

INTRODUCCIÓN

El canto es una forma de utilizar la voz humana, que exige un funcionamiento especial de los órganos de la formación de sonidos en relación con la sensibilidad auditiva.

Un buen maestro de canto aplica todos los conocimientos necesarios para desarrollar en sus estudiantes un oído musical muy fino, una gran cultura musical, conocer la fisiología de la fonación y saberla transmitir. De esta manera, todo cantante profesional debe dominar las temáticas relacionadas con el propio órgano vocal, conocer las condiciones que le pueden llevar al máximo rendimiento, como también las consecuencias de técnicas mal aplicadas.

Dentro del canto, la voz es un instrumento perfecto. El cantante debe tener la capacidad de transmitir las emociones más profundas. Para que su voz cantada logre el máximo desarrollo, belleza y potencialidad, éste debe educarla. Las grandes voces son el resultado de un arduo trabajo, gran cuidado y mucha disciplina desarrollados durante incontables años por el educando en las escuelas de canto. Por tal razón el conocimiento de fracasos o éxitos que a través del tiempo han tenido los diferentes artistas, y la diferencia existente entre la técnica vocal utilizada en el canto clásico y el canto popular, ayuda a que el cantante se conscientice acerca de la importancia de la educación de la voz, tanto para mejorar la calidad de la expresión vocal, como también un medio de prevención frente a problemas fisiológicos, como la afección de las cuerdas vocales, entre otras.

En el Renacimiento la técnica vocal parte de un recurso rudimentario de protección individual, ya que los intérpretes de esa época mostraban su voz al aire libre, pues su canto era la expresión inmediata de un sentimiento vital intensificado, ya se manifieste como una afirmación general de fuerza, de anhelo, de voluntad o de resistencia. El cantante de esta época, sobresalía por su interés en el estudio. Eran músicos de las cortes y de los templos de la iglesia.

Entre tanto la polifonía vocal renacentista se basó en la musicalización de los textos litúrgicos según las técnicas del contrapunto imitativo. El tratamiento habitual consistió en sumar varias voces a una melodía del repertorio gregoriano o cantus firmus. El número total de voces se normalizó en cuatro y el cantus firmus se repetía en las diferentes tesituras con alguna variación. Las demás voces desarrollaron melodías independientes que al superponerse formaban acordes simultáneos. Sin embargo, el entramado renacentista subordinó las armonías verticales a la concepción melódica de carácter horizontal.

1. FUNDAMENTOS GENERALES

1.1. TEMA

Investigación histórica para multimedia.

1.2. TITULO

Música Vocal Del Renacimiento (Para Multimedia)

1.3. DESCRIPCION DEL PROBLEMA

En la Universidad de Nariño, en el programa de Música de la Facultad de Artes, existe una marcada carencia de material de estudio en lo referente al instrumento principal Canto, que permita el desempeño y el bienestar del estudiante en el ámbito educativo.

Por tal razón, con el desarrollo del proyecto de grado “MÚSICA VOCAL DEL RENACIMIENTO (PARA MULTIMEDIA)”, se pretende brindarle al estudiante una herramienta didáctica para su mejor entendimiento acerca de cómo interpretar este tipo de obras.

Para tal fin, se recopiló material de información tanto histórico, análisis morfológico y armónico como técnico, para hallar una forma adecuada, lógica y así lograr que se aprenda con mayor facilidad el arte musical.

En consecuencia se propone utilizar ejercicios de técnica vocal consistentes en ejercicios del manejo adecuado de la respiración, mediante la utilización del diafragma para la colocación e impostación de la voz, como: TROPOPOPO (para la afinación y relajación de las cuerdas vocales), IAIA (ejercicio desarrollado a octavas para la impostación de la voz), M, NA NE NI NO NU. (Ejercicios para la colocación de la voz). Posteriormente se realiza el montaje de cada una de las obras utilizando la técnica adecuada de manera permanente para lograr los objetivos deseados.

1.4. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Cual será la técnica contextualizada y adecuada para trabajar en algunas obras del repertorio de música vocal renacentista?

1.5. JUSTIFICACIÓN

Por medio de este trabajo se pretende resaltar la importancia de la técnica vocal, mediante la interpretación de algunas obras vocales del Renacimiento español, italiano e inglés, procurando evocar el contexto, las posibilidades de proyección y expresión del intérprete, y el fin perseguido por cada compositor. Ampliando de esta manera, la integridad del conocimiento adquirido, preparándose así para asumir otro repertorio; pues sin duda el estudio de este tipo de piezas son un aporte fundamental para desarrollar la actividad vocal de todo cantante.

Siendo la técnica vocal, base para el desempeño profesional del licenciado en Música, es necesario la existencia de argumentos sólidos que enriquezcan el estudio y apropiación del conocimiento en general y la aplicación del mismo, de una manera adecuada.

Reconociendo la escasez de material de apoyo para el desarrollo de la técnica vocal, surge esta propuesta de trabajo de grado, cuya finalidad principal es brindarle al estudiante una ventana más en la cual pueda encontrar información apoyada en diversas herramientas multimediales, como son: texto, sonido, imágenes, animaciones, vídeos, entre otros, que posibiliten la comprensión más eficaz sobre como interpretar la música vocal del Renacimiento.

1.6. OBJETIVOS

1.6.1. Objetivo General

- Identificar las principales características inherentes a la interpretación de la música vocal del Renacimiento.

1.6.2. Objetivos Específicos

- Recopilar información sobre la técnica vocal utilizada en la interpretación de la música vocal del Renacimiento.
- Realizar un montaje – taller en el cual se ejecuten algunas obras de la música vocal del renacimiento, considerando los lineamientos técnicos e interpretativos pertinentes a su ejecución.
- Presentar el trabajo investigativo, complementándolo con un recital.

1.7. METODOLOGÍA

Dentro del proceso que debe tener en cuenta todo cantante profesional para asumir cualquier tipo de repertorio, es conocer su instrumento a través de los ejercicios de canto (vocalizos) que poco a poco irán embelleciendo y afirmando el carácter de la voz de cada intérprete, logrando una particularidad en la emisión con la posibilidad de poder elegir el repertorio que mejor le va de acuerdo a las características tímbricas, de volumen, proyección y claridad vocal, entre otras.

Para asumir la interpretación de algunas obras del Repertorio Vocal del Renacimiento se efectuó un estudio de ejercicios técnicos basados en la referencia de la Escuela Italiana y Alemana del Canto, además del montaje del repertorio de todas las épocas.

Llevado a cabo todo el proceso de formación vocal, donde semestre a semestre se cantó repertorio universal, música sacra, canciones populares latinoamericanas y música regional.

Es el cantante quien define, que línea de interpretación mejor le va a su voz; en éste caso, se decide interpretar obras del Renacimiento. Por lo tanto, se hace necesario indagar a profundidad todo lo concerniente a cada una de las obras a interpretar, mediante un análisis descriptivo que posibilite un mejor desenvolvimiento al momento de cantar.

2. MARCO DE REFERENCIA

2.1. MARCO HISTORICO

2.1.1. BIOGRAFIAS

“ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO (c.1500-desp.1557)

Vihuelista y compositor. Sólo se conocen los escasos datos biográficos que aparecen en el prólogo a su obra fundamental, el Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas, publicada en Valladolid en 1547, los cuales, sin embargo no dan detalles acerca de la formación musical de autor, limitado a expresar que invirtió doce años en su redacción. Por la dedicatoria de la obra sabemos que se hallaba al servicio de Francisco de Zúñiga.

La obra consta de siete libros o partes, que contienen fugas (palabra que aparece por vez primera en un libro de música práctica), contrapuntos, fantasías, diferencias, sonetos, bajas, vacas, discantes, pavanas, proverbios, canciones, romances y villancicos, ordenados por orden de dificultad, e incluyen obras para dos vihuelas, para vihuela y otro instrumento o para vihuela y voz.

La obra de Valderrábano es fundamental para el conocimiento de la música para vihuela en la España del S.XVI, y en general para la profundización en el estudio de la música instrumental de aquel siglo en toda Europa, ya que Valderrábano incluye transcripciones de obras de Morales, Josquín, Gombert, Verdelot, Sepúlveda, Layole, Willaert, Ruffo, Ortiz, Vásquez, Milanés, Enríquez, Mouton y Bauldoin, entre otros famosos autores.”

“CRISTOBAL DE MORALES

El sevillano Cristóbal de Morales (h. 1500 - 1553) fue el más ilustre compositor de su época y primera figura del arte religioso polifónico andaluz, de la escuela Sevillana.

La primera noticia que se tiene de él data de 1526, como maestro de capilla de las catedrales de Ávila y de Plasencia. Luego, en 1535, en la Capilla Sixtina de Roma con Pablo III, siendo ya sacerdote; Tal fue la fama que adquirió en Roma que se le encargó la composición de la cantata Jubilate Deo omnis terra con ocasión del tratado de paz entre Carlos V y Francisco I de Francia.

