de los períodos Clásico y Romántico, compuestas por Mozart, Puccini y Offenbach para voz de soprano. Este análisis condujo a la selección final de siete obras representativas. Uno de los principales retos enfrentados durante el estudio y montaje fue el contraste técnico y estilístico entre las piezas, ya que el repertorio abarca desde el registro medio-bajo hasta el *flageolet*. Esto exigió un trabajo constante en el manejo del cambio de registros y en la búsqueda de homogeneidad dentro de cada obra.

Asimismo, se abordaron técnicamente las zonas del *primo passaggio* y *secondo passaggio*, empleando el uso de la voz mixta. Además, se entrenó progresivamente la coloratura en aquellas

obras que lo requerían. Para afrontar estos desafíos, se implementaron ejercicios vocales recomendados por Ingo Titze (2001), los cuales fueron incorporados y adaptados al repertorio seleccionado (**véase en la página 41**).

Otro aspecto importante en la interpretación fue la conexión musical entre los acompañantes y la solista. El proceso de montaje se complementó con clases particulares orientadas por la soprano y docente Sara Bermúdez, enfocadas en el entrenamiento técnico-vocal. Estas sesiones fueron registradas en un diario de campo como parte de la documentación del proceso. Del mismo modo, las clases individuales de la materia Canto Lírico, impartidas por la maestra Dayra González, así como las clases grupales de la asignatura Práctica Coral, a cargo de la maestra Luz Helena Peñaranda, constituyeron pilares fundamentales en el desarrollo del presente proyecto.

Finalmente, se resalta la participación activa en clases magistrales ofrecidas por profesionales externos a la Universidad Industrial de Santander, expertos en canto lírico, con el propósito de enriquecer los aspectos interpretativos del repertorio seleccionado.

4. CONCLUSIONES

Al finalizar este proyecto, se concluye que para abordar desde la interpretación vocal las obras del repertorio Clásico y Romántico, en primer lugar, resulta fundamental seleccionar un repertorio representativo que le permita al intérprete explorar diversos estilos y afrontar distintas exigencias técnicas. En el caso de este proyecto, las obras de Wolfgang Amadeus Mozart, Giacomo Puccini y Jacques Offenbach ofrecieron una base sólida para construir una propuesta interpretativa contrastante, evidenciando la evolución del rol de la soprano a lo largo de ambas épocas.

En segundo lugar, investigar el contexto histórico y estilístico de cada compositor permitió una interpretación más consciente y alineada con los ideales estéticos de cada período. En este sentido, comprender las características estilísticas tanto del Clasicismo como del Romanticismo, así como las particularidades de cada compositor, fue fundamental para tomar decisiones interpretativas informadas y coherentes con el repertorio.

En tercer lugar, realizar un análisis musical e interpretativo del repertorio permitió identificar los desafíos vocales implicados y seleccionar con criterio las herramientas técnicas y estilísticas necesarias para su ejecución. La aplicación consciente de estos recursos durante el proceso de montaje fortaleció la expresividad, la seguridad escénica y la comprensión interpretativa de cada obra.

Finalmente, la puesta en escena de este proyecto destacó el papel de la soprano en la interpretación del canto lírico en estas épocas, logrando una ejecución que reflejó adecuadamente el estilo musical de cada compositor.

Referencias Bibliográficas

Aristizábal, O. (2022). *Temas destacados en la enseñanza y práctica del canto lírico y su relación con mi proceso personal*. Recuperado de: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/63441>

Baltimore Opera Company. (s.f.). *Guía de Estudio de Romeo y Julieta. Michel Carré y Jules Barbier*. Recuperado de: https://web.archive.org/web/20071211191938/http://www.baltimoreopera.com/education/studyguide/rj_04.asp

Baron, V. (2022). *Developing Vocal Agility of Light Lyric Coloratura Soprano Voices through the Neglected Repertoire of French opéra comique (Doctoral dissertation, University of Nevada, Las Vegas)*. Recuperado de: <https://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5365&context=thesesdissertations>

Batley, E. M. (1965) *The work of Emanuel Schikaneder and the tradition of the old Viennese popular theatre*. Durham University. Recuperado de: <http://etheses.dur.ac.uk/9998/>

Budden, J. (2002). *Puccini: His Life and Works*. Oxford University Press.

Calvache Mora, C. (2023). *Glosario de Vocología*. IberAM. Recuperado de: <https://repositorio.iberu.edu.co/handle/001/4922>

Canto Lírico. La pasión de Catalina (2011). Revista Institucional UNAB. Recuperado de:

<https://unab.edu.co/canto-lirico-la-pasion-de-catalina/>

Cartwright, M. (6 de junio de 2023). *Giacomo Puccini*. Enciclopedia de historia mundial.

Recuperado de https://www.worldhistory.org/Giacomo_Puccini/

Cartwright, M. (15 de enero de 2024). *Jacques Offenbach*. Enciclopedia de historia mundial.

Recuperado de https://www.worldhistory.org/Jacques_Offenbach/

Cooper, L. (2010). *The Tales of Hoffmann Study Guide*. Opera Funtime. Florida. Recuperado de:

<https://static1.squarespace.com/static/5db06d851e97ec2364889d27/t/6004ce67bbe04a3784cef636/1610927721302/Tales+of+Hoffmann+Opera+Funtime+Study+Guide.pdf>

Cuchimba Reyes, R. (2023). *Recital para Tenor con Arias de Ópera del Período Romántico compuestas por Gaetano Donizetti y Giacomo Puccini*. Recuperado de:

<https://noesis.uis.edu.co/handle/20.500.14071/14598>

Fernandes de Oliveira, R. H. (2017). *El apoyo vocal en el canto lírico solista: aspectos históricos, definición, dilemas, esclarecimientos y redefinición del término. Un estudio asociado a la interpretación ya su adquisición*. Recuperado de:

<https://www.tdx.cat/handle/10803/462295>

Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). *Biografía de Giuseppe Giacosa*. España. Recuperado de:

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/giacosa.htm>

Gómez, L. F., et al. (2018). *Bucaramanga como un modelo de ciudad competente a nivel cultural*

contraste con Bogotá, Medellín y Cartagena principales ciudades de desarrollo cultural

en Colombia. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12749/741>

Gran Teatre del Liceu. (s.f.). *Les contes d'Hoffmann*. Recuperado de:

https://www.liceubarcelona.cat/sites/default/files/media/handprogram/05_liceu_opera_cat_conteshoffmann_converted.pdf

Gran Teatre del Liceu. (s.f.). *Momentos musicales clave. 'Die Zauberflöte'*. Recuperado de:

<https://www.liceubarcelona.cat/es/momentos-musicales-clave-die-zauberflote>

Guerrero, F. (2012). *Historia de la música*. ICPM Curso, 2013. Recuperado de:

<https://cursa.ihmc.us/rid=1PY7WBJRX-1F2D4VP-2QFN/historia%20de%20la%20musica%20clasica.pdf>

Hoch, M. (2014). *A dictionary for the modern singer*. Editorial Lanham, Maryland: Rowman &

Littlefield.

Hodges, S. (2002). *Lorenzo Da Ponte : the life and times of Mozart's librettist* (1st ed.). University

of Wisconsin Press.

Honolka, K. (1984). *Historia de la música*. Editorial EDAF.

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. (2022). *Las bodas de Fígaro - Ópera de W.A. Mozart* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ADNnUtDLIDQ>

Jerez Pérez, D. J. (2023). *Melodías universales en voz de soprano*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12749/22781>

Jimenez Ortiz, M. I. (2020). *La canción académica en Latinoamérica de la primera mitad del siglo XX, recital de grado*. Recuperado de: <https://noesis.uis.edu.co/handle/20.500.14071/40464>

Latham, A. (Ed.). (2004). *The Oxford Dictionary of Music*. Editorial Oxford University Press.

Miller, R. (2008). *Training soprano voices*. Editorial Oxford University Press.

Neumann, J. O. (2008). *Performance Practices in Four Puccini Arias: Tempo Choices and Choosers*. Recuperado de: <https://digitalcommons.unl.edu/musicstudent/15/>

Orquesta Filarmónica de Bogotá (s.f.). *Glosario*. Aula Virtual OFB. Recuperado de: <https://aulavirtual.ofb.gov.co/glosario/>

Parra Valencia, M. I. (2018). *Recital de grado: Selección de obras líricas pertenecientes a los periodos barroco, clásico y romántico. Intérprete soprano con acompañamiento de piano*.

Ramada, V. A. B. (2009). *Mozart y el clasicismo musical*. Al-Basit: Revista de estudios albacetenses, (53), 155-180.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española, 23.ª ed.* Recuperado de: <https://dle.rae.es>

Reid, C. (1983). *A dictionary of vocal terminology: an Analysis*. Editorial Joseph Patelson Music House.

Rojas Mamani, D. E. (2017). *Influencia de las obras más representativas de WA Mozart en la tesitura de las sopranos, en la ejecución Vocal Académica (Estudio realizado en Arequipa, 2016)*. Recuperado de: <https://repositorio.unsa.edu.pe/items/16f5875f-e650-4788-8cc8-8eed004c929e>

Sataloff R T (2017). *Glossary, Clinical Assessment of voice (2ed)*. EE.UU. Editorial Plural Publishing

Secretaría de Educación de Coahuila. (2023). *Los Cuentos de Hoffmann. Libreto de Jules Barbier*. México. Recuperado de: <https://educacion.seducoahuila.gob.mx/wp-content/uploads/2023/10/22.-Los-Cuentos-de-Hoffmann-Jules-Barbier.pdf>

Simeonov, J. (2015). *Aria Guides: Quando m'en vo*. Schmopera. Recuperado de:

<https://www.schmopera.com/aria-guides-quando-men-vo/>

Simeonov, J. (2016). *Tales from the score: Deh vieni non tardar*. Schmopera. Recuperado de:

<https://www.schmopera.com/tales-from-the-score-deh-veni-non-tardar/>

Skelly, E. (2008). *Singspiel*. Houston Public Media. Recuperado de:

<https://www.houstonpublicmedia.org/articles/arts-culture/2008/01/07/9068/singspiel/>

Sundberg, J. (1989). *The Science of the Singing Voice*.

Teatro Carlo Felice. (s.f.). *Die Zauberflöte*. Italia. Recuperado de:

<https://operacarlofelicegenova.it/en/show/die-zauberflote/>

Teatro Madrid. (s.f.). *Giacomo Puccini: La Bohème*. España. Recuperado de:

<https://teatromadrid.com/espectaculo/giacomo-puccini-la-boheme>

Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo. (s.f.). *Gianni Schicchi*. Recuperado de:

<https://www.teatromayor.org/es/gianni-schicchi-en-teatro->

[digital#:~:text=Giovacchino%20Forzano%20naci%C3%B3n%20en%20Italia,cuales%20se%20encontraba%20Gianni%20Schicchi](https://www.teatromayor.org/es/gianni-schicchi-en-teatro-digital#:~:text=Giovacchino%20Forzano%20naci%C3%B3n%20en%20Italia,cuales%20se%20encontraba%20Gianni%20Schicchi).

Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo. (s.f.). *Las bodas de Fígaro*.
<https://www.teatromayor.org/es/las-bodas-de-figaro>

Traubner, R. (2003). *Operetta: A Theatrical History*. Editorial Routledge.