En 1545 fue maestro de capilla de la catedral de Toledo; luego estuvo en Marchena (Sevilla); en 1551 se marchó a su última morada, Málaga. Este continuo cambio de residencia se debió a su deseo de obtener mejores beneficios económicos.

Su obra se difundió con gran rapidez, ya que en un espacio de veinte años se hicieron más de cuarenta ediciones impresas en toda Europa (Italia, Alemania, Países Bajos, Francia y España). Su éxito editorial se prolongó hasta después

de su muerte. Sus trabajos figuran hoy en las mejores antologías, al lado de los de otros grandes maestros.

Su obra comprende 21 misas, 75 motetes, 2 magnificats, entre otras composiciones de igual importancia. Aún hoy la Capilla Pontificia sigue cantando por Cuaresma uno de sus geniales motetes: "Lamentabatur Jacob", de 1564. Murió en Málaga en 1553, cuando se disponía a volver a la plaza que dejara en Toledo, quizás por una afección de malaria."

“MIGUEL DE FUENLLANA

Miguel de Fuenllana (Navalcarnero, Madrid, c. 1500 - Valladolid, 1579), vihuelista y compositor español del Renacimiento.

Se conocen pocos datos sobre su vida; seguramente sus raíces se hallaban en el municipio de Fuenllana, en la provincia de Ciudad Real, si bien nació en Navalcarnero. Ciego de nacimiento, compuso un Libro de música para vihuela intitulado Orphénica Lyra (Sevilla, 1554), dedicado a Felipe II. Al venir de Francia Isabel de Valois (tercera esposa de Felipe II), trajo consigo un grupo de músicos instrumentistas franceses que quiso conservar en su Corte de España; Fuenllana alternó con este grupo y sus obras musicales se interpretaron junto a las otras de los artistas extranjeros; al morir la reina en 1568 continuó sirviendo en la corte española.

OBRA.

Orphénica Lyra abarca 188 piezas repartidas en seis libros. En los tres primeros se aprecia un orden ascendente del número de voces de las composiciones, pasando de 2 y 3 voces del primero a las 5 y 6 de los motetes del tercer volumen. El libro incluye 52 fantasías originales compuestas por él mas obras de otros 17 autores. Su estilo es polifónico y con texturas al modo de Morales. Esta obra también contiene arreglos de piezas vocales de Josquín, Morales, Guerrero y Verdelot, músicos pues españoles y de los Países Bajos. Fuenllana prefería el canto acompañado de vihuela a la vihuela solista. Para el cifrado de la voz cantada, en general la más grave, se recurría a escribirla con tinta roja. Los méritos de Fuenllana fueron reconocidos por sus contemporáneos; en la Declaración de instrumentos de Fray Juan Bermudo se lee:

“Tengo por mejores tañedores a Narváez, a Martín de Jaén, a Hernando de Jaén, vecino de la ciudad de Granada, a López, músico del Señor Duque de Arcos, a Fuenllana, músico de la Señora Marquesa de Tarifa, a Mudarra, Canónigo de la Iglesia Mayor de Sevilla, y a Enrique, músico del Señor Conde de Miranda. “

Miguel de Fuenllana se destacó por su habilidad en encontrar acordes y contrapuntos aptos para acompañar las melodías populares; algunas de estas letras tradicionales son: De los álamos vengo, madre, utilizada por Lope de Vega; Morenica, dame, Con que la lavare, De Antequera sale el moro y el romance de la pérdida de Antequera; preparó así el advenimiento de la melodía acompañada de los italianos.”

“JUAN DEL ENCINA (1469-1529),

Poeta dramático y compositor español, considerado el fundador del teatro español. Nació cerca de Salamanca y estudió en la Universidad de Salamanca. Fue miembro de la casa del duque de Alba, director musical del Papa León X en Roma y, tras ser ordenado sacerdote en 1519, prior de León. Escribió catorce obras, ocho de las cuales son églogas o poemas pastorales acompañados de música y danza. Sus églogas fueron las primeras obras de teatro profanas escritas en España. También se le considera un maestro del villancico (composición poética musical generalmente para tres o cuatro voces). Gran parte de su poesía y su música está recogida en el monumental Cancionero de Palacio (c. 1500) de la época de los reyes Isabel y Fernando.”

“LUIS DE MILÁN

Orfeo tocando una vihuela. Imagen de El Maestro
LUYS DE MILÁN (antes de 1500 - después de 1561), también conocido como Lluís del Milà, Lluís Milà, Luys Milán, Luis Milán o Luis de Milán, fue un compositor y vihuelista español del Renacimiento. Es conocido por ser el primer compositor que publicó música para vihuela y uno de los primeros en dar instrucciones para marcar el tempo en la música.

Probablemente nació, murió y vivió la mayor parte de su vida en Valencia, aunque no contamos con noticias fidedignas de ello. Su familia era de origen aristocrático. Sus padres fueron Luys de Milán y Violante Eixarch.

Viajó a Portugal, donde estuvo en la corte de Juan III, a quién dedicó su libro El Maestro. Algunos indicios parecen indicar que también viajó a Italia. Sin embargo, el centro musical que acaparó las actividades musicales de Milán fue Valencia, principalmente en la corte virreinal de Fernando de Aragón, Duque de Calabria y Germana de Foix, donde estuvo hasta 1538.

Milán publicó tres obras a lo largo de su vida, todas ellas en Valencia. De ellas sólo la segunda contiene música:

- Libro de Motes de damas y caballeros, intitulado El juego de mandar , en 1535
- Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro, en 1536, conocido simplemente como El Maestro. Es el libro que contiene obras para vihuela.
- El Cortesano, en 1561. Inspirado en la obra del mismo nombre de Baltasar de Castiglione. Aporta detalles valiosos sobre la vida cotidiana en la corte de Valencia y sobre la propia práctica musical de Milán. “

“ORAZIO VECCHI

(Módena, 1550- id., 1605) Sacerdote y compositor italiano. Escribió música religiosa y excelentes madrigales, destacando su Anfiparnaso, comedia armónica (1594), conjunto de madrigales humorísticos y satíricos basados en la commedia dell'arte.”

“GIOVANNI GIACOMO GASTOLDI

(Caravaggio, c. 1556-Milán, 1622) Compositor italiano. Autor de música profana (madrigales a cinco y seis voces) y sacra (misas, motetes, salmos), destaca por su muy divulgado libro de Balletti a cinco voces (1591).”

“La creciente dependencia en el intervalo de la tercera como consonancia es una de las características más pronunciadas de la música renacentista (en la Edad Media, los intervalos de tercera habían sido considerados como disonancias). La polifonía, usada desde el siglo XII, se volvió bastante elaborada, con un creciente número de voces independientes durante el siglo XIV. El principio del siglo XV trajo consigo la simplificación, con las voces esforzándose a menudo por ser más suaves. Esto fue posible debido al gran aumento del rango vocal en la música, a diferencia de la Edad Media en la cual el rango estrecho hizo necesario el cruce frecuente de las partes requiriendo así de un mayor contraste entre ellas.

Las características modales (opuestas a las tonales) de la música del Renacimiento comenzaron a colapsar hacia el final del periodo con el uso creciente de intervalos de quinta como movimientos raíces. Desde entonces esto se ha desarrollado en una de las características de definición de tonalidad.

Las formas litúrgicas más importantes que se mantuvieron durante el Renacimiento fueron las misas y los motetes, con algunos desarrollos hacia el final, que se produjeron a medida que los compositores de música sacra comenzaron a adoptar las formas no religiosas (como el madrigal) para sus propias composiciones. Los géneros sagrados más utilizados fueron la misa, el motete, el madrigal espiritual y el laude.

Durante este período, la música no religiosa tuvo una creciente difusión, con una amplia variedad de formas, aunque en realidad, comparando con el período de la Edad Media, esta explosión se explica por la difusión a través del medio impreso. Es probable que una gran cantidad de música popular del Medioevo tardío se haya perdido debido a la falta de documentación. La música no religiosa del Renacimiento incluye cantos para una o varias voces, en formas como la frottola, la canción, el madrigal, la caccia, la canción en sus diferentes formas (rondeau, virelai, bergerette, balada) la canzonetta, el villancico, la villanella, la villotta, y la canción de laúd.

La música instrumental incluye la música para consortes de flauta dulce, viola y otros instrumentos así como danzas para varios conjuntos. Los géneros más comunes fueron la toccata, el preludio, el ricercar y la canzona.

Los conjuntos instrumentales podían tocar una bassedanza, una pavana, una galliarda, una alemanda o una couranta.

Hacia el final del periodo, aparecen los primeros precursores dramáticos de la ópera tales como la monodia, la comedia madrigal y el intermedio.

Las composiciones del Renacimiento estaban escritas únicamente en particellas; las partituras generales eran muy raras, y las barras de compás no se usaban. Las figuras eran generalmente más largas que las usadas en nuestros días; la unidad de pulso era la semibreve, o redonda. Como ocurría desde el Ars Nova cada breve (cuadrada) podía equivaler a dos o tres semibreves que podría ser considerada como equivalente al "compás" moderno, aunque era un valor de nota y no un compás. Se puede resumir de esta forma: igual que en la actualidad, una negra puede equivaler a dos corcheas o tres que se escribirían **COMO** un "tresillo."

En la misma lógica se puede tener dos o tres valores más cortos de la siguiente figura, la "mínima," (equivalente a la moderna "blanca") de cada semi-breve. Estas diferentes permutaciones se denominan "tempus perfectus/imperfectus" según la relación de breve-semibreve, "prolación perfecta/imperfecta" en el caso de la relación semibreve-mínima, existiendo todas las combinaciones posibles entre uno y otro. La relación tres-uno se llamó "perfecta," y la dos-uno "imperfecta." Para las figuras aisladas existían reglas que reducían a la mitad o doblaban el valor ("imperfecionaban" o "alteraban," respectivamente) cuando estaban precedidas o seguidas de determinadas figuras. Las figuras con la cabeza negra (como las negras) eran menos habituales. Este desarrollo de la notación mensural blanca es el resultado de la popularización del uso del papel, en detrimento del pergamino, más débil y que no permitía el rasgado de la pluma para rellenar las notas; notación de épocas precedentes, escritas en pergamino y en color negro. Otros colores, y más tarde, el rellanado de las notas (ennegrecimiento) fueron usados para indicar imperfecciones o alteraciones.

Música temprana del Renacimiento (1400-1467)

El colegio Burgundian de compositores, guiado por Guillaume Dufay, demuestra características de la última era Medieval y del Renacimiento temprano. Este grupo cayó gradualmente en los dispositivos complejos del último período Medieval, en el uso en extremo de la isorritmia y las síncopas, dando por resultado un estilo más límpido y que fluía más. Su música "perdió" complejidad rítmica, ganó en vitalidad, mientras que una "impulsión a la cadencia" se convirtió en una característica prominente alrededor de mediados de siglo.

Música media del Renacimiento (1467-1534)

Hacia el final del siglo XV, la música sagrada polifónica (según lo ejemplificado en las masas de Johannes Ockeghem y de Jacob Obrecht) había llegado a ser de nuevo más compleja, de una forma que se puede quizás considerar como correlacionando al detalle imponente en la pintura en ese entonces. Ockeghem, particularmente, estaba encariñado con el Canon, contrapuntal y mensural. Él incluso compuso una misa en la cual todas las piezas se derivaban canónicamente a partir de una línea musical.

Era en las décadas de la abertura del siglo próximo al cual el fieltro de la música en un tactus (pensar en la firma del tiempo moderno) de dos semibreves-uno-breve ahí comenzó a ser tan común como ése con tres semibreves-uno-breve, como tenido prevalecido antes de ese tiempo.

En el decimosexto siglo temprano, hay otra tendencia hacia la simplificación, como puede ser visto a un cierto grado en el trabajo de Josquín des Prez y sus contemporarios en la escuela Franco-Flamenca, después más adelante en esa de G.P. Palestrina, que reaccionaba parcialmente a las restricciones del consejo de Trent, que desalentó la polifonía excesivamente compleja como para inhibir el entendimiento del texto. El decimosexto siglo Franco-Flamenca se movió temprano lejos de los sistemas complejos del juego canónico y del otro mensural de la generación de Ockeghem, tendiendo hacia puntos de las secciones de la imitación y del dueto o del trío dentro de una textura total que vino cinco y seis voces.

También comenzaron, incluso antes de que las reformas de Tridentine, a insertar pasos siempre que alargaban la homofonía, a subrayar el texto o puntos importantes de la articulación. Palestrina, por otra parte, vino a cultivar un libremente fluido estilo de contrapunto en una gruesa, rica textura en la cual disonancias eran seguidas por consonancias sobre una base casi de pulso-por-pulso, y las suspensiones gobernaban el día. Ahora, el tactus era generalmente dos semibreves por breve con tres por el breve usado para los efectos especiales y las secciones culminantes; ésta era una revocación casi exacta de la técnica que prevalecía en el siglo anterior.

Música Tardía del Renacimiento (1534 - 1600)

En Venecia, desde 1534 hasta aproximadamente el 1600, se desarrolló un impresionante estilo policoral que le dio a Europa una de las más grandes, más sonóricas composiciones musicales de aquellos tiempos, con los múltiples coros de cantantes, metales y cuerdas en diferentes espacios de la Basílica San Marco di Venecia. Estas múltiples combinaciones se esparcieron por toda Europa en las décadas posteriores, empezando en Alemania y propagándose poco después a España, Francia e Inglaterra, marcando el principio de lo que se conoce como la época de la música Barroca.

La Escuela Romana (en Roma) era un grupo de compositores en la cual predominaba la música religiosa, que estaban atravesando la época tardía del Renacimiento a la época temprana de la época Barroca. Muchos de los compositores tenían una conexión directa con el Vaticano y con la capilla papal, aunque trabajaron en varias iglesias; estilísticamente ellos eran a menudo contrastantes con la Escuela Veneciana de compositores, un movimiento concurrente que era mucho más progresivo. Por mucho el compositor más famoso de la Escuela Romana era Giovanni Pierluigi da Palestrina, cuyo nombre ha sido asociado por más de 400 años con la tranquila, clara y perfecta polifonía.

El breve pero intenso florecimiento de la música madrigal en Inglaterra, sobre todo a partir de 1588 a 1627, junto con otros compositores que los produjeron, es conocido como la Escuela Inglesa de Madrigal. Los madrigales Ingleses eran a cappella, predominantemente ligero en estilo, y generalmente empezaban como copias o traducciones directas de los modelos Italianos. La mayoría fueron de 3 a 6 voces.

Música reservata es un término que se refiere al estilo o a una práctica del desempeño de una voz musical a cappella de la época tardía, principalmente en Italia y el sur de Alemania, envolviendo refinamiento, exclusividad y una intensa expresión emocional del texto cantado. Además, en muchos compositores se observa una división en sus propios trabajos entre la primera práctica (música en el estilo polifónico del Renacimiento) y segunda práctica (música del nuevo estilo) durante la primera parte del siglo 17.

Manierismo

A finales del siglo XVI, acabando el Renacimiento, se desarrolló un estilo manierista radical. En música profana, especialmente en el madrigal, había una tendencia hacia la complejidad y hasta el cromatismo extremo (como se observa en los madrigales de Luzzaschi, Marenzio, y Gesualdo). El término "manierismo" se deriva de la historia del arte."

2.2. MARCO TEÓRICO

En el periodo renacentista, el hombre era un completo explorador, descubridor, quería experimentar sobre todo aquello que conocía y desconocía.

Su racionalización, la búsqueda de fidelidad en la representación, la simplicidad y elegancia de las composiciones y un marcado interés por la teoría musical. Son algunos de los principios del arte renacentista.

Los dos mayores aportes de esta música, son el surgimiento de la música instrumental, más simple que la vocal, y la polifonía. Esto gracias a compositores como el inglés John Dunstable y el borgoñón Guillaume Dufay; Quienes alejan a los instrumentos de su antiguo papel de acompañamiento. La polifonía imitativa: composición a cuatro o cinco voces que comparten un mismo motivo, una misma melodía, pero a distinto tiempo. Su pionero fue el francés Josquin de Prez.

La música polifónica se remonta al siglo XI, con el órganum, la diafonía y el conductus (obras musicales que ya comienzan a incluir dos o más voces simultáneas). Es durante el Florecimiento que este tipo de música logra su madurez y se alimenta de recursos como el canon, las líneas imitativas y el contrapunto.

En el Renacimiento, las dos formas vocales más importantes de la época son el motete para la música religiosa, donde los textos son cantados y escritos en latín y el madrigal para la música profana, donde los textos son interpretados y escritos en la lengua oficial del país. Cada país desarrolló formas propias a su contexto y aportó una importante coloración local a su música secular. Fue así como surgieron formas musicales típicas de cada región, como la chanson (Francia), el villancico (España), el Lied (Alemania) y el madrigal inglés de características muy distintas al italiano. Se realizaba una selección de textos de tipo dramático para la composición de madrigales y la utilización del contrapunto para imitar sonidos de la naturaleza; esto es un claro ejemplo de búsqueda por potenciar el sentido de la palabra.

“El Renacimiento fue el Siglo de Oro de la música andaluza, impulsada por el creciente poderío económico derivado del descubrimiento de América y de la conquista del Reino de Granada por los Reyes Católicos, que hacen posible el establecimiento de las diversas catedrales y sus respectivas capillas musicales, alcanzando sus mayores cotas en el ámbito de la música europea. Los instrumentos habituales en las capillas catedralicias eran los de viento, aunque los de cuerda, especialmente arpas y violas da braccio, también participaban regularmente en el acompañamiento o en la alternancia de voces.

La música profana del Renacimiento gira en torno a diversos temas, que van de lo amoroso a las sentencias instructivas e irónicas. El componente erótico adquiere una gran importancia y llega a extremos grotescos en la chanson (Francia). Muchas obras toman textos extraídos de la poesía pastoril de la época.