Villamizar Rivero, L. A. (2023). *La soprano ligera en Mozart: arias de ópera, oratorio y aria de concierto*.

Vivero, L. y Sánchez, B. I. (2018). *La investigación documental: sus características y algunas herramientas. Unidades de Apoyo para el Aprendizaje*. CUAED/Facultad de Arquitectura-UNAM. Recuperado de https://repositorio-uapa.cuaed.unam.mx/repositorio/moodle/pluginfile.php/1516/mod_resource/content/3/contenido/index.html

Apéndices

Apéndice A. Transcripción del diario de campo

Clase 1.

- Anatomía
- Concientización de la conexión con el cuerpo (apoyo).
- Video de cadera, diafragma y pliegues vocales
- Tos, risa: sensaciones que activan el diafragma.

Clase 2.

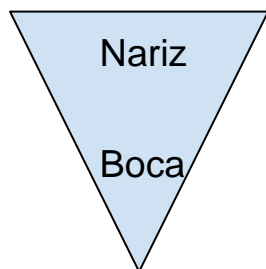
- Calentamiento con lip trill saltos de Quinta, buscando conectar. Sin mucho aire para darse cuenta que no se necesita demasiado y aun así alcanza. Se trabaja pensando en las caderas y el diafragma.

Próxima clase: traer pelota de tenis.

- Conectar —> Sorbitos de aire sin volver a respirar y cantar sobre el flujo de aire
- Tensión en la mandíbula —> Poner tres dedos en la boca e ir cantando.
- Vocales que se asimilan al cantar:
 - R eo
 - o -> e
 - u -> i

Vocal pura

- Cantar *Deh vieni non tardar* solo con las vocales del texto respectivo
- Cara: pensar en el triángulo invertido.



- Pendiente de las doppias como en Fioretti.
- Piace -> o
- Dicción: “*qui scherza*” —> kw'i sk'ertsá

Clase 3.

- Con la pelota de tenis: estando en el piso y con el cuerpo relajado, comenzar a percibir mi respiración, mis pensamientos y mis tensiones corporales. El ejercicio consiste en flexionar inicialmente el pie derecho mientras que el pie izquierdo se mantiene estirado en el piso. Posteriormente, se realiza lo mismo con el pie izquierdo.

Observación después de realizar el ejercicio:

- El cuerpo está más relajado
- Concientización del papel de la mente y el cuerpo en función del canto

Calentamiento vocal y montaje de *Batti batti, o bel Masetto*

- Doppia en Masetto —> hacer una pausa para sentir la doble T
- Cuidado con los saltos, pensarlo más legato
- Imaginar que estoy entrando por una puerta

APERTURA

- Método de los 70, 80. (pelotita de tenis relajación y conexión, consciencia corporal)
- Niño acorazados, conexión cuerpo-emoción

- Coraza.
- S, V: abdomen punto inferior entra, superior sale.
- Conexión, sin saltos.
- Con el aire.
- Fiato, legato.

Clase 4.

Recitativo *Giunse alfin il momento*

Tarea 1: hacer cuadro de traducción con el texto original, traducción por palabra, y traducción del significado de cada frase.

- *Doppias* que se marquen más.
- Trabajo de sensación de la lengua absorbiendo —> la punta de la lengua toca el labio superior y absorbe aire —> diafragma. (Se piensa en la puerta de mascotas cuando se abre)
- Cantar hablando el texto —> como yo entiendo lo que dice Susanna.

Tarea 2: Buscar el contexto de la obra.

Clase 5.

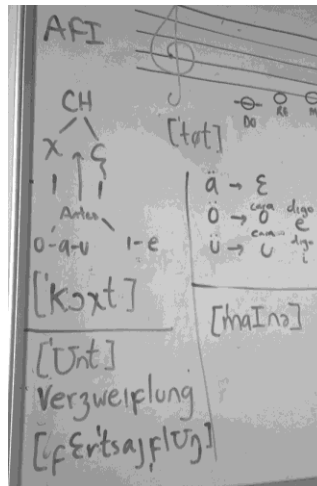
- Montaje de Der holle Rache
- Ejercicios con el tubito con vaso de agua —> se utiliza en temas de fonología
- Calentar 5 mins
- Dicción y explicación con afi

Der Hölle Rache

- Tod (o cerradita) - se escuchan las t del final de las palabras - und (unt) Verzweiflung (fertzbaiflung)

Figura A1.

Explicación de la pronunciación de lo trabajado en clase



Nota. Tomado de la clase privada con la maestra Sara Bermúdez.

Clase 6.

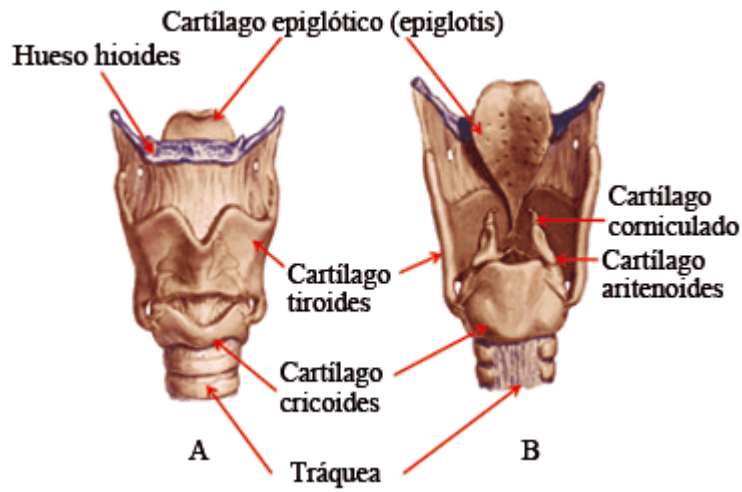
- Continuación de montaje reina de la noche
- La laringe imaginar: tomar sorbitos de agua, muy libre
- Molde vocal: con los dedos oprimo los cachetes
- La coloratura de los tresillos por medio de sensaciones sin tener babosidad: la viejita, llanto, lamento y conexión desde la parte pélvica.

Clase 7.

Observación y exploración de la laringe.

Figura A2.

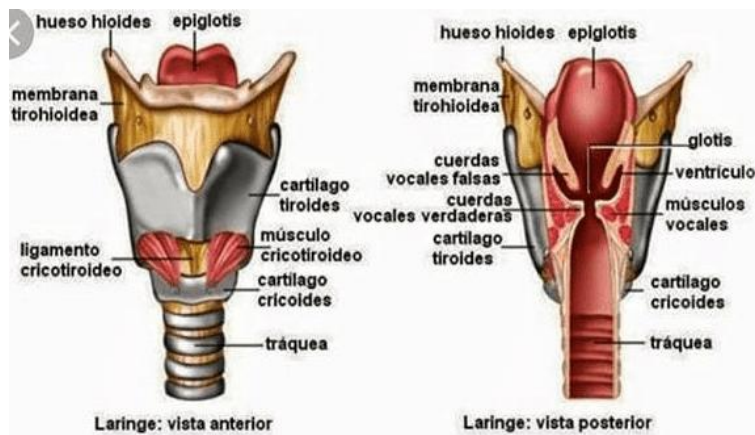
Anatomía de la laringe



Nota. Tomado de ADEMTO (2016), La Laringe: Conociendo nuestro cuerpo.

Figura A3.

La laringe: vista anterior y posterior



Nota. Tomado de Cogene (s.f.), La Laringe.

- Entrenamiento vocal de *passaggio* con *yodeling* desde el registro bajo con /e/. Posteriormente quedarse en una nota y hacer vibrato. Calentamiento y estiramiento vocal con este ejercicio.

- Escalas diatónicas de manera ascendente y descendente. Vocalise /i/, /o/, /i/.
- Estirar la lengua con un trapito quitando tensiones. Hacer glissandos descendentes.
- Trabajo en el montaje de *O mio babbino caro*.
- Tener en cuenta la historia de la ópera y el contexto de la escena. Así mismo, el personaje de Lauretta.
- Hablar el texto con el molde vocal sin que el paladar se eleve de más. Cuidar el inicio de la frase para que no suene golpe glótico.
- Doppia b (Babbino)
- Portamento.
- Flujo de aire.
- Técnica + Intensión, me meto en el papel.

Clase 8.

- Activación del punto (debajo del ombligo) con sensación de soplar una vela. Sentir el movimiento con los dedos.
- La voz no se retrae conmigo. Imaginar que se expande.
- Muy natural.
- Cuando subo no debo volver el sonido ñato o sin cuerpo.
- Entrenamiento con /a/ en arpegios quebrados, *legato* y con *portamento*. Trabajo de homogenizar el sonido.
- Tarea: En una misma nota, homogeneizar con las vocales en secuencia /o/, /i/, /o/, /a/, /i/, /o/, /a/, /o/.
- Seguir ejemplos de cantantes como Nadine Sierra (ver practicando en videos, observación)
- Continuación con el aria de *Gianni Schicchi*. Pasaje “*mi piace e bello, bello*”

- Corregir dicción “*struggo*”.

Clase 9.

- /Ft/ observación del esternón para evitar apretar y quitar aire.
- Cuidar el cambio de cabeza a pecho.
- Ejercicio de soltar el cuello. Luego, sacando la lengua. (Homogeneizar de agudos a graves)
- Imaginar que la cadera se abre.
- Repaso y continuación de Batti batti o bel Masetto.
- Parte del *Allegro*, sensación de inflarse todo el tiempo, no me encojo, el aire fluye.
- Cantar moviendo y estirando los cachetes.
- No quedarse en el *tempo* para verificar que todo salga bien, continuar en el *tempo* establecido.
- Mentalizar que si lo estoy logrando, confiar en el proceso.
- Sentirse cómodos, sin angustia.

Clase 10.

- Calentamiento con yodeling y vocalise /e/ y /a/ en saltos de octava. (Gallito).
- La panza no la traes.
- Para aflojar la garganta. Gárgaras con un sorbito de agua para bajar la glotis.
- Hacer estas gárgaras con glissandos del registro grave a agudo y viceversa.
- Hombros relajados. No bloquear el cuello.
- Calentamiento por grados conjuntos subiendo por diferentes tonalidades.
- Montaje de Quando men vo.
- Sonido homogéneo.

- Los pómulos y ojos cuando están cayendo pesan un poquito, la expresión facial ayuda. Además, contribuye al personaje de Musetta.
- Pancita abierta
- Atención con la mandíbula.
- Sensación del bostezo.
- Que no se caiga el molde en las notas del registro medio-bajo.
- Flujo de aire.
- Ayudar a subir los pómulos con los deditos. Estudiarlo así.
- Hacer los adornos que pide el compositor.
- Fry voice con /a/, /e/, /a/. Hacer glissando desde el fry hasta una nota del registro medio.

Apéndice B. Traducción y transcripción AFI de las obras seleccionadas.

Tabla B1.

Deh vieni non tardar - W. A. Mozart

Deh vieni non tardar

Texto en italiano	Transcripción AFI	Traducción por palabras	Significado de la frase
<i>Recitativo:</i> Giunse alfin il momento che godrò senz'affanno in braccio all'idol mio.	<i>Recitativo:</i> dʒ'unse 'alfin il mom'ento ke godr'ò s'ents'aff'anno in br'atʃ:o 'al'idol m'io.	<i>Recitativo:</i> Vino-finalmente-el- momento que-disfrutaré-sin preocupaciones-en- brazos-de mi ídolo.	<i>Recitativo:</i> Finalmente llegó el momento que disfrutaré sin preocupaciones en los brazos de mi ídolo.
Timide cure, uscite dal mio petto, a turbar non venite il mio diletto! Oh, come par che all'amoroso foco l'amenità del loco, la terra e il ciel risponda, come la notte i furti miei seconda!	t'imide k'ure, ʊf'ite dal m'io p'et:o, a torb'ar non ven'ite il m'io dil'et:o! 'o:, k,ome p'ar ke 'al'amor'ozo f'òko 'elle'amenit'a del l'òko, la t'erra e il tʃ'el risp'onda, k,ome la n'ot:e i f'urti mj,ei sek'onda!	Tímido-cuidado, salir-desde-mi-pecho, a-molestar-no-venir-el-mi deleite. Oh,-como-par-eso-al amante-fuego la amenidad-del-lugar, la-tierra-y-el-cielo- respuesta, como-la-noche-el-robo mi segundo.	Cuidado tímido, sal de mi pecho, ¡No vengas a molestar a mi delite! Ay, cómo le parece al fuego amoroso la comodidad del lugar, que la tierra y el cielo respondan, ¡como la noche de mis segundos robos!
<i>Aria:</i> Deh, vieni, non tardar, oh gioia bella, vieni ove amore per goder t'appella, finché non splende in ciel notturna face, finché l'aria è ancor bruna e il mondo tace.	<i>Aria:</i> d'ε, vj'eni, non tard'ar, 'o: dʒ'òia b'ella, vj'eni 'ove am'ore per god'er t'r'ap:'ella, fink'e non spl'ende in tʃ'el not:'urna f'atʃe, fink'e 'elle'aria e ank'or br'una e il m'ondo t'atʃe.	<i>Aria:</i> Vaya-tú vienes,-no-llegar tarde, oh-alegría-bella, tú vienes-donde-amar- para- disfrutar-te apela, hasta-no-brilla-en-cielo- nocturno-rostro, hasta-el aire-y-todavía- morena.y-el-mundo-está en silencio. Aquí-el murmuro-el- arroyo-bromea-el aura, eso-con el-dulce-susurro- el-corazon- restauración, Aquí-ellos ríen-las- láminas-y-la hierba-es- fresca, hacia-placeres-del amor- aquí-todo-señuelos. Tú vienes, bien-mío,- entre-estos-planta-	<i>Aria:</i> Ah, ven, no tardes, oh hermosa alegría, ven donde el amor te llama a disfrutar, hasta brillar en el cielo nocturno, mientras el aire todavía es marrón y el mundo está en silencio. Aquí murmura el arroyo, aquí juega la brisa, quien restaura el corazón con un dulce susurro, aquí ríen las florecitas y la hierba está fresca, Todo aquí atrae a los placeres del amor. Ven, querida, entre estas plantas escondidas, Quiero coronar de rosas tu frente.
Qui mormora il ruscel, qui scherza l'aura, che col dolce susurro il cor ristora, qui ridono i fioretti e l'erba è fresca, ai piaceri d'amor qui tutto adesca. Vieni, ben mio, tra queste piante ascose, ti vo' la fronte incoronar di rose.	kw'i m'ormora il r'ufel, kw'i sk'erts'a 'elle'aura, ke kol d'oltʃe soss'urro il k'or rist'aura, kw'i r'idono i fʃor'et:1 e 'elle'erba e fr'eska, aj pʃatʃ'eri d'i:'am'or kw'i t'ut:o ad'eska. vj'eni, b'en m'io, tra kw,este pj'ante ask'oze, ti v'o' la fr'onte inkoron'ar di r'oze.	Aquí-el murmuro-el- arroyo-bromea-el aura, eso-con el-dulce-susurro- el-corazon- restauración, Aquí-ellos ríen-las- láminas-y-la hierba-es- fresca, hacia-placeres-del amor- aquí-todo-señuelos. Tú vienes, bien-mío,- entre-estos-planta-	Aquí murmura el arroyo, aquí juega la brisa, quien restaura el corazón con un dulce susurro, aquí ríen las florecitas y la hierba está fresca, Todo aquí atrae a los placeres del amor. Ven, querida, entre estas plantas escondidas, Quiero coronar de rosas tu frente.

escondido,
Te-quiero-la-frente-
coronar-
de-rosas.

Tabla B2.

Batti batti, o bel Masetto - W. A. Mozart

Batti batti, o bel Masetto

Texto en italiano	Transcripción AFI	Traducción por palabras	Significado de la frase
Batti, batti, o bel Masetto La tua povera Zerlina! Starò qui come agnellina Le tue botte ad aspettar!	b'at:ɪ, b'at:ɪ, 'ɔ: b'ɛl maz'et:ɔ l'a t'ua p'ɔvera dzerl'ina! star'ɔ kw'i k'ome agnell'ina l'e t'ue b'ot:e 'ad aspet:'ar!	Bate,bate,o-hermoso- Masetto la-tuya-pobre.Zerlina! Me -quedaré-aquí-como- corderito ¡Las-tuyas-palizas-a- esperar!	Bate, bate, oh bello Masetto ¡Tu pobre Zerlina! Me quedaré aquí como un corderito. ¡Tus palizas esperando!
Lascerò straziarmi il crine Lascerò cavarmi gli occhi E le care tue manine Lieta poi saprò baciar!	lafer'ɔ stratsj'armi 'i:l kr'ine lafer'ɔ kav'armi ʌ'ɪ 'ɔk:ɪ 'e:l'e k'are t'ue man'ine li'eta p'ɔi sapr'ɔ batʃ'ar!	Me dejaré-torturarme-el- cabello Me dejaré-sacarme-los- ojos Y-la-querida-tus-manitas Contenta-luego-sabré- besar!	Dejaré que mi cabello se rompa Dejaré que me saquen los ojos Y tus queridas manitas ¡Feliz entonces sabré besar!
Ah, lo vedo, non hai core! Pace, pace, o vita mia! In contenti ed allegria Notte e dì vogliam passar!	'a, l'o v'edo, n'on 'aj k'ore! p'atʃe, p'atʃe, 'ɔ: v'ita m'ia! 'i:n kont'enti 'ed allegr'ia n'ot:e 'e: d'i v'ɔlam pass'ar!	Ah, lo-veo, no-tienes- corazón! Paz, paz, o-vida-mia! En-contento-y-alegría Noche-y-de-quiero-pasar!	¡Ah, ya veo, no tienes corazón! ¡Paz, paz, vida mía! En felicidad y felicidad ¡Queremos pasar noche y día!

Tabla B3.

Der Hölle Rache - W. A. Mozart

Der Hölle Rache

Texto en italiano	Transcripción AFI	Traducción por	Significado de la
-------------------	-------------------	----------------	-------------------

		palabras	frase
Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen, Tod und Verzweiflung, Tod und Verzweiflung flammet um mich her! Fühlt nicht durch dich Sarastro Todesschmerzen, Sarastro Todesschmerzen, Sot du meine Tochter nimmermehr. Sot du mei, meine Tochter nimmermehr. Aaaaah... meine Tochter nimmermehr. Aaaaah... Sot meine Tochter nimmermehr. Verstossen sei auf ewig und verlassen sei auf ewig, Zertrümmert sei auf ewig alle Bande der Natur, Verstossen, verlassen, und zertrümmert alle Bande der Natur, alle Baaaa... Aaaaah..., Bande, alle Bande der Natur, Wenn nicht durch dich Sarastro wird erblassen! Hört, hört, hört Rache, - Götter! - Hört der Mutter Schwur.	d'ɛr h'œlə r'axə k'ɔxt 'm m'ainəm h'ɛrtsən, t'o:t 'ont fertsv'aiflɔŋ, t'o:t 'ont fertsv'aiflɔŋ fl'amət 'om m'ɪç h'e:r! f'y:lt n'ɪçt d'??ç d'ɪç zar'astro: t'o:dɛsçmɛtsən, zar'astro: t'o:dɛsçmɛtsən, z'o:t d'u: m'ainə t'ɔxtɜ n'imɜm,e:r. z'o:t d'u: m'ai, m'ainə t'ɔxtɜ n'imɜm,e:r. 'ɑ:ɑ:ɑ:... m'ainə t'ɔxtɜ n'imɜm,e:r. 'ɑ:ɑ:ɑ:... z'o:t m'ainə t'ɔxtɜ n'imɜm,e:r. fɛrft'o:sən z'ai 'aʊf'e:viç 'ont fɛrl'asən z'ai 'aʊf 'e:viç, tsɛrtr'ymɛt z'ai 'aʊf'e:viç 'alə b'andə d'ɛr nat'u:r, fɛrft'o:sən, fɛrl'asən, 'ont tsɛrtr'ymɛt 'alə b'andə d'ɛr nat'u:r, 'alə b'ɑ:ɑ:ɑ:... 'ɑ:ɑ:ɑ:..., b'andə, 'alə b'andə d'ɛr nat'u:r, v'ɛn n'ɪçt d'??ç d'ɪç zar'astro: v'ɪrt ɛrbl'asən! h'œrt, h'œrt, - r'axə, -! - h'œrt d'ɛr m'ɔtɜ .	El - infierno - venganza - hierve - en - mi - corazón muerte - y - desesperación muerte - y - desesperación - arde - alrededor - mí - aquí siente - no - a través de - ti - Sarastro - dolor de muerte Sarastro - dolor de muerte deberás - tú - mi - hija - nunca más deberás - tú - mi - mi - hija - nunca más aaaaah... mi - hija - nunca más aaaaah... deberás - mi - hija - nunca más rechazado - seas - por siempre - y - abandonado - seas - por siempre destruido - seas - por siempre - todos - lazos - de la - naturaleza rechazado - abandonado - y - destruido todos - lazos - de la - naturaleza - todos - baaa... aaaaah... - lazos - todos - lazos - de la - naturaleza si - no - a través de - ti - Sarastro - será - palidecer escuchen - escuchen - escuchen - venganza - dioses escuchen - de la - madre - juramento.	¡La venganza del infierno hierve en mi corazón, la muerte y la desesperación arden en mí! si Sarastro no siente a través de ti el dolor de la muerte entonces ya no serás mi hija más. Que te repudien siempre, que te abandonen siempre, que te destruyan siempre. Todos los vínculos de la naturaleza ¡Si no es a través de ti! ¡Sarastro palidecerá! ¡Oíd, dioses de la venganza, ¡Oíd el juramento de una madre!