El contrapunto es llevado a su extremo en las chansons (Francia) que imitan sonidos de la naturaleza. Tal es el caso de El canto de los pájaros de Janéquin, en que los cantos de distintas aves se entrelazan en un alegre concierto de trinos y gorjeos, hasta que se presenta en la reunión un ave poco grata: el cuco, cuyo canto quiebra el ambiente y es representado de un modo oscuro.

El contrapunto y la polifonía imitativa también son efectivos para resaltar el carácter picaresco de muchas chansons francesas que tratan el tema de la sexualidad de un modo espontáneo, abierto, y hasta cómico.

En España la música del Renacimiento, si bien comparte con la italiana el aspecto formal, adquiere características muy particulares, influenciadas por rasgos locales como la música morisca y árabe. Su precursor fundamental es el poeta y músico Juan de la Encina, compositor de canciones, romances y villancicos. Prácticamente toda su obra musical se encuentra plasmada en el famoso manuscrito Cancionero de Palacio, en el que se recoge un total de 458 obras de distintos autores de las que 61 pertenecen a Juan de la Encina” .

En España, los romances y los villancicos fueron las estructuras musicales profanas más comunes de la época. Cuando escuchamos la palabra villancico, lo primero que se cruza por la mente es una canción navideña. Sin embargo, las canciones navideñas más conocidas ni siquiera lo son y, si bien es cierto que existen villancicos navideños, su origen poco tiene que ver con ellos.

El villancico es una composición polifónica a tres o cuatro voces, exclusiva de España, que surgió en la Edad Media y tuvo su apogeo durante el Renacimiento y el período Barroco. “En los siglos XV y XVII, una forma de poesía española integrada por un estribillo que alterna con una o más estrofas (coplas). Aunque tratan de temas muy variados, predomina lo religioso, en especial todo aquello relacionado con la Navidad.”

Entre los ejemplos más destacados se pueden mencionar los Villancicos y canciones (Osuna, 1551) y las Recopilaciones de sonetos y villancicos (Sevilla, 1940), del extremeño Juan Vázquez, y el monumental Cancionero de Palacio (c. 1500) del compositor español Juan del Encina. En el siglo XVII sobresalen los Madrigales y villancicos (1614) del músico español Pedro Rimonte.

En América Latina, el villancico encontró a sus máximos representantes en las figuras de la poetisa sor Juana Inés de la Cruz y del compositor Juan Gutiérrez de Padilla, autor de un ciclo que se conserva en la catedral de Puebla (México). Así mismo, dio origen a otros géneros folclóricos similares, como el esquinazo chileno y el aguinaldo, muy difundido en Puerto Rico.

Ahora bien, hay dos clases de cantantes en la época del Renacimiento: el primero es el cantante de las cortes principescas, de la doctrina eclesiástica, el cual es un hombre estudioso de todo aquello que pueda ayudarlo a tener un roce social con la burguesía. El último es el cantor del pueblo, hombre trabajador del campo y que interpreta sus melodías de una manera rudimentaria. A la vez, los dos interpretan sus canciones de una manera tan natural que agradan al público en su ámbito.

Durante el Renacimiento, en las partituras o particellas no se marcaban matices que guiaran a los cantantes en su interpretación. Toda anotación de matices que se pueda encontrar en una partitura corresponde a revisiones posteriores como las realizadas por el violinista y guitarrista Graciano Tarragó en algunas de las partituras expuestas en este trabajo.

El Renacimiento se caracteriza por la representación de emociones, ambientes y situaciones a través de la melodía y no de los matices, no cabe duda de que éstos, bien usados, pueden potenciar el sentido de una línea melódica y helarnos la piel.

Entonces para interpretar la Música Vocal del Renacimiento el cantante debe considerar la simplicidad de la emisión, exagerar la proyección de la palabra, cuidar de la afinación, el ritmo que estaba sometido ya a una regla muy particular que ya la daban las particellas.

2.3. MARCO CONCEPTUAL

“Balada: Canción de ritmo lento y de carácter popular, cuyo asunto es generalmente amoroso.

Composición poética de carácter lírico dividida generalmente en estrofas iguales, y en la cual, por lo común, se refieren sencilla y melancólicamente sucesos legendarios o tradicionales. Composición poética provenzal dividida en estrofas de varia rima que terminan en un mismo verso a manera de estribillo.

Ballade: una de las tres formes fixes más importantes de la poesía y la música de los siglos XIV y XV en Francia. En la variedad a la que se le puso generalmente música. El poema tiene tres estrofas de siete y ocho versos todas con el mismo esquema métrico y de rima; muy frecuentemente las estrofas tienen también un estribillo común que consta de uno o dos versos. La forma poética de la estrofa puede ser ababcdE o ababcdeF (las letras mayúsculas indican el estribillo). La música de una estrofa de una ballade tiene dos secciones (X -Y) la primera para la copla inicial ab que se repite para la siguiente copla, la segunda para el resto.

Bergerette: En el siglo XV, una forma relacionada con las formes fixes que dominaron la poesía y la música francesas de aquella época. Apareció a principios de siglo, su popularidad creció en la segunda mitad y comenzó a desaparecer hacia 1500. La forma suele describirse actualmente como un virelai de una estrofa, pero los autores de los siglos XV y XVI la definieron en términos del rondeau.

Caccia: Género poético y musical italiano del Siglo XIV y comienzos del Siglo XV. Los textos tratan habitualmente de escenas de caza o de temas realistas similares (fuego, gritos, vendedores callejeros, escenas de mercado), a menudo dialogados. Las Cacce suelen concluir con un ritornello o estribillo construido de modo similar.

Canción: Antigua composición poética, que podía corresponder a distintos géneros, tonos y formas, muchas con todos los caracteres de la oda.

Composición lírica a la manera italiana, dividida casi siempre en estancias largas, todas de igual número de versos endecasílabos y heptasílabos, menos la última, que es más breve.

Canzonetta: Una pieza vocal ligera que gozó de popularidad en Italia a partir de la década de 1560, en Inglaterra a finales del siglo XVI y en Alemania a comienzos del siglo XVII.

Chanson: canción francesa. El término puede significar simplemente cualquier canción lírica con texto en francés pero, específicamente, señala un tipo de canción en una o varias partes o voces que floreció desde el siglo XIV hasta finales del XVI.

Frottola: pieza de un repertorio de música profana escrita en el norte de Italia ca. 1480 – 1520. la palabra tiene connotaciones populares incluso rústicas, y las formas poéticas utilizadas para el repertorio escrito de frottole las cultivaron los improvisadores de esta época y probablemente de mucho antes; pero no debería pensarse en la frottola como en una música popular o folklorista. Los editores utilizaron el término frottola en un sentido más específico como el equivalente de la forma en verso.

Madrigal: Composición musical para varias voces, sin acompañamiento, sobre un texto generalmente lírico. Poema breve, generalmente de tema amoroso, en que se combinan versos de siete y de once sílabas. Se lo interpretaba en la lengua original de cada país.

Motete: Breve composición musical para cantar en las iglesias, que regularmente se forma sobre algunas palabras de la Escritura. Se lo interpretaba en latín.”

“Pavana: Danza cortesana de carácter lento, de origen italiano. De ritmo binario, fue muy popular en toda Europa durante los siglos XVI y XVII.”

Rondeau: Una de las tres formes fixes prominente en la poesía y la música de Francia en los siglos XIV y XV.

Composición musical cuyo tema se repite o insinúa varias veces.

Villancico: Canción popular breve que frecuentemente servía de estribillo. Cierta género de composición poética con estribillo.

Canción popular, principalmente de asunto religioso, que se canta en Navidad y otras festividades.

Villanella: Forma de música popular en Italia desde ca. 1530 hasta finales del S XVI. Los primeros ejemplos denominados canzone villanesche alla napolitana, son estrofas semejantes en forma y contenido poético a una serie de strambotti, pero tienen un estribillo colocado entre las coplas adyacentes (abE abE abE ccE) son habituales las parodias del lenguaje poético de altos vuelos y se utilizan numerosas expresiones proverbiales.

Villota: Tipo de música vocal popular en Venecia y Papua a comienzos del S XVI. Los poemas de una o más estrofas de diversa extensión y forma, son de un carácter rústico, nada sentimental, y suelen incluir porciones de textos de canciones populares.

Virelai: Una de las tres formes fixes, prominente en la poesía y la música de Francia en el siglo XIV y siglo XV. En esencia, la estructura poética de Virelai es AbbaA (las mayúsculas indican el estribillo). Y la estructura musical XYYXX. Cada letra vale para varios versos; el número exacto es muy variable. La sección b (Y) suele tener diferentes terminaciones en sus dos apariciones.

La palabra Virelai proviene del francés Virer (girar) y al menos en el siglo XIII solía escribirse vireli o virely.

Zortziko: Una danza vasca en compás quinario rápido con ritmos punteados, relacionado con la rueda castellana, que carece de ritmos punteados.