Tabla B4.
O mio babbino caro - G. Puccini
O mio babbino caro

Texto en italiano	Transcripción AFI	Traducción por palabras	Significado de la frase
-------------------	-------------------	-------------------------	-------------------------

(gli si inginocchia davanti) O mio babbino caro Mi piace è bello, bello Vo'andare in Porta Rossa A comperar l'anello! Sì, sì, ci voglio andare! E se l'amassi indarno Andrei sul Ponte Vecchio Ma per buttarmi in Arno! Mi struggo e mi tormento O Dio, Vorrei morir! Babbo, pietà, pietà! Babbo, pietà, pietà! (piange. Una pausa)	'o: m'io bab:'ino k'aro m'i pj'atʃe 'e: b'ello, b'ello voand'are 'i:n p'orta r'ossa 'a: komper'ar lan'ello! s'i:, s'i:, tʃ'i v'olo and'are! 'e: s'e lam'assi ind'arno andr'ei s'ul p'onte v'ek:io m'a p'er bot:'armi 'i:n 'arno! m'i str'ug:o 'e: m'i torm'ento 'o: d'io, vorr'ei mor'ir! b'ab:o, pjet'a, pjet'a! b'ab:o, pjet'a, pjet'a!	Oh - mi - papito - querido me - gusta - es - hermoso, - hermoso quiero - ir - a - Porta Rossa a - comprar - el - anillo sí, - sí, - allí - quiero - ir y - si - lo - amase - en vano iría - sobre - el - Ponte Vecchio pero - para - lanzarme - en - Arno me - consumo - y - me - atormento oh - Dios, - quisiera - morir papá, - piedad, - piedad papá, - piedad, - piedad	(Cayendo de rodillas ante Gianni) ¡Oh, papaito querido! Me gusta... ¡es bello, es muy bello! ¡Quiero ir a la Porta Rossa a comprar un anillo! ¡Sí, sí, allí quiero ir! Y si mi amor fuese en vano, ¡iré al Ponte Vecchio, para arrojarme al Arno! ¡Me consumo y me atormento! ¡Oh Dios, quisiera morir! ¡Papaito, piedad, piedad! (Lora)
--	---	---	--

Tabla B5.

Quando me'n vo - G. Puccini

Quando me'n vo

Texto en italiano	Transcripción AFI	Traducción por palabras	Significado de la frase
(sempre seduta dirigendosi intenzionalmente a Marcello, il quale comincia ad agitarsi)			(Sentada, dirigiéndose intencionadamente a Marcello, que empieza a removerse en la silla)
Quando me'n vo soletta per la via, la gente sosta e mira e la bellezza mia tutta ricerca in me da capo a pie' ed assaporo allor la bramosia sottil, che da gli occhi traspira e dai palesi vezzi intender sa alle occulte beltà.	kw'ando m'en v'o sol'et:a p'er l'a v'ia, l'a dʒ'ente s'osta 'e: m'ira 'e: l'a bell'ets:a m'ia t'ut:a ritʃ'erka 'i:n m'e d'a k'apo 'a: p'ie' 'ed assap'oro all'or l'a bramoz'ia s'ot:il, k'e d'a ʃ'i 'ok:i trasp'ira 'e: d'a:i pal'ezi v'ets:i intend'er s'a 'alle ok:'ulte belt'a.	cuando - voy - solita por - la - calle, - la - gente - se detiene - y - mira y - la - belleza mía - toda busca - en - mí - de - cabeza - a - pies y - saboreo - entonces - el - deseo sutil, - que - desde - los - ojos - transpira y - de - los - evidentes - encantos - entender - sabe a - las - ocultas - bellezas	Cuando voy solita por la calle, la gente se para y mira, y mi belleza todos admiran, de la cabeza a los pies. Y saboreo, entonces, ese anhelo sutil que en sus ojos brillan y la suave evidencia de mostrar la oculta belleza.

(Alzandosi)		(Se pone de pie)
Così l'effluvio del desio tutta m'aggira, felice mi fa! felice mi fa!	koz'i leffl'uvio d'el dez'io t'ut:a mad̃z:'ira, fel'it̃je m'i f'a! fel'it̃je m'i f'a!	así - el - perfume - del - deseo todo - me - rodea, feliz - me - hace! - feliz - me - hace!
(A Marcello)		(A Marcelo)
E tu che sai, che memori e ti struggi da me tanto rifuggi? So ben: le angoscie tue non le vuoi dir, ma ti senti morir!	'e: t'u k'e s'aj, k'e mem'ori 'e: t'i str'ud̃z:ɪ d'a m'e t'anto rif'ud̃z:ɪ? s'ò b'en: l'e aŋg'oʃe t'ue n'on l'e vò'oi d'ir, m'a t'i s'enti mor'ir!	y - tú - que - sabes, - que - recuerdas - y - te - consumes de - mí - tanto - huyes? sé - bien: - las - angustias - tuyas no - las - quieres - decir, pero - te - sientes - morir!
		Así, el efluviio del deseo, toda me envuelve, y me siento feliz, ¡liviana y feliz!
		Y tú, que conoces, que recuerdas y te abrasas, ¿tanto huyes de mí? Bien lo sé: tu angustia no voy a desvelar, ¡pero te sientes morir!

Tabla B6.

Les oiseaux dans la charmille - J. Offenbach

Les oiseaux dans la charmille

Texto en italiano	Transcripción AFI	Traducción por palabras	Significado de la frase
Les oiseaux dans la charmille dans les cieux l'astre du jour tout parle á la jeune fille tout parle á la jeune fille d'amour! Ah tout parle d'amour! Ah Voilà la chanson gentille la chanson d'Olympia!	l'e- waz'o d'ã l'a- ʃaɔm'ij d'ã l'e- sj'ø 'el'astɛ d'y- z'uɔ t'u p'aɔl ,aaksãteg'y l'a- z'øn f'ij t'u p'aɔl ,aaksãteg'y l'a- z'øn f'ij d'e'am'uɔ! 'a t'u p'aɔl d'e'am'uɔ! 'a vwal'a l'a- ʃãs'õ zãt'ij l'a- ʃãs'õ d'e'olëpj'a!	los - pájaros - en - la - arboleda en - los - cielos - el - astro - del - día todo - habla - a - la - joven - muchacha todo - habla - a - la - joven - muchacha - de - amor! ah - todo - habla - de - amor! ah - ahí - está - la - canción - amable la - canción - de - Olympia!	Las aves en la enramada, en los cielos el astro diurno, todo habla a la joven ¡todo habla a la joven de amor! ¡Ah, todo habla de amor! ¡Ah! Esta es la canción gentil, ¡la canción de Olimpia!
(sa voix semble mourir)		(su - voz - parece - morir)	(su voz comienza a perder fuerza)
Ah!... Ah Voilà la chanson gentille la chanson d'Olympia!	'a!... 'a vwal'a l'a- ʃãs'õ zãt'ij l'a- ʃãs'õ d'e'olëpj'a!	ah!... ah - ahí - está - la - canción - amable la - canción - de - Olympia! todo - lo - que - canta -	¡Ah! ... ¡Ah! Esta es la canción gentil, ¡la canción de Olimpia!...

<p>Tout ce qui chante résonne et soupire tour à tour émeut son cur ¡qui frissonne d'amour! Ah frissonne d'amour! Ah voilà la chanson mignonne la chanson d'Olympia. Ah!...</p>	<p>t'u s'ə- k'i f'ãt vɛz'on 'e sup'is t'ʊk ,aaksãgɾ'av t'ʊk em'ø s'ð k'yɾ ʃk'i fɾis'on d'e'am'ʊk! 'a fɾis'on d'e'am'ʊk! 'a vwal'a l'a- ʃãs'ð minj'on l'a- ʃãs'ð d'e'olɛpj'a. 'a!...</p>	<p>resuena - y - suspira turno - a - turno - conmueve - su - corazón - que - estremece - de - amor! ah - estremece - de - amor! ah - ahí - está - la - canción - linda la - canción - de - Olympia. ah!...</p>	<p>Todo eso canta resuena y suspira alrededor de su emocionado corazón. ¡que se estremece de amor! ¡Ah! ¡Se estremece de amor! ¡Ah! Esa es la canción encantadora, la canción de Olimpia. ¡Ah!...</p>
<p>(sa voix semble encore mourir)</p>		<p>(su - voz - parece - aún - morir)</p>	<p>(su voz vuelve a perder fuerza)</p>
<p>(comme auparavant) Ah voilà la chanson mignonne la chanson d'Olympia.</p>	<p>(k'əm opɾav'ã) 'a vwal'a l'a- ʃãs'ð minj'on l'a- ʃãs'ð d'e'olɛpj'a.</p>	<p>(como - antes) ah - ahí - está - la - canción - linda la - canción - de - Olympia.</p>	<p>(continúa) Esa es la canción encantadora, la canción de Olimpia.</p>

Tabla B7.

Belle nuit ô nuit d'amour - J. Offenbach

Belle nuit ô nuit d'amour (Barcarolle)

Texto en italiano	Transcripción AFI	Traducción por palabras	Significado de la frase
<p><i>Nicklausse</i> Belle nuit, ô nuit d'amour, souris à nos ivresses, nuit plus douce que le jour, ô belle nuit d'amour!</p>	<p>b'el ny'i, ,oaksãsiɾkðfl'eks ny'i d'e'am'ʊk, suɾ'i ,aaksãgɾ'av n'o ivɾ'es, ny'i pl'y d'us k'ə l'ə- z'ʊk, ,oaksãsiɾkðfl'eks b'el ny'i d'e'am'ʊk!</p>	<p><i>Nicklausse</i> hermosa - noche, - oh - noche - de - amor, sonríe - a - nuestras - embriagueces, noche - más - dulce - que - el - día, oh - hermosa - noche - de - amor!</p>	<p><i>Nicklausse</i> ¡Bella noche, oh, noche de amor! Sonríe a nuestra embriaguez, noche más dulce que el día. ¡Oh, bella noche de amor!</p>
<p><i>Giulietta, Nicklausse</i> Le temps fuit et sans retour emporte nos tendresses! Loin de cet heureux séjour, le temps fuit sans retour. Zéphyr embrasés, versez-nous vos caresses; zéphyr embrasés,</p>	<p>l'ə- t'ã fy'i 'e s'ã kət'ʊk ãp'ɔt n'o tãɾ'es! lw'ɛ d'ə- s'et øɾ'ø sez'ʊk, l'ə- t'ã fy'i s'ã kət'ʊk. zef'is ãbɾaz'e, vɛɾ's'e-n'u v'o kær'es; zef'is ãbɾaz'e, vɛɾ's'e-n'u v'o bez'e, 'a!</p>	<p><i>Giulietta, Nicklausse</i> el - tiempo - huye y - sin - retorno - se - lleva - nuestras - ternuras! lejos - de - este - feliz - lugar, el - tiempo - huye - sin - retorno. céfiros - encendidos, derrámenos - sus -</p>	<p><i>Giulietta, Nicklausse</i> ¡El tiempo huye sin cesar y se lleva nuestras ternuras! Lejos de esta feliz morada, el tiempo huye sin cesar. Céfiros ardientes, dadnos vuestras caricias. Céfiros ardientes,</p>

versez-nous vos baisers,	b'ɛl ny'i,	caricias;	dadnos vuestros besos.
Ah!	ˌoaksãsiɪkðfl'ɛks ny'i	céfiros - encendidos,	¡Ah!
Belle nuit, ô nuit d'amour,	d'e'am'uɾ,	derrámenos - sus - besos,	¡Bella noche, oh, noche de
souris à nos ivresses,	suɾ'i ˌaaksãgɾ'av n'o	- ah!	amor!
nuit plus douce que le	ivɾ'ɛs,	hermosa - noche, - oh -	Sonríe a nuestra
jour,	ny'i pl'y d'us k'ə l'ə-	noche - de - amor,	embriaguez,
ô belle nuit d'amour!	ʒ'uɾ,	sonríe - a - nuestras -	noche más dulce que el
	ˌoaksãsiɪkðfl'ɛks b'ɛl ny'i	embriagueces,	día.
	d'e'am'uɾ!	noche - más - dulce - que -	¡Oh, bella noche de amor!
		el - día,	
		oh - hermosa - noche - de	
		- amor!	

Apéndice C. Entrevistas semiestructuradas a expertos en el canto lírico

Entrevista No. 1. Constanza Cepedano - Cantante mezzosoprano (Argentina).

- ¿Cuáles consideras que son los aspectos más importantes a tener en cuenta al interpretar repertorio en Mozart?

Mozart parece simple, pero no lo es porque tiene muchísimas sutilezas a la hora de interpretarlo tanto vocalmente como instrumentalmente. Tiene un estilo marcado que hay que respetarlo en cuanto a emisión de la voz, en cuanto a proyección, en cuanto a los adornos que tienen, se hace de una manera específica y eso lo hace más difícil, porque realmente uno tiene que adentrarse en lo que Mozart quería y no cantarlo como una ópera de otro compositor, por ejemplo, Verdi, que se hace totalmente diferente.

- ¿Cómo influye el contexto histórico en la interpretación de una obra?

Creo que en este caso es muy importante el por qué hacemos esta obra. Creo que le da mayor relevancia y mayor importancia, y sobre todo en lo que es los corazones de la gente. Siento que siempre tiene que estar la música, sea la que sea conectada a una emoción como para poder transmitirla. En lo personal siempre trato de, bueno, obviamente saber lo que estoy diciendo, saber el contexto y siempre hay como dedicatorias, ¿no? especiales.

- ¿Cuáles son los principales retos vocales que enfrentas como intérprete al abordar este repertorio y qué estrategias utilizas para superarlo?

Como decía anteriormente, lo que tiene Mozart es que uno tiene que respetar el estilo, es muy sutil, uno tiene que ir midiendo la voz, no hacer una *tutta voce*. Vuelvo a contrarrestarlo con

Verdi, por ejemplo, que es todo mucho más heroico, esto es mucho más sutil y justamente, esto de tener que controlar el instrumento para hacer estas sutilezas, estos crescendos, esto de empezar la voz en un filado y luego darle vibrato y sobre todo los intervalos cuando tienen notas como re y mi sobreagudo –notas de pasaje para la mezzo–, hay que trabajarlo y tenerlo muy claro técnicamente como para no golpear esa nota, ese re tiene que ser muy sutil, ligado. Esas son las dos partes más expuestas de la mezzo y las más difíciles porque tiene que estar muy *cantabile*, muy dentro de la obra.

- ¿Qué tipo de ejercicios de calentamiento vocal usaste antes de abordar el repertorio?

Yo trato de ir moviendo la voz unas 3 o 4 horas antes, probar cómo está la voz, los resonadores, pero nunca vocalizar de más, es decir, evitar excederse. A veces llega uno cansado al concierto y eso no sirve, entonces si probar unas frases o pasajes para tener la sensación en el cuerpo de donde está la voz, dónde está ese sonido y luego reproducirlo porque puede pasar que se ensaya en el auditorio, pero con público cambia muchísimo la acústica de la sala, y a veces no se te devuelve el sonido. Entonces sí o sí uno debe recurrir a la memoria del cuerpo, a las sensaciones de dónde está el sonido. Así que bueno, sí, yo hago una vocalización o dos, luego voy probando como hasta antes de entrar un poquito como para tener la voz alta pero no cansarme.

- ¿Qué recomendaciones le darías a un cantante como preparación antes de subir al escenario?

El día del concierto uno tiene que ponerse como meta disfrutar de la música más allá de todos los nervios que existen por supuesto, más allá de que haya un montón de tiempo que uno se sube a un escenario siempre el nervio del momento del concierto está, pero usar ese nervio y esa

adrenalina a favor. Tratar de estar tranquilo con el trabajo que uno hizo y hacer un poco de control mental, o sea, nunca tirarse para abajo diciendo “no me va a salir”, todo eso no porque eso nos arruina. Siempre tienes que confiar, recordar todas las clases con su maestro(a) y tener sobre todo las sensaciones en el cuerpo. Es fundamental que te encuentres con el contexto, que te encuentres y meterte en la música. Olvidarte que hay mil personas en el auditorio. Uno tiene que hacer música y comprometerse con ella, así te olvidas si hay una persona o mil. Eso es como el recurso y el consejo a la hora del concierto, hay que disfrutar y no dejar de hacer música.

- ¿Podrías contarme un poco acerca de su trayectoria como cantante profesional? Lugar de formación, etc.

Yo empecé desde muy chica cantando en coros de niños, creo que es fundamental sobre todo porque más allá de ser solista yo también trabajo en un coro, y considero que la formación desde niños, sobre todo de poder cantar en grupo, todo lo que uno aprende de niño después es mucho más fácil. A los 22 años tuve una experiencia de viajar a Australia para un mundial de Rugby a representar a mi país y luego de allí decidí dedicarme a la música. Yo había empezado otra carrera universitaria, cantaba por *hobbie* pero luego de esa experiencia decidí empezar a estudiar técnica vocal y bueno a los dos años de eso, ingresé al coro en el cual trabajo hace casi 20 años y eso me dio posibilidades de viajar a Buenos Aires porque es un coro profesional rentado, con lo cual me empecé a formar. Gracias a formar parte de un coro estable tuve la oportunidad de hacer pequeñas participaciones con la orquesta de a poco, yo siempre digo que uno debe que tener un buen maestro que le diga que lo guíe y uno tener la autopercepción de no abarcar algo que todavía le queda grande, es preferible ir haciendo cosas más pequeñas y bien y dar lo mejor, pero no abordar obras que nos queden grandes. Luego en 2005, viajé a Estados Unidos a cantar música

popular –tango–. En 2019 y 2023 estuve cantando en Europa, en España Italia y Francia, y bueno ahora estoy aquí este año tengo en junio que cantar en bahía blanca *La Petite Messe Solennelle* de Rossini y en general tengo experiencia en varios roles de ópera como la Flora en *La Traviata*, Kate y Suzuki en *Madame Butterfly*. Tengo muchos años en el medio y por suerte la vida, a menudo que uno se va afianzando, va teniendo más oportunidades. Muy feliz de estar aquí, esperemos poder regresar.

Entrevista No. 2. Sara Bermúdez - Cantante soprano y docente (Colombia).

- ¿Cuáles consideras que son los aspectos más importantes a tener en cuenta al interpretar repertorio de Mozart, Puccini y Offenbach?

Bueno cada uno tiene lo suyo. Mozart, para mí es como el canto diáfano, necesita mucha claridad. Difícil, porque dentro de lo sencillo o lo que él pide que en realidad está necesitando el intérprete, es que sea muy preciso, técnicamente hablando. Digamos no hay mucho espacio para ornamentar la voz con un gran vibrato, con portamentos, con estos recursos técnicos/interpretativos que “embellecen la voz”, no, aquí es como: la voz que tienes con muchísima claridad eso es lo que va a sonar, entonces por eso se vuelve como una cuestión un poco compleja, ya hay que tener mucha seguridad y una muy buena base técnica para poder interpretarlo, como lo pedía en la partitura. Entonces interpretar Mozart, creo que tiene que ver mucho con esta búsqueda de la expresividad por medio de la línea melódica que él propone, y eso tiene un nivel de dificultad importante.

Puedo resaltar de Puccini el verismo, creo que es fundamental entender que es una ópera verista, y a partir de ahí encontrar la interpretación de ese repertorio. Te va a pedir mucha más emocionalidad, como una característica de intensidad en la interpretación vocal y tiene que ver

con creación de personaje porque en el verismo se presentan muchos personajes que deben interpretarse de manera muy realista. Dentro de esto, caben las palabras como “pasión”, aquí sí que se pueden usar otros recursos vocales que puedan ayudar a esa parte interpretativa, es bien importante entender la narrativa de las óperas de este compositor, una narrativa que se quiere que sea muy natural. Así que para mí en Puccini está en eso, entendimiento de la profundidad de las emociones de los personajes y poder expresarlos vocalmente.

Del repertorio de Offenbach, comparado a Puccini en sus arias, por ejemplo, en cuanto al drama, aquí es más una cosa ágil, ornamentada –que es también muy contraste con Mozart–, no quiero llamarle exagerada, pero sí como virtuosa, y pues eso va a acarrear cositas técnicas también importantes. Tiene que haber una flexibilidad vocal sí o sí y buen manejo de tu instrumento, igual esto aplica para todos.

- ¿Cómo influye el contexto histórico en la interpretación de una obra?

El contexto hace referencia a la parte cultural, política y social, de lo que estaba sucediendo en un momento determinado. Eso nos da una idea de cómo eran las relaciones en ese momento, los valores que se tenían, las dinámicas de la sociedad de esa época. Si tenemos un estudio respecto a que estaba pasando en todos esos aspectos históricos podemos entender un poco más qué estaba escribiendo el compositor, por qué lo estaba escribiendo, cuándo estaba escribiendo, etc. No es lo mismo una composición hecha en medio de la abolición de la esclavitud, por ejemplo, *Porgy and Bess* que trata de este tema del cultivo de algodón en Estados Unidos, que es tremendo y puedes entender lo que quería hacer esta persona al estar arrullando con “*Sumertime*” al hijo de la dueña de casa. No es lo mismo que componer una obra hoy, con todos los avances tecnológicos que tenemos y las problemáticas de hoy en día. Tener todo esto, te va a dar capas de profundidad en lo

que sea que quieras transmitir, en la emoción y en el mensaje que deba transmitir tu personaje. Eso es algo a tener en cuenta, yo creo que así se puede conectar más con el público, tener muchísima más recepción por parte de él y esta comunicación tan bonita de intérprete al público y de vuelta el público al intérprete, se vuelve mucho más interesante si se tiene profundidad en estas capas. Tener toda esta comprensión de las razones por las que se compuso una obra o las pretensiones que habían, la situación en la que se estaba, es abrir mucho más la perspectiva y eso complementa y completa tu performance.

- ¿Cuáles son los principales retos vocales que enfrentas como intérprete al abordar este repertorio (Mozart, Puccini y Offenbach) y qué estrategias utilizas para superarlo?

Bueno Mozart, pues como ya lo hablamos, es esa ligereza digamos claridad de la voz. Requiere que técnicamente sea muy seguro el instrumento propio de su funcionamiento para poder generar ese sonido que se pide sin adornarlo, o embellecerlo de alguna manera. La voz tiene que ser pura y para eso, se necesita tremendo manejo del aire para que el vibrato también sea muy orgánico, que realmente no existan tensiones del tracto vocal, de los músculos de la cara o la mandíbula para que se entienda el texto y la línea melódica.

Retos vocales en Puccini, puede ser el hecho de estar tan emocional y pasional. Es importante que no se desborde y que siga estando dentro de una estructura, que no nos sobrecoja la parte emocional que lo he visto en algunos procesos cantando en este repertorio. Por la orquestación grande e importante en Puccini, se necesita tremenda línea de aire, hay que pasar esa orquesta. Así que técnicamente, se tiene que tener un muy buen *fiato* para esas frases largas en *legato* y para terminar de hacerlas con esa belleza con la que se pretende; además, que todo eso tenga un volumen para poder atravesar la orquestación.

En arias de Offenbach como la de la muñeca, se necesita mucho control del aire también, una grandísima flexibilidad, aparte de tener las características para poder cantar este repertorio. Se deben tener unos agudos fáciles que puedan estar también conectados con el pecho, que no sea sólo una voz pequeñita allá arriba. Mucho trabajo de agilidad y del idioma también, en este caso el francés. Estas arias en francés acarrearán problemas en la dicción por las vocales nasales y demás.