3. ANÁLISIS MUSICOLÓGICO

3.1 MI QUERER TANTO VOS QUIERE

Muy lento. Villancico cortesano. Versión para canto y piano. Enrique Valderrabano. S. XV

TEXTO DE LA OBRA

Mi querer tanto vos quiere,
Muy graciosa doncella,
Que por vos mi vida muere,
Y de vos non tienquerella.

Tanto sois de mi querida,
Con amor y lealtad,
Que de vos non se diga,
Viendo vuestra honestidad.

Si mi querer tanto vos quiere,
Causalo que sois tan bella,
Que por vos mi vida muere,
Y de vos non tienquerella.

3.1.1. Análisis Morfológico y armónico:

Esta obra tiene armadura de mi menor, con tiempo de 2/4. Empieza en acorde de la menor, anticipación al sol “tercer grado de mi menor”, para resolver en fundamental Em en 2° compás, tercer compás el primer tiempo Em, 2° tiempo Am. Compás cuarto 1er tiempo Am primera corchea, segunda corchea Em, 2° tiempo primera corchea Am siguiente corchea D que vuelve dominante de G para caer al 5° compás G, tercer grado de Em. Compás 6° Am, segunda corchea Bm y resuelve a un Am en 1ª inversión en el séptimo compás. En el 8° compás Em, segundo tiempo dos acordes Bm y Am, siguiente compás C, G segunda corchea, siguiente corchea Am, luego en el compás de ¾ encontramos los acordes de G, Em, Dm. Al cambio a 2/4 compás 11 Em, siguiente compás D7, G segundo tiempo Am. Em 2° tiempo B7 para resolver a un C, segundo tiempo Am. Siguiente compás primer tiempo Em, 2° tiempo G. continuamos con G, Am, D, G, Em; en ¾ Em, Am, E7. 2/4 Am.

Continuando con acordes tenemos:

Em, F,D ,G { (Am G 1ª corchea, 2ª corchea Am) E} Para llegar a un Am.
Am, Em, Am, E7, E sin tercera, F D, G Am G, G Am E, Am, Am, Em Am, E.

Modo Dórico, Segundo grado de Sol. Madrigal.

Dos partes:

Primera parte que va hasta el fine. 20 compases. La otra parte nos lleva al comienzo 16 compases.

Lenguaje netamente modal, donde se fluctúan entre Am, Em, G, D, C y al final es la cadencia de 5° mayor del 1° sobre el dórico de sol que es Am.

Al finalizar la segunda parte encontramos una semicadencia sobre E para abordar nuevamente el comienzo.

Curiosamente las frases están dadas por cinco compases. Del compás 11 al compás 20 están en bloques cerrados “indivisibles”.

Compás 10 termina en semicadencia modal.

En el compás 11 empieza sobre el 5° grado de Am abordando el G y volviendo sobre la misma modalidad convirtiéndolo a A para convertirse en cadencia auténtica, termina en fine.

La segunda parte curiosamente la hace con el comienzo del bloque cerrado y variándolo de manera figurada y armónica. Toma cinco compases, toma frases; la primera parte con variación, para dar sentido armónico a la obra:

Esta obra tiene forma ternaria con elementos cíclicos A – B – A

B - compás 21 en adelante

Rango cómodo para la voz del tenor.

3.1.2. Aportes técnicos e interpretativos para el montaje de la obra

-Vocalizos para adiestrar el instrumento:

- Lois.
- Tropopopo.
- Ejercicio de la melodía con la consonante S y siguiendo el fraseo titura.

Estos ejercicios se los realiza con la ayuda del piano, iniciando con el acorde de A mayor y subiendo por medios tonos igualmente bajando.

- Leer el texto antes de cantarlo

- Realizar proyecciones sonoras con el texto (especie de canto-habla, canto-grito, canto-risa) acercándose a las notas de la melodía a cantar

- Tener en cuenta las respiraciones sugeridas por el compositor.

- En el compás 20 donde el tempo es $\frac{3}{4}$ hay dificultad para abordar las semicorcheas y fusas, por tal razón se hace necesario estudiarlas lentamente para lograr solucionar dicha dificultad. Lo mismo sucede en los compases 25 y 33 respectivamente.

3.1.3. Detalles curiosos sobre la obra

En la época del renacimiento es evidente el uso de las notas largas por lo tanto, el intérprete debe exigirse en el trabajo de la respiración.

3.2 DE ANTEQUERA SALE EL MORO

Andante. Romance. Versión para canto, piano y guitarra. Morales- Fuenllana.

TEXTO DE LA OBRA

De Antequera sale el moro.
De Antequera se salía,
Cartas llevaba en su mano.
Cartas de mensajería
Cartas de mensajería

3.2.1. Análisis morfológico y armónico:

A, F#m 1ª inversión, Bm fundamental, A 1ª inversión, D, C#m 1ª inversión, F#m7, Bm. F#, F#m, B, E, Bm7, A, A, Bm7 1ª inversión, A, E, F#, B7, C#, F#m, C#m, 1ª inversión, D, G 1ª inversión, F#m 1ª inversión, Bm7, C#, F#m, A, D, E, C#m, Bm, F#m 1ª inversión, E, C#, F#m, Bm, C#, F#m, tercer tiempo F#m en 2ª inversión, A, 3er y 4º tiempos D, 1º y 2º tiempos E7 y 3er y 4º tiempos C#, Bm7, F#m, E tercer y cuarto tiempo, C#, F#m, Bm 1ª inversión, C#7, F#. En esta obra musical ya encontramos reguladores de voz, como mezzofortes, crescendos y decrescendos, etc., para darle mayor sentido musical y sentimental al contenido musical. Empieza en modo Jónico, termina en el relativo correspondiente Eólico con 3º de picardía "Modo Mayor".

La primera parte tiene una sola temática.

La segunda parte desde el compás 12 tiene otro carácter con el mismo tema de la canción. Se repite dos veces el mismo tema. (5 compases) terminando la primera vez en el Eólico de A "F#" y la segunda vez lo termina con tercera de picardía "F#".

La primera parte es A negras y blancas; la segunda parte es B donde encontramos figuración de corcheas.

La primera parte compuesta por dos secciones: 3ª de picardía F#, segunda frase consecuen- te de 1º frase, Eólico.

La segunda parte empieza sobre el jónico A y en el 5º compás hace una semifrase que lo ter- mina en el eólico de F#. Empieza en jónico y termina sobre la 3º de picardía del eólico F#.

Estructura netamente modal.

Forma A-B binaria.

3.2.2. Aportes técnicos e interpretativos para el montaje de la obra

-Vocalizos para adiestrar el instrumento:

- Ejercicio con las vocales abiertas a, e, o.
- Trama – ma - ma.
- Ejercicios del libro de Ferdinand Sieber: da me ni po tu la be da me ni po. Da me ni po tu la be da me ni. (Ejercicio N° 1).

Estos ejercicios se los realiza con la ayuda del piano, tal y como lo indica la partitura.

- Leer el texto antes de cantarlo
- Realizar proyecciones sonoras con el texto (especie de canto-habla, canto-grito, canto-risa) acercándose a las notas de la melodía a cantar.
- Tener en cuenta las respiraciones sugeridas por el compositor.
- Leer el texto rítmicamente.
- En la partitura encontramos reguladores de voz lo cual nos indica cómo se debe cantar en esa sección de la obra.

3.3 DE LOS ALAMOS VENGO, MADRE

Muy allegro. Villancico Popular. Versión para canto, piano y guitarra. Miguel de Fuenllana. 1554

TEXTO DE LA OBRA

De los Álamos vengo madre,
De ver como los menea el aire,
De los Álamos de Sevilla,
De ver a mi linda amiga.
De los Álamos de Sevilla
Pieza de la villanía

3.3.1. Análisis morfológico y armónico:

Armadura de A mayor. 2/4.

A, D; A, E7(falta la 3ª); A, G# dism en 1ª inversión; A nota de paso G#; F#m, C#m 1ª inversión; Bm 1ª inversión, F#m (sin tercera); Bm, E; A bordadura inferior; A, E7 1ª inversión; A, E 2ª inversión; A, E 1ª inversión; F#m, C#m; E en 3ª inversión, A 1ª inversión; Bm7, E; A; D, E; F#m, G# disk; A 2ª inversión, G#dism; A 1ª inversión, E7; A; D,A; Bm, A 1ª inversión; Bm 1ª inversión, E7; F#m; F#m, E; A, Bm; A, Bm; A; E 2ª inversión, A 2ª inversión; Bm 1ª inversión, A 2ª inversión; F#m, G# dism; A; A, G#º; A, E7; A, E7/D; A, D; apoyatura en el primer tiempo del compás 37, acorde de A; D, A; Bm, C#m; Bm, E; A; E7; A, Bm; F#m, Bm; F#m-7, E7/G#; A, E; F#m, A; compás 48 acorde de Re mayor

con nota de paso en segunda corchea del primer tiempo; D, A; Bm7,E; A; A, G#°/A, Bm7/A; A, Bm7/A; compás 55 acorde de La mayor con nota de paso en si; A, D; A, E7; A, A/E; D; Bm7,E7; A, E7; coda: A, A, G#° ; A, E-7; A;

De los Álamos vengo, madre, villancico popular, versión para canto y piano, o guitarra de GRACIANO TARRAGO.

Obra musical que en primera medida el medidor del tiempo como se podría decir es muy allegro, donde la blanca lleva un tiempo de 72.

Tiene introducción de siete compases. Al inicio se puede observar que tiene reguladores para una mejor interpretación; mezzoforte, va crescendo y en el compás 7 vuelve a un mezzoforte. En el compás 8 inicia la melodía con regulador (mf) mezzoforte, seguido de un crescendo en los compases 9, 10, 11, 12 y primer tiempo del compás 13, en el segundo tiempo de este compás encontramos otro regulador, decrescendo, abarca el compás 14 y el primer tiempo del compás 15. El segundo tiempo de este compás es un silencio de negra seguido de un compás completo en silencio, donde el cantante puede tomar aire para realizar la siguiente frase musical. En toda la obra podemos observar reguladores los cuales le van a dar el sentido necesario a la misma.

Introducción de 7 compases con el tema, tonalidad jónico de A.

Seguido empieza el tema con frase de ocho compases, la cual termina en tónica. Repite con variación y termina en tónica.

Ocho compases estructurando un período normal. Repite exactamente todo el tema pero con variaciones melódicas y acompañamiento. Va cambiando el tema. Se repite dos veces. Termina sobre el mismo modo jónico.

Ritornello – repite la parte musical varias veces.

3.3.2. Aportes técnicos e interpretativos para el montaje de la obra

-Vocalizos para adiestrar el instrumento:

- Ejercicio N° 6 del libro de Sieber.
- Avemaría.
- Ejercicio N° 33 de Sieber.

Estos ejercicios se los realiza con la ayuda del piano, tal y como lo indica la partitura.

- Leer el texto antes de cantarlo

- Realizar proyecciones sonoras con el texto (especie de canto-habla, canto-grito, canto-risa, canto - muecas) acercándose a las notas de la melodía a cantar.

- Tener en cuenta las respiraciones sugeridas por el compositor.

3.3.3. Detalles curiosos sobre la obra

Obra de carácter popular que hace referencia a un pueblo de España donde se desarrolla la historia contada por el compositor.

3.4 AY TRISTE QUE VENGO

Villancico pastoral. Allegro molto vivace. Juan del Encina (1459- 1529)

TEXTO DE LA OBRA

Ay triste que vengo vencido d'amor
Magüera pastor.
Más sano me fuera no ir al mercado
Que no que viniera tan aquerenciado;
Que vengo cuitado,
Vencido d'amor,
Magüera pastor.

Con vista halaguera
Mirela y mirome,
Yo no sé quien era,
Más ella agradome.
Y fuese y dejóme
Vencido d'amor,
Magüera pastor.

3.4.1. Análisis morfológico y armónico:

Allegro molto vivace. Villancico Pastoral. Versión para canto, piano y guitarra. Juan del Encina. (1459- 1529)

Armadura de Am, tiempo $\frac{3}{4}$.

Tercer tiempo compás 1 Am, inicia en piano va cressendo compás 2 con acordes de Am y G; Em, Am; compás 4 empieza el decrescendo y acorde3s de F/A, Dm; G, F; compás 6 nuevamente un cressendo y acordes de F, E7,E6; para llegar al compás 7 y terminar esa primera parte con un calderón y acorde de Am. tercer tiempo del compás 8 tiene la misma mecánica del inicio de la obra musicales cuanto a reguladores y a acorde Am; Am, Am G; Em, C; F, F, E7; Am; Am, G; C/E, Em, C; F, Dm, E; compás 16 todo Am; Am, F, G; Em; C; F,F, B°/D; G, F; Dm, E, E; Am en el compás 22 donde se termina la obra con un calderón. Desde el tercer tiempo del compás 20 poco rit. Y molto cresc, para terminar en el compás 22 con un forte.

Se puede observar también que hay signos de puntuación los cuales pueden ser tomados como puntos de referencia para la toma de aire y realizar las frases del texto musical.

Modo eólico, consta de dos partes.

Frase de siete (7) compases hasta fine, parte A

Frase de nueve (9) compases la parte B

La primera parte termina en tónica modo Eólico.

La segunda parte sobre el mismo bosquejo armónico con cadencia auténtica (5 – 1). Vuelve a repetir el tema A

Forma A- B- A

Compás 16 con anacrusa toma el tema inicial con cambio de texto.
Hay algunas variaciones en lo armónico en el fondo es un Ritornello.

3.4.2. Aportes técnicos e interpretativos para el montaje de la obra

-Vocalizos para adiestrar el instrumento:

- Ejercicios de calentamiento de la voz “ el carrito”
- Ejercicio N° 2 del libro de Sieber.
- Ejercicio de jadeo como el perrito,
- Avemaría.
- Ejercicio N° 26 de Sieber.
- Aurora. Ejercicio a octavas.

Estos ejercicios se los realiza con la ayuda del piano, tal y como lo indica la partitura. Tener en cuenta los reguladores.

- Leer el texto antes de cantarlo
- Realizar proyecciones sonoras con el texto (especie de canto-habla, canto-grito, canto-risa, canto - muecas) acercándose a las notas de la melodía a cantar.
- Tener en cuenta las respiraciones sugeridas por el compositor.

3.4.3. Detalles curiosos sobre la obra

Obra de carácter popular “villancico pastoral”.

Obras pensadas para ser interpretadas por voces blancas y masculinas

3.5. AQUEL CABALLERO, MADRE

Allegro moderato. Villancico Amoroso. Versión para canto, piano y guitarra. Luis de Milán.
1561

Allegro moderato. Compás partido.

Aquel caballero, madre
Que de mí se enamoró
Pena él y muero yo.

Su amor tan verdadero,
Merece que diga yo
Pena él y muero yo.

Madre, aquel caballero
Que va herido de amores.
También siento sus dolores
Porque de ellos mismos muero.

Allegro moderato. Villancico Amoroso. Versión para canto, piano y guitarra. Luis de Milán.
1561

3.5.1. Análisis morfológico y armónico:

Allegro moderato. Compás partido.

Inicia con acorde de A; compás 2 acorde de A hay también escala de La mayor; compás 3 acorde de A, escala melódica de La mayor; Dm, C; C, Am, G con 7^a; A, Dm; A sus4, A7; compás 8 acorde de Dm encontramos también notas reales como fa, re; en el compás 9 sigue el acorde de Dm y notas reales como la, fa, re, fa; A7, D; A, D, G; D; D; compás 14, 6° grado rebajado Bb; Bb; compás 16 Bb; F, Bb; C, Am7; Bb, Gm, Bb; C, F; C; F; F; F, Dm; Dm; A; A; Dm, C; C/E, F#°, G-7; A, Dm; Dm, A; D; D; A -/; Dm, C; C, Dm; Em7, A; Dm; A; A; A; A; A7; Bb; Bb; Dm, C7; F, B°-7; Bb, D7; Gm; D; D.

Canción amorosa. Canción de la pequeña urbe. Parte instrumental muy libre, muy ágil. Modo dórico. Tiene una sucesión frigia que es sobre el Re menor, Do, Si bemol y La mayor. Modal.

Del primer compás al octavo compás hay un período, cinco compases instrumento solo. Continúa la siguiente frase con el acorde dominante de Fa, o sea Si bemol, segundo bloque de nueve compases, seguido de una escala de estilo oriental (dos compases), para tomar nuevamente el tema con variación siendo esta sección A', la cual inicia con el acorde relativo de La mayor, Re menor.

Forma A, B, A', C.

Pieza musical que tiene la forma de Rondó.

3.5.2. Aportes técnicos e interpretativos para el montaje de la obra

-Vocalizos para adiestrar el instrumento:

- Ejercicios de calentamiento de la voz “ el carrito”
- Realizar los ejercicios anteriores del libro de Sieber.
- Ejercicio de jadeo como el perrito,
- Avemaría.
- Aurora. Ejercicio a octavas.

Estos ejercicios se los realiza con la ayuda del piano, tal y como lo indica la partitura. Tener en cuenta los reguladores.

- Leer el texto antes de cantarlo

- Realizar proyecciones sonoras con el texto (especie de canto-habla, canto-grito, canto-risa, canto - muecas) acercándose a las notas de la melodía a cantar.

- Tener en cuenta las respiraciones sugeridas por el compositor.

3.5.3. Detalles curiosos sobre la obra

En la época del renacimiento es evidente el uso de las notas largas por lo tanto el intérprete debe exigirse en el trabajo de la respiración.