- ¿Qué tipo de ejercicios de calentamiento vocal recomienda para abordar el repertorio?

En general, siempre trabajar la flexibilidad de los pliegues, hacer ejercicios que te inviten a irte de un registro a otro o ejercicios de octavas, los arpeggios completos y que puedas siempre cantar con el aire ahí, sintiendo esa libertad. Para todo está muy apropiado trabajar ejercicios con *Messa di voce* para que puedas ir de un *piano* a un *forte*, entrenando ese tratamiento del aire y de las dinámicas. También, ejercicios que te conecten con tu cuerpo, no sólo garganta y boca sino todo lo demás; cosas que te lleven a apoyarte en los músculos grandes del cuerpo y que en la garganta no esté pasando nada. Ese tipo de calentamientos siempre van bien, hacen que lo que quieras hacer después o lo que le pidas a tu voz a hacer después sea más fácil desde ahí, sentir que el cuerpo está libre y conectado. Finalmente, para Offenbach, como mencionaba, ejercicios para ampliar registro y trabajar la agilidad.

- ¿Qué recomendaciones le daría a un cantante como preparación antes de subir al escenario?

Si se pudiera resumir en algo, digamos general para todo, creo que serían cosas de centramiento, ya sea vocal, físico, mental o emocional, como algo que te traiga estar en el presente, estar tranquilo, estar enfocado concentrado y también esas características para la voz, una voz enfocada, centrada y tranquila. Creo que ejercicios que te inviten a eso siempre son bienvenidos

antes de subir al escenario. Ahora un poco más específico, porque pues cada uno es diferente, ya se trabajarían más cosas de manera individual, por ejemplo si hay alguien que necesite un poco más de preparación para estar enraizado, para sentir sus piernas, o quizá haya alguien que siente que se le cierra la garganta por lo mismos nervios, pues se trabajan cositas vocales que ayuden y también cosas como un nivel de meditación, esa angustia también de gente que se pone muy ansiosa y se distrae, entonces con esta persona se trabajan cosas para atraerla a este momento o ejercicios específicos. En general, todo va un poco lo mismo, como traer un poquito todo hacia ti y estar en disposición de lo que va a ser pararte en el escenario. Entonces ese trabajo es muy importante.

- ¿Podría contarme un poco acerca de su trayectoria como cantante profesional? Lugar de formación, etc.

Yo me formé en la universidad central de Bogotá y me gradué en el año 2018 con la maestra Camila Toro y el maestro Alejandro Roca. Luego, hice una maestría en interpretación musical en el Conservatorio Liceu de Barcelona en el 2019-2020 con la maestra Marta Mateu. Desde que estoy estudiando canto, de alguna manera, la pedagogía siempre estuvo ahí. Antes hacía de ayudante en el coro que dirigía mi mamá, entonces me encargaba de calentamientos y de dirigir en algunos momentos, de trabajar individualmente con algunas de las o los coristas. Antes de graduarme ya estaba dictando mis primeras clases. Cuando estaba en el conservatorio, me dediqué solo a ser intérprete y posteriormente en la pandemia todo cambió un poco, pero a raíz de eso me enfoqué más en dar clases virtualmente. Posteriormente, dicté clases virtuales en el *Estudio Vocal Camila Toro* para los estudiantes fuera de Bogotá. Ahora estoy tomando clases individuales con una maestra que se llama Carmen Bustamante –soprano también–, encontrando una forma de

cantar muchísimo más conectada con el cuerpo. La voz también ha adquirido como una madurez que creo que eso llega con los años y está muy interesante, estoy viendo un nuevo repertorio, estoy aprendiendo nuevas cosas, me encanta aprender y entonces es una cosa que siempre estoy haciendo. Me encanta estudiar cosas nuevas, ahora estoy estudiando formación en terapia corporal y movimiento que tiene que ver también con un lado terapéutico muy interesante y eso lo he aplicado a las Clases De Canto y a mi práctica individual como intérprete. Esto me ha ayudado muchísimo la voz, porque nosotros somos el instrumento, no somos un objeto, somos seres pensantes, sintientes, emocionales.

Apéndice D. Partituras del repertorio seleccionado

199

Welt, doch weiß es die Welt, doch weiß es die Welt, doch
 sa. già ognu-no lo sa. già ognu-no lo sa. già o-

Horn Quart Horn Quart f'Horn

(er zieht sich beobachtend nach links hinten zurück)

weiß es die Welt!
 gnu - no lo sa!

Tutti

(Die Gräfin und Susanna (die die Kleider vertauscht haben.) und Marcellina kommen von rechts hinten.)

Susanna. Gnädige Frau! Marcellina hat mir gesagt, daß Figaro auch hierher kommen würde.
 Marcellina. Ja, er ist schon hier. Sprich ein wenig leiser.
 Susanna. Also werden wir von dem einen behorcht und von dem andern gesucht! Lassen Sie uns anfangen!
 Marcellina. Ich will mich hier verbergen. (Sie geht ab in den Pavillon links.)
 Susanna. Gnädige Frau, Sie zittern? Ist das vor Kälte?

Gräfin. Ich glaube, ja. Die Nacht ist kühl. Ich will hineingehen.
 Figaro (beiseite). Jetzt naht der fürchterliche Augenblick heran.
 Susanna. Wenn die gnädige Frau es erlauben, so bleibe ich noch ein wenig hier.
 Gräfin. Bleib so lange du willst. (Sie zieht sich nach rechts hinten zurück.)
 Susanna. Der Schelm ist auf der Lauer, ich will ihm den Lohn seines Argwohnes gehen.

Nº 28. Recitativ und Arie.

1. Allegro vivace assai.

Str. Quart p

5. Susanna.

Endlich naht sich die Stunde, wo ich dich, o Ge-lieb-ter! bald ganz be-sit-zen wer-de!
 Giunse al fin il mo-men-to, che go-drò sen-za affan-no, in braccio all'i-dot-mi-o!

8.

Ängstliche Sorgen! ent-Ti-mi-de-cu-re! u-

200

13.

S. flie-het, weicht auf im-mer, störet nicht mehr die Freude meines Herzens!
sci-te dal mio petto! a tur-bar non ve-nite il mio di-let-to!

17.

S. Ha! um mich her scheint al-les mir so hei-ter: Hesperus blickt so freundlich, so freundlich auf meine
Oh! co-me pur, che all'a-mo-ro-so fo-co l'a-meni-tà del lo-co, la ter-ra e il ciel ri-

21.

S. Lie-be! Komm doch, mein Trauter! Stil-le der Nacht beschützt uns!
spon-da! co-me la not-te i fur-ti miei se-con-da!

Arie.
 Andante.

S. [Empty staff]

Ob. u. Fag. 1. *p*

Fag. *fz*

Str. Quart.

6.

S. O säu-me lün-ger nicht, ge-lieb-te See-le! Sehnsuchtsvoll har-ret
Deh vie-ni, non tar-dar, o gio-ju bel-lu! Vie-ni o-vea-mo-re

Quart.

Quart.

202 36.

S. har - ren. Komm, o Trauter! daß ich mit Ro - sen kränze dein Haupt. — mit
 sco - se! Vie - - - ni. vie - ni! ti vo' la fron - te in - co - ro - nar

41.

S. Ro - sen kränze dein Haupt, daß ich dich kränze. daß ich dich krän - ze. daß ich dich
 - di ro - - se, ti vo' la fron - te in - co - ro - nar. in - co - ro -

46. (ab nach rechts vorn)

S. krän - ze mit Ro - - sen!
 nar - di ro - - se!

(Susanna kommt von rechts hinten.)
 Cherubin (singt von weitem). Tralalalala!
 Gräfin. Der Page!
 Cherubin (von links hinten kommend). Ah! ich sehe
 Frauenkleider!

Gräfin (zu seiner Rechten). Ach, ich bin verloren!
 Cherubin. Nach der Kleidung zu urteilen, scheint
 es Susanna zu sein!
 Gräfin. Wenn der Graf jetzt käme? Ich wäre
 verloren!

Nº 29. Finale.

Andante. Cherubin (für sich).

Still! nur still! ich will mich nähern, eh' der Au - genblick ver -
 Pian, pia - nin! là andro più presso, tem - po per - so non sa -

Gräfin.

streich. Ach! wenn mein Gemahl jetzt kä - me. ja dann wär's um uns ge -
 ru. Ah! se il Conte ar - ri - va a - des - so, qualche im bro - glio ac - ca - de -

Tutti ohne Fl. cresc.

Edition Peters. Horn. 8087.

106

Nº12. "Batti, batti, o bel Masetto.,"

Aria.

1. *Andante grazioso.*
Zerlina.

z. Bat - ti, bat - ti, o bel Ma - set - to, la tua po - ve - ra Zer -
Canst thou see me, un - for - giv - en, Here in sor - row stand and

p sempre legato

5. li - na: sta - rò qui come a - gnel - li - na le tue bot - te ad a - spet -
languish? Oh Ma - set - to, end my an - guish, Come, and let's be - friends a -

9. tar. Bat - ti, bat - ti la tua Zer - li - na: sta - rò
gain. Canst thou see me here stand and languish, Oh Ma -

14. (Masetto crosses over.)
qui, sta - rò qui - le tue botte ad a - spet - tar.
set - to, end my anguish, Come, and let's be friends a - gain.

19. Lascie - rò straziar mi il cri - ne,
Oh believe, I sore re - pent it,

tr Wood

15147

The image shows a page of a musical score for a soprano soloist. It features a vocal line and a piano accompaniment. The score is in 2/4 time and consists of four systems of music. The first system is marked '1. Andante grazioso. Zerlina.' and includes the lyrics 'Bat - ti, bat - ti, o bel Ma - set - to, la tua po - ve - ra Zer - Canst thou see me, un - for - giv - en, Here in sor - row stand and'. The second system continues the lyrics 'li - na: sta - rò qui come a - gnel - li - na le tue bot - te ad a - spet - languish? Oh Ma - set - to, end my an - guish, Come, and let's be - friends a -'. The third system includes '9. tar. Bat - ti, bat - ti la tua Zer - li - na: sta - rò gain. Canst thou see me here stand and languish, Oh Ma -'. The fourth system is marked '(Masetto crosses over.)' and includes '14. qui, sta - rò qui - le tue botte ad a - spet - tar. set - to, end my anguish, Come, and let's be friends a - gain.' The fifth system includes '19. Lascie - rò straziar mi il cri - ne, Oh believe, I sore re - pent it,'. The piano accompaniment is marked 'p sempre legato' and includes various musical notations such as 'Fl. Oh Fug', 'Cor.', and 'tr Wood'. The page number '106' is in the top left, and '15147' is at the bottom left.

107

23. *Lascie-rò cavar-mi gli occhi, e le ca-re tue / ma -*
But I did not under-stand. Come, no long-er then re-

27. *ni - ne lie - ta poi sa - prò ba - ciar, sa - prò ba -*
sent it, give me kind - ly thy dear hand, oh give - thy

31. *ciar, ba - ciar, sa - prò, sa - prò ba -*
hand, thy hand, Oh give - me thy dear

35. *(Masetto goes away again, but not so crossly; he even steals a few glances at Zerlina.)*
ciar. hand. Bat - ti, - batti, o - bel Ma -
Canst thou see me, un - for -

39. *set - to, la - tua po - ve - ra Zer - li - na! sta - rò qui come a - gnel -*
giv - en, Here in - sor - row stand and languish? Oh Ma - set - to, end my

N. D. I. J.

18487

43. ¹⁰⁸ (still trying to get one of Masetto's hands: he always draws back.)

z. li - na le tue botte ad a - spet - tar. O bel Ma - set - to!
anguish, Come and let's be friends a - gain. O canst thou see me

48. Bat - ti, bat - ti! sta - rò qui, - sta - rò qui - le tue botte ad a - spet -
Stand and languish, Oh Ma - set - to, end my anguish, Come, and let's be friends a -

53. tar. gain. Ah, lo ve - do,
Ah, con - fess it,

56. non hai co - re, ah non hai
ah, con - fess it, Ah thou no

59 (here Zerlina seizes one of his hands) Allegro. ⁶²
co - re, ah, lo ve - do, non hai co - re. Pa - ce, pa - ce, o vi - ta
long - er, thou no long - er canst withstand me. Peace and joy once more shall

18147

63.

mi - a! pa - ce, pa - ce o vi - ta mi - a! in - con - ten - to ed al - le -
 bless us, Not a frown shall e'er dis - tress us, While u - nit - ed and de -

67.

gri - a not - tee di - vo - gliam pas - sar,
 light - ed All - our days shall sweet - ly glide,

71.

not - tee di - vo - gliam pas - sar, not - tee
 All - our days shall sweet - ly glide, All our

75.

di - vo - gliam pas - sar, not - tee di - vo - gliam pas -
 days shall sweet - ly glide, All our days shall sweet - ly

79.

sar. Pa - ce, pa - ce o vi - ta mi - a! Pa - ce, pa - ce o vi - ta
 glide. Peace and joy - a - gain shall bless us, Peace and joy - a - gain shall

110

83.

z.

mi - a! in con - ten - te ed al - le - gri - a not - te e
 bless us, Not a frown shall e'er dis - tress - us, All our

*Fi.
Fog.*

Cor. 258A

86. (Masetto, quite persuaded, gazes joyfully on his bride.)

z.

dì - vo - gliam pas - sar, sì, sì, sì, sì, sì, sì, not - te e
 days shall sweet - ly glide, yes, yes, yes, yes, yes, yes, All our

89.

z.

dì - vo - gliam pas - sar, sì, sì, sì, sì, sì, sì, not - te e dì - vo - gliam pas -
 days shall sweet - ly glide, yes, yes, yes, yes, yes, yes, All our days shall sweet - ly

93.

z.

sar, vo - gliam, vo - gliam pas - sar, vo - gliam, vo - gliam pas -
 glide, shall sweet - ly sweet - ly glide, shall sweet - ly, sweet - ly

97.

z.

sar.
 glide.

pp

18147



so bist du mei-ne Tochter nimmermehr, so bist du mein-meine Tochter nimmermehr.



mei-ne Toch-ter nimmer-



mehr."

44

bist du mei - ne Toch - ter nim - mer mehr.

52

Versto - ssest auf e - wig, verlas - senst auf e - wig, zertrümmerst ein auf e - wig al - le Ban - de

134
60

116

120

122

124

126

128

130

132

134

136

138

140

142

144

146

148

150

152

154

156

158

160

162

164

166

168

170

172

174

176

178

180

182

184

186

188

190

192

194

196

198

200

202

204

206

208

210

212

214

216

218

220

222

224

226

228

230

232

234

236

238

240

242

244

246

248

250

252

254

256

258

260

262

264

266

268

270

272

274

276

278

280

282

284

286

288

290

292

294

296

298

300

302

304

306

308

310

312

314

316

318

320

322

324

326

328

330

332

334

336

338

340

342

344

346

348

350

352

354

356

358

360

362

364

366

368

370

372

374

376

378

380

382

384

386

388

390

392

394

396

398

400

402

404

406

408

410

412

414

416

418

420

422

424

426

428

430

432

434

436

438

440

442

444

446

448

450

452

454

456

458

460

462

464

466

468

470

472

474

476

478

480

482

484

486

488

490

492

494

496

498

500

502

504

506

508

510

512

514

516

518

520

522

524

526

528

530

532

534

536

538

540

542

544

546

548

550

552

554

556

558

560

562

564

566

568

570

572

574

576

578

580

582

584

586

588

590

592

594

596

598

600

602

604

606

608

610

612

614

616

618

620

622

624

626

628

630

632

634

636

638

640

642

644

646

648

650

652

654

656

658

660

662

664

666

668

670

672

674

676

678

680

682

684

686

688

690

692

694

696

698

700

702

704

706

708

710

712

714

716

718

720

722

724

726

728

730

732

734

736

738

740

742

744

746

748

750

752

754

756

758

760

762

764

766

768

770

772

774

776

778

780

782

784

786

788

790

792

794

796

798

800

802

804

806

808

810

812

814

816

818

820

822

824

826

828

830

832

834

836

838

840

842

844

846

848

850

852

854

856

858

860

862

864

866

868

870

872

874

876

878

880

882

884

886

888

890

892

894

896

898

900

902

904

906

908

910

912

914

916

918

920

922

924

926

928

930

932

934

936

938

940

942

944

946

948

950

952

954

956

958

960

962

964

966

968

970

972

974

976

978

980

982

984

986

988

990

992

994

996

998

1000

der Na . tur. verstoßen, verlas . sen und zertrümmert alle Bau . de der Na . tur.

al . le Ban .

de, al . . le Baue der Na .

82

131

fur, wenn nicht durch dich Sa. rastro wird er. blas . . . sen! Hört, hört, hört.

91

sopra una corda

sopra una corda

10

Rache. gütter! hört der Mutter Schwur!

Detailed description: This is a page of a musical score for a soprano recital. It contains two systems of music, numbered 82 and 91. The first system (measures 82-131) features a vocal line with lyrics in German: "fur, wenn nicht durch dich Sa. rastro wird er. blas . . . sen! Hört, hört, hört." The piano accompaniment includes staves for violin, viola, and cello/double bass. The second system (measures 91-100) continues the vocal line with lyrics: "Rache. gütter! hört der Mutter Schwur!". The piano accompaniment includes staves for violin and cello/double bass, with specific performance instructions like "sopra una corda" (above one string) and "sotto una corda" (below one string). The page number 108 is in the top right corner.

Edition W. Bessel & C^{ie}.

OEUVRES VOCALES

POUR

CHANT ET PIANO.

DEUXIÈME SÉRIE.

91. Berlioz, H. <i>Villanelle</i>	40	119. Massenet, I. « <i>Qui donc es-tu?</i> » Romance	40
92. St.-Saëns, C. <i>Fragment de l'opéra Etienne Marcel</i>	40	120. Pessard, E. <i>L'Adieu du maçon</i> . M.-Soprano	30
93. Delibes, L. <i>Sonnet de l'op. Lakmé</i> . « <i>Lakmé ton doux regard</i> »	30	121. Lalo, E. <i>Chant breton</i> . M.-Soprano. (Violon ad lib.)	40
94. Auber, D. <i>Romance-couplet de l'op. Fva-Diavolo</i> . « <i>Pour toujours</i> »	30	122. — <i>L'Esclave</i> . « <i>Captive, et peut-être oublié</i> »	20
95. Delibes, L. <i>Chanson de la suite «Le roi s'amuse»</i> . Pour Baryton (avec Mandoline)	30	123. — <i>Souvenir</i> . « <i>Comme un ange qui se dévot</i> »	20
96. — <i>Sérénade de l'opéra «La cour du roi Peleud»</i>	40	124. Massenet, I. <i>Je t'aime!</i> Soprano ou Tenor	30
97. Chaminade, C. <i>Madrigal</i> . Mezzo-Soprano ou Baryton	30	124a. — <i>»</i> M.-Soprano ou Baryton	30
97a. — <i>»</i> Soprano ou Tenor	30	125. — <i>Premiers fils d'argent</i> . Mezzo-Soprano	30
98. Godard, B. <i>Fleur du Vallon</i>	20	126. — <i>Si tu fosses</i> . Mezzo-Soprano	40
99. — <i>Berceuse de l'opéra Jocelyn</i> . M.-Soprano	40	127. — <i>Sapho</i> . « <i>Si j'avais un jour quelque peine</i> ». Sopr.	30
100. David, F. <i>La Perle du Brésil</i> . Couplets du Mysoll. Soprano	50	128. — <i>»</i> La séduction de Sapho. « <i>Pendant un an je fus</i> ». Soprano	30
101. — <i>»</i> M.-Soprano	50	129. — <i>»</i> La sollicite de Sapho. « <i>Demais, je partirai</i> » Soprano	40
102. Massenet, I. <i>Werther</i> . Invocation. Tenor	40	130. Chaminade, C. <i>L'Amour captif</i> . Soprano ou Tenor	30
103. — <i>»</i> Baryton	40	130a. — <i>»</i> M.-Soprano ou Baryton	30
104. — <i>»</i> Ariette de Sophie. Soprano	30	131. — <i>Si j'étais jardinier</i> . M.-Soprano ou Baryton	40
105. — <i>»</i> M.-Soprano	30	132. Thomé, Fr. <i>Les perles d'or</i> . Soprano ou Tenor	20
106. — <i>»</i> Larmes et Sourires. Duo	75	132a. — <i>»</i> Mezzo-Soprano ou Baryton	30
107. — <i>»</i> Les Larmes. M.-Soprano	20	132b. — <i>»</i> Contralto ou Basse	30
108. — <i>»</i> Les Larmes. Soprano	20	133. — <i>Simple œu</i> . Soprano ou Tenor	30
109. — <i>»</i> Les Larmes. M.-S. avec Violoncelle	40	133a. — <i>»</i> Mezzo-Soprano ou Baryton	30
110. Gillet, E. <i>Loin du bal</i> . Valse	40	133b. — <i>»</i> Contralto ou Basse	30
111. Blisot, G. <i>Sérénade</i> . « <i>De mon amie</i> ». Soprano	20	134. St. Saëns, C. <i>Ascanio</i> . Chanson. « <i>Florentinelli!</i> » M. Sopr.	40
112. Gounod, Ch. <i>Prends garde</i> . Soprano	30	135. Chaminade, C. <i>Ma première lettre</i>	30
113. Choudens, A. <i>L'aube tombe</i>	20	136. Offenbach, J. « <i>Les Contes d'Hoffmann</i> ». Barcarolle. M.-S.	30
114. — <i>Un dernier baiser</i>	40	137. — <i>»</i> <i>»</i> <i>»</i> à deux voix. S. et M.-S.	40
115. David, F. <i>Lalla Roukh</i> . Mélodie « <i>Sous le feuillage</i> ». Soprano	30		
116. — <i>»</i> Contralto	30		
117. — <i>»</i> Barcarolle: « <i>O, ma maîtresse</i> ». Tenore	40		
118. — <i>»</i> Baryton	40		

W. BESSEL & C^{ie}.

St. Pétersbourg,
Nevsky, 54.

Moscou,
Petrovka, 12.

БАРКАРОЛЛА

изъ оперы
„СКАЗКИ ГОФМАНА“

BARCAROLLE

de l'opera
„LES CONTES D'HOFFMANN“

a deux voix,

de J. OFFENBACH

Переводъ А. ГОРЧАКОВОЙ.