3.6. DUELETE DE MI SEÑORA

Andante. Villancico. Versión para canto, piano y guitarra. Miguel de Fuenllana. 1554

TEXTO DE LA OBRA

Duélete de mi, Señora,
Señora, duélete de mí,
Duélete de mí,
Que si yo penas padezco todas son
Señora, por ti. Señora, por ti. Señora, por ti.
.El día que no te veo,
Mil años son para mi;
Ni descanso ni reposo,
Ni tengo vida sin ti
Ni tengo vida sin ti.
Los días yo los vivo
Suspirando siempre por ti.
¿Dónde estás que no te veo?
Alma mía ¿que es de ti?
Alma mía ¿que es de ti?

3.6.1. Análisis morfológico y armónico:

Andante. Armadura en Em. Tiempo 2/4.

Modo eólico.

La primera parte de esta obra musical va desde el primer compás hasta la doble barra (compás 28).

Encontramos una cadencia que va del séptimo grado natural al primer grado tónica, en el tercer compás.

El primer período llega hasta el compás 15 primer tiempo, sería la parte a. Todo esta en bloque cerrado, que nos lleva a la tónica. A partir del relativo mayor G mayor, continúa la segunda sección. Es contrapuntístico, esto es la parte b, seguido de una reminiscencia de la parte a, en el compás 21, terminando en la tónica, (doble barra). Parte A.

La segunda parte empieza con la subdominante de sol (Do mayor), sección c, la cual nos lleva hacia sol mayor, inmediatamente vuelve a tomar elementos de la primera parte.

Este segundo período empieza con un bloque cerrado hacia la tonalidad de sol mayor, inmediatamente después de ocho compases vuelve a tomar otra vez el mismo sentimiento del comienzo no con el ámbito de mi menor sino con el ámbito de Sol mayor, con variantes melódicas del tema principal.

La parte 1: sección a, b.

Parte 2: sección c y variaciones melódicas a'

La reexposición parte a

Forma A- B- A

3.6.2. Aportes técnicos e interpretativos para el montaje de la obra

-Vocalizos para adiestrar el instrumento:

- Ejercicios de calentamiento de la voz “ el carrito”
- Ejercicios anteriores del libro de Ferdinand S.
- Tralalalala
- Pipiñunipini
- Ejercicio de jadeo como el perrito,
- Avemaría.
- Aurora. Ejercicio a octavas.
- Ejercicios de melodía y respiración con la consonante S. realizarlo en cada fraseo.

Estos ejercicios se los realiza con la ayuda del piano, tal y como lo indica la partitura. Tener en cuenta los reguladores.

- Leer el texto antes de cantarlo
- Realizar proyecciones sonoras con el texto (especie de canto-habla, canto-grito, canto-risa, canto -muecas) acercándose a las notas de la melodía a cantar.
- Tener en cuenta las respiraciones sugeridas por el compositor.
- Leer el texto rítmicamente.

3.6.3. Detalles curiosos sobre la obra

A pesar del uso de notas largas, encontramos notación musical como corcheas y una que otra semicorchea. Tener cuidado con el manejo de la respiración en cada uno de los fraseos encontrados en esta obra. Quienes hacían los reguladores de volumen por lo general eran los instrumentos que doblaban las voces del solista o coro, para darle mayor importancia a la voz “canto”.

3.7 GIOITE TUTTI

ORAZIO VECCHI

(Selva di varia ricreazione – 1590)

TEXTO DE LA OBRA

Gioite tutti insinuo e'ncanti e'nballi
Pioche' la vaga primavera é giunta.
E fiori sconle vali, E fuor la rosa spunta;
Scherzan, scherzan zan gl'amori,
E van spargendofrori
Prendete Ninfei vostri almi pastori,
Ché la stagion novella in vita al ballo;
Hor sfogate gl'ardori senza porv' intervallo
Liete, liete calcate le verd'herbette grate.

Passa la primavera e'l verno viene,
Peró d'amor godet'il fruttio amanti,
Ché le luci serene
E d'angeli i sembianti
Tost' hanno fine
Come s'imbianca il crine.

TRADUCCION

REGOCIJAOS TODOS

Regocijaos todos
En los sonidos encantados de los bailes
Puesto que la bella primavera ha llegado.
Encended Ninfas nuestras almas pastoriles
Que la nueva estación invita la baile,
Y las flores brotan en los valles.
Y la rosa al salir
Y se desahogan los ardores (deseos).
Juegan, juegan los amores
Y van esparciendo flores

Contentos, contentos
Retozan sobre el verdor de los campos.
Pasa la primavera y llega el invierno
Pero el amor es el fruto que gozan los amantes
Que luz serena, y semblanza angelical
Como se tornarán de blanco las cimas de las montañas.

3.7.1 Análisis morfológico y armónico:

Modo eólico. Mi menor

Primera parte inicia en Am, tiene 10 compases terminando en tercera de picardía. La segunda parte inicia en D tiene ocho compases. Tercera parte tiene ocho compases.

La parte B inicia en D y me lleva hasta la subdominante y después hace un giro modal para volver un tono sobre la tónica mayor, sobre la tercera de picardía. Vuelve a jugar con el séptimo mayor pasando por acordes de la, mi menor para terminar en tercera de picardía.

Parte A, hasta las primeras barras de repetición.

Parte B, hasta las segundas barras de repetición.

Y parte C hasta el fin.

3.7.2 Aportes técnicos e interpretativos para el montaje de la obra

-Vocalizos para adiestrar el instrumento:

- Ejercicios de calentamiento de la voz “ el carrito”
- Ejercicio Nº 2 del libro de Sieber.
- Ejercicio de jadeo como el perrito,
- Avemaría.
- Aurora. Ejercicio a octavas.
- Ejercicios de melodía y respiración con la consonante S. realizarlo en cada fraseo.
- Relajación del cuerpo.
- Masajes de las paredes internas de la boca con la lengua.
- Salivación continúa durante la ejecución de los ejercicios.
- Ojo, si el ejercicio está mal realizado nos se produce lo anterior y nuestra boca como la garganta empiezan a presentar una resequedad, y así podemos lastimar nuestro instrumento de trabajo.

Estos ejercicios se los realiza con la ayuda del piano, tal y como lo indica la partitura. Tener en cuenta los reguladores.

- Leer el texto antes de cantarlo
- Realizar proyecciones sonoras con el texto (especie de canto-habla, canto-grito, canto-risa, canto - muecas) acercándose a las notas de la melodía a cantar.
- Tener en cuenta las respiraciones sugeridas por el compositor.
- Lectura del texto de una forma rítmica para asegurar mejor su ejecución.
- Traducción del texto el cual se encuentra en idioma italiano.

3.8 IL BALLERINO

G.G. GASTOLDI

TEXTO DE LA OBRA

Sonatemi un balletto colmio amor voglio danzar
Ch'io prendo gran piacer Nel ballo adirvil ver
Or via che stateafar?
Cominciate a sonar Or via che state a far?
Cominciate a sonar.
Giá pronta é la mia ninfa
Per voler meco ballar,
E per farmi favor
La man mi stringe ancor
Or via che state a far?
Cominciate a sonar.

TRADUCCION

EL BAILARÍN

Tóqueme un baile que con mi amor quiero danzar
Que tengo tanto placer en bailar y verlo hacer
Óh, que vamos a hacer?
Empezó a sonar la música
Ya pronta está la Ninfa
Para volver conmigo a Bailar,
Y para complacerme me apreta la mano otra vez o que va a pasar?
Empezó la Música a sonar.

3.8.1 Análisis morfológico:

Armadura en R mayor

Dos partes: está en modo dórico de Re mayor. Termina en la repercusa de Mi.

Primera parte hasta danzar y la segunda parte va hasta el final.

Bloque cerrado.

Forma binaria A- B

3.8.2 Aportes técnicos e interpretativos para el montaje de la obra

-Vocalizos para adiestrar el instrumento:

- Ejercicios de calentamiento de la voz “ el carrito”
- Ejercicio N° 2 del libro de Sieber.
- Ejercicio de jadeo como el perrito,
- Avemaría.
- Aurora. Ejercicio a octavas.
- Ejercicios de melodía y respiración con la consonante S. realizarlo en cada fraseo.
- Relajación del cuerpo.
- Masajes de las paredes internas de la boca con la lengua.
- Salivación continua durante la ejecución de los ejercicios.
- Ojo, si el ejercicio está mal realizado nos se produce lo anterior y nuestra boca como la garganta empiezan a presentar una resequedad, y así podemos lastimar nuestro instrumento de trabajo.

Estos ejercicios se los realiza con la ayuda del piano, tal y como lo indica la partitura. Tener en cuenta los reguladores.

- Leer el texto antes de cantarlo
- Realizar proyecciones sonoras con el texto (especie de canto-habla, canto-grito, canto-risa, canto - muecas) acercándose a las notas de la melodía a cantar.
- Tener en cuenta las respiraciones sugeridas por el compositor.
- Lectura del texto de una forma rítmica para asegurar mejor su ejecución.
- Traducir el texto de la obra para saber a que se refiere el compositor. Texto en italiano.