1 Moderato.

SOPRANO
ou
M-SOPRANO

CONTRALTO

PIANO

pp

Ночь бла-женет - на,
Bel - le nuit, ô

4 CONTRALTO

ночь любви, Вес - тор - говъ и при - ана - ній, У - по - енъ - е
nuit d'a - mour, Sou - ris - à nos i - vres - ses Nuit plus dou - ce

8 CONTRALTO

намъ — да - ри, О, чуд - на - я ночь люб - ви!
que — le jour, O, bel - le nuit d'a - mour!

4

11

Без - воз - врат - но дни ле - тятъ, Съ со - бой у - но - сятъ ра - достъ.
 Le temps fuit et sans re - tour Em - por - te nos ten - dres - ses

Без - воз - врат - но дни ле - тятъ Съ со - бой у - но - сятъ ра - достъ
 Le temps fuit et sans re - tour Em - por - te nos ten - dres - ses

15

Не во - ро - тят - ся на - задъ дни жи - зней - ной вес - ны! — Лас -
 Loïn de cet heu - reux sé - jour Le temps fuit sans re - tour. — Zé -

не во - ро - тят - ся на - задъ дни жи - зней - ной вес - ны! —
 Loïn de cet heu - reux sé - jour Le temps fuit sans re - tour.

19.

кай насъ, зе - фиръ, — Дай го - рячихъ лоб - за - ній, Лас -
 phirs em - bra - sés — Ver - sez - nous vos ca - res - ses Zé -

Лас - кай насъ зе - фиръ при - лас - кай
 Zé - phirs em - bra - sés Ver - sez - nous

23.

дай насъ, зе - фиръ, О люб-ви про-шеп-чи,
 phirs em - bra - sés. Donnez-nous vos bai - sers,

Го - ри - чихъ дай лоб - за - ній, о люб - ви Про-шеп-
 Ver - sez - nous vos sa - res - ses, vos bai - sers Ver - sez -

27.

о люб-ви про - шеп-чи! Ахъ!
 vos bai - sers vos bai - sers! Ah!

ча, О люб - ви про-шеп-чи! Ахъ
 nous. Ver - sez - nous vos bai - sers! Ah!

32.

Ночь бла-женст-ва, ночь любви, Вос - тор - говъ и при - зна - ній,
 Bel - le nuit! ô nuit d'a-mour Sou - ris à nos i - vres - ses,

Ночь бла-женст-ва, ночь любви, Вос - тор - говъ и при - зна - ній,
 Bel - le nuit! ô nuit d'a-mour Sou - ris à nos i - vres - ses,

6

36 *sf*

У - по - енъ - е намъ да - ри, О, чу - да - на - я ночь люб - ви,
 Nuit plus dou - ce que le jour Ô bel - le nuit d'a - mour.

У - по - енъ - е намъ да - ри, О, чу - да - на - я ночь люб - ви,
 Nuit plus dou - ce que le jour Ô bel - le nuit d'a - mour.

40 *cresc.* *f*

Ахъ! О, ночь страстныхъ при - зна -
 Ah! Souris à nos i - vres

О, ночь люб - ви. О, ночь страстныхъ при -
 Ô bel - le nuit d'a - mour. Souris à nos i -

44 *dim.* *pp*

- ній, ночь люб - ви! о ночь люб - ви! Ахъ!
 - ses. Nuit d'a - mour! ô nuit d'a - mour! Ah!

зна - ній, О чу - да - на - я ночь люб - ви!
 vres - ses. Ô bel - le nuit d'a - mour!

48.

ахъ! ah! ахъ! ah! ахъ! ah!

pp

ахъ! ah! ахъ! ah! ахъ! ah!

52.

ахъ! ah! ахъ! ah! ахъ! ah! ахъ! ah!

ppp

ахъ! ah! ахъ! ah! ахъ! ah! ахъ! ah!

ppp dim

56.

ppp

98 (Spalanzani accompagnant sur la harpe)
Moderato

1. *p*

5. OLYMPIA. 1^{re} STROPHE.
 Les oi-seaux dans la char-mil

9. - le, Dans les cieux l'astre du jour,

13. Tout parle à la

17. jeu - ne fil - le, Tout parle à la jeu - ne

22. 99

fil - le d'a - mour! Ah!

26.

tout par - le d'a.

29. *fr.* **a Tempo.** *rit.*

- mour! Ah! - voi - là la chanson gen - til - le, La

a Tempo. *suivrez.*

34. **a Tempo.**

chanson d'O - lym - pi - a, d'O - lym - pi -

a Tempo.

400
38. *al* Ah! *p* ah!

41. *f* Ah! *p* ah! *f* *rall.* *p* ah! *p* ah!

44. *rit.* *pp* *dim.* *mf* *Tempo.* *Voil.*

50. *pp* C'est la chan - son d'O - lym - pi - a, La chan -
Sop. le, La chanson d'Olym - pi.
pp C'est la chan - son d'O - lym - pi - a, La chan -
Ténors.
pp C'est la chan - son d'O - lym - pi - a, La chan -
Basses.
pp C'est la chan - son d'O - lym - pi - a, La chan -

Cocherille touche l'épau - le d'Olympie
(Bruit du ressort)

55.

a... d'Olym-pi-a, Ah! ah!

- son d'O - lym - pi - a. C'est la chan - son d'Olym - pi -

- son d'O - lym - pi - a. C'est la chan - son d'Olym - pi -

- son d'O - lym - pi - a, La chanson, la chan-son d'Olym - pi -

59.

ah! ah! ah!

- a.

- a.

- a.

62.

Ped.

102
68. **Moderato.**

72. OLYMPIA. 2^e STROPHE.
Tout ce qui chante et ré - son -

76.
- ne, Et - son - pi - re Tour à tour,

80.
E - meut son cœur

84.
qui fris - son - ne, E - meut son cœur qui fris -

89. *f* *p*
 - son - ne da - mour! Ah!

93. *ad lib.*
 ah! tout par - le da -

rit.
suivez.

96. *tr.* *a Tempo.* *rit.*
 - mour! Ah! Voi - là la chanson mignou - gne, La

suivez.

101. *a Tempo.*
 chanson d'Olym - pi - a, d'O - lym - pi -

104 **Tres animé.**

105. *f* Ah! Ah! *p* ah!

108. *f* ah! *p* ah! *rit.* *f* ah! *p* ah!

111. *rit.* ah! ah! *dim.* *pp* **Tempo.** *mf* Voi.

117. *mf* la chanson mi - gnon - - - - - ne. La chanson d'Olym - pi.

Sop.
C'est la chan - son d'O - lym - pi - a, La chan -

Tenors.
C'est la chan - son d'O - lym - pi - a, La chan -

Basses.
C'est la chan - son d'O - lym - pi - a, La chan -

122. 105

- a - d'O - lym - pi - a! Ah! ah!

- son d'O - lym - pi - a, C'est la chan - son d'O - lym - pi -

- son d'O - lym - pi - a, C'est la chan - son d'O - lym - pi -

- son d'O - lym - pi - a, La chanson, la chanson d'O - lym - pi -

126. ah! ah! ah!

- a!

- a!

- a!

129. *tr* *tr*

f

Ped.

©

LA BOHÈME

DI

GIACOMO PUCCINI

Aria (Musetta): "Quando m'en vo"

Poco allegro



130

(sempre seduta, dirigendosi intenzionalmente a Marcello, il quale comincia ad agitarsi)

TEMPO DI VALZER LENTO ♩ = 104

con molta grazia ed eleganza

MUS. 1.

Qua - do me'n vo'.....

(21) TEMPO DI VALZER LENTO ♩ = 104
con molta grazia ed eleganza

4. *quasi rit.* *a tempo* *quasi rit.*
.....quando me'n vo' so - let - ta per la via la gen - te sosta e

5. *a tempo*
mi - ra.... e la bel -

8. *appena allarg.*
lez - za mi - a..... tut - ta ri - cerca in

col canto

99000

11. *a tempo*

MUS *me..... ri.cerca in me da ca - po a piè;..*
 (agli amici con voce soffocata)

MAR. *Legatemi alla*

a tempo

14. *sottolineando*
ritenendo

MUS *ed as - sa - po_ro allor la bra - mo -*
 (sulle spine)

A *Quella gente che di - rà?*

MAR. *seg - giola!* *ritenendo*

p

17. *a tempo* *stent.* *molto rall.* *rit:*

MUS *_sia sot_til,.... che da gl'oc - chi tra_spi_ra e dai pa -*

a tempo *rit:*

molto rall:

132

20. *a tempo* *poco rall.*

MUS *a tempo* *poco rall.*

le - si vezzi inten - der sa al - le oc - cul - te bel - tà.

23. (alzandosi) *a tempo* *rit:..... coria*

MUS *a tempo* *rit:..... coria*

Co - si l'ef - flu - vio del de - si - - o tut - ta m'aggi - ra

(22) 8.....

pp a tempo cres. rit. molto..... coria

27. *espansivo a tempo* *rall:.....*

MUS *a tempo* *rall:.....*

fe - li - ce mi fa,..... fe - li - ce

mf a tempo p rall:.....

30. 133

MUS *a tempo*
mi fal..... E

ALC. (si avvicina a Musetta, cercando di farla tacere)
Quel canto scur - ri - le mi muove la

(23) *a tempo* *PP*

32. *quasi rit.*
MIMI tu che sa - i che me - mori e ti
(a Rodolfo)
Io ve - do ben ...

A
bile! mi muove la bile!

quasi rit.

35. *a tempo* *quasi rit.* *a tempo*
MUS strug - gi, da me tan - to ri - fug - gi?.....
MIMI che quella po - ve - ret - ta. Tutta in - va - ghita el -

a tempo *quasi rit.* *a tempo*

134

MUS 38. *So ben: le ango_scie tue non le vuoi*

MIMI *-l'è, tutta in_va - ghi - - ta di Mar -*

MUS 41. *dir,..... non le vuoi dir, so ben ma ti sen - - ti mo -*

MIMI *- cel, tutta invaghita el .l'è!.....*

MUS 45. *- rirl*

MIMI

poco allarg.

a tempo

f

p

cres.

poco allarg.

a tempo

ff

Play mp3 Home page

1. **Andante sostenuto**

VOICE

PIANO

mf

3.

O mio bab - bi - no

poco rit. *ped* *pp dolce*

6.

ca - - ro, mi pia - ce, è bel - lo

8. *I want to go to lower part?*

bel - lo; vo'an - da - re in Por - ta Ros SS sa

pp

11. *to compare the very link* *no no* *there I want to go*

a com-per - ar l'a - nel - lo! Sì, sì, ci vog-lio an-

pp

14. *and if* *u. rian* *D'Il go*

da - re! e se l'a - mas - si in - dar - no, an-

p

17. *on the bridge* *alol* *but for throw myself*

Ei
drei sul Pon - te Vec - chio, ma per but - tar - mi in

20. *Am distressed and Am tormented*

Ar - noi Mi strug - go e mi tor - men - to! O

23. *pp* *V* *ci die*

pp *V* *ci die*
Di - - - - o, vor - rrei mo -

25.

rit!
die!
die

rinf
f

27.

Bab - bo, pie - tà, pie - tà!
Give us your help, I pray!

Daddy pity, mercy

m.d.
rit.

29.

bab - bo, pie - tà, pie - tà!
Give us your help, I pray!

pp

m.d.
rall.

m.s.