3.9 TODA MI VIDA OS AMÉ

TEXTO DE LA OBRA

Toda mi vida os amé, si me amáis yo no lo sé.
Bien se que tenéis amor al desamor y al olvido.
Se que soy aborrecido.
Ya que sabe el disfavor.
Y por siempre os amaré.
Si me amáis yo no lo sé

3.9.1 Análisis morfológico:

Modo jónico

Forma ternaria A- B- A

Es repetitiva. La primera parte o parte A va del primer compás hasta el compás 18. La segunda parte o parte B va desde el compás 19 hasta el compás 47. Desde del compás 48 hasta el final vuelve a la parte A.

3.9.2 Aportes técnicos e interpretativos para el montaje de la obra

-Vocalizos para adiestrar el instrumento:

- Ejercicios de calentamiento de la voz “ el carrito”
- Ejercicios anteriores del libro de Ferdinand S.
- Ejercicio de jadeo como el perrito,
- Avemaría.
- Aurora. Ejercicio a octavas.
- Ejercicios de melodía y respiración con la consonante S. realizarlo en cada fraseo.
- Relajación del cuerpo.
- Masajes de las paredes internas de la boca con la lengua.
- Salivación continua durante la ejecución de los ejercicios.
- Ojo, si el ejercicio está mal realizado nos se produce lo anterior y nuestra boca como la garganta empiezan a presentar una resequedad, y así podemos lastimar nuestro instrumento de trabajo.

Estos ejercicios se los realiza con la ayuda del piano, tal y como lo indica la partitura. Tener en cuenta los reguladores.

- Leer el texto antes de cantarlo
- Realizar proyecciones sonoras con el texto (especie de canto-habla, canto-grito, canto-risa, canto -muecas) acercándose a las notas de la melodía a cantar.
- Tener en cuenta las respiraciones sugeridas por el compositor.
- Lectura del texto de una forma rítmica para asegurar mejor su ejecución.

3.9.3 Detalles curiosos sobre la obra

Esta obra forma parte de “Pavan” on p. 41. De tipo amoroso. Español antiguo.

3.10. GREENSLEEVES

Tradicional inglés

Alas my love! You do me wrong
To cast me off discourteously;
And I have loved you so long,
Delighting in your company.

Greensleeves was all my joy,
Greensleeves was my delight;
Greensleeves was my heart of gold
And who but my Lady Greensleeves

I have been ready at your hand,
To grant whatever you would crave;
I have both waged life and land,
Your love and goodwill for to have.

I bought thee petticoats of the best,
The cloth so fine as fine might be;
I gave thee jewels for my chest,
And all this cost I spent on thee.

Well I will pray to God on high,
That thou my constancy mayst see
For I am still thy lover true,
Come once again and love me.

TRADUCCION

Ay! mi amor! Me haces daño
Echarme descortésmente; y te he amado tanto,
Deleitándome con tu compañía.
Greensleeves fue todo mi júbilo
Greensleeves fue todo mi deleite
Greensleeves fue mi corazón de oro y quien sino

Mi Señora Greensleeves.
He estado listo para servirte
Para cumplir lo que sea que anheles.
He movido mar y tierra por tener tu amor
Y buena voluntad.
Te compré la mejor ajuar
La ropa tan fina como fina pudiese ser.
Te di joyas para mi cofre y
Todo este costo gasté en ti.

Bien, le rezaré a Dios en lo alto,
Que puedes ver mi constancia
Por lo que aun sigo siendo tu verdadero amante,
Ven una vez más y ámame.

3.10.1 Análisis morfológico:

Pieza ternaria. Modal en re menor modo eólico. A- B- A

3.10.2 Aportes técnicos e interpretativos para el montaje de la obra

-Vocalizos para adiestrar el instrumento:

- Ejercicios de calentamiento de la voz “ el carrito”
- Ejercicios anteriores del libro de Sieber.
- Ejercicio de jadeo como el perrito,
- Avemaría.
- Aurora. Ejercicio a octavas.
- Ejercicios de melodía y respiración con la consonante S. realizarlo en cada fraseo.
- Relajación del cuerpo.
- Masajes de las paredes internas de la boca con la lengua.
- Salivación continúa durante la ejecución de los ejercicios.
- Ojo, si el ejercicio está mal realizado nos se produce lo anterior y nuestra boca como la garganta empiezan a presentar una resequedad, y así podemos lastimar nuestro instrumento de trabajo.

Estos ejercicios se los realiza con la ayuda del piano, tal y como lo indica la partitura. Tener en cuenta los reguladores.

- Leer el texto antes de cantarlo
- Realizar proyecciones sonoras con el texto (especie de canto-habla, canto-grito, canto-risa, canto - muecas) acercándose a las notas de la melodía a cantar.
- Tener en cuenta las respiraciones sugeridas por el compositor.
- Lectura del texto de una forma rítmica para asegurar mejor su ejecución.
- Traducción del texto el cual se encuentra escrito en Ingles.

3.10.3 Detalles curiosos sobre la obra

Obra que en nuestros días es interpretada aún por ingleses e irlandeses, es una obra tradicional. De carácter amoroso.

3. 11. CANTOS CORALES, DE JUAN DEL ENCINA “VILLANCICOS”

3.11.1 UNA SAÑOSA PORFIA

Una sañosa porfía a sin ventura va pujando.

Ya nunca terné alegría
Ya mi mal se va ordenando.

Ya fortuna disponía
quitar mi próspero mando,
qu’el bravo león d’España
mal me viene amenazando

su espantos artillería,
los adarves derribando,
mis villas y mis castillos
mis ciudades va ganando.

La tierra y el mar gemían,
Que viene señoreando,
Sus pendones y estandartes
Y banderas levantando.

Su muy gran caballería,
Héla, viene relumbrando,

Sus huestes y peonaje
El aire viene turbando.

Córreme la morería,
Los campos viene talando,
Mis compañías y caudillos,
Viene venciendo y matando.

Las mezquitas de Mahoma
En iglesias consagrando;
Las moras lleva cativas,
Con alaridos llorando.
Al cielo dan apellido:
Viva'l Rey don Fernando!
Viva le muy gran leona,
Alta reina prosperando!

Una generosa Virgen
Esfuerzo les viene dando;
Un famoso caballero
Delante viene volando.
Con una cruz colorada
Y una espada relumbrando,
D'un rico manto vestido,
Toda la gente guiando.

3.11.1.1 Análisis morfológico:

Madrigal español modo dórico y termina sobre la repercusa, sobre el quinto grado mayor.

De carácter estrófico y simplemente se va desarrollando de principio a fin sin ninguna repetición alternando la tónica repercusa hasta el quinto grado.

Dos partes. La primera parte contiene 8 compases puesto que comienza con anacrusa que va del ámbito de re menor hacia la repercusa la mayor. La segunda parte que va desde Fa y termina en la repercusa la mayor. La segunda parte comienza en el 8º compás con anacrusa. Tenemos una pieza que si la vemos desde el punto de vista de la letra tiene dos partes A y B y toda tiene un mismo esquema métrico.

3.11.2 MI LIBERTAD EN SOSIEGO

Mi libertad en sosiego,
Mi corazón descuidado,
Sus muros y fortaleza
Amores me cerca lo hando.

Razón y seso y cordura,
Que tenía a mi mandado,
Hicieron trato con ellos;
Malamente me han burlado.

Y la fe, qu'era el alcalde,
Las llaves ha entregado.
Combatieron por los ojos
Diéronse luego de grado.

3.11.2.1 Análisis morfológico:

Pequeño madrigal a dos partes Ay B.

Es estrófico de acuerdo a las cuartetas

Las cuartetas son de carácter octosílabo. Este madrigal se va desarrollando de acuerdo a las cuartetas.

Empieza con el acorde de la alterado o sea La mayor. El primer verso termina en el calderón con acorde de La mayor.

El segundo verso empieza con acorde de mi menor y termina en el acorde de mi mayor. El tercer verso empieza en

acorde de la menor y finaliza en acorde de mi mayor y por último el verso empieza en mi mayor y finaliza en acorde de la mayor.

3.11.3 AMOR CON FORTUNA

Amor con fortuna me muestra enemiga.

No sé que me diga.

Y muerto no espero salir de fatiga.

No sé que me diga.

No sé lo que quiero,
Púes busqué bidaño;
Yo mesmo m'engaño,
Me todó muero.

Amor me persigue
Con muy cruda guerra;
Por mar y por tierra
Fortuna me sigue.
Quien ay que desligue
Amor donde ligua?
No sé que me diga.

Fortuna traidora
Me hace mudanza,
Y amor, esperanza
Que siempre empeora.
Jamás no mejora
Mi suerte enemiga,
No sé que me diga.

3.11.3.1 Análisis morfológico:

De origen vasco. Zortzico Se caracteriza por dos tiempos el uno ternario y el otro binario, es decir, el uno como tresillo y el otro como dosillo. Modo eólico y termina en la repercusa quinto grado. Dos partes AB.

Es estrófico. Forma binaria A- B

3.11.4 HERMITAÑO QUIERO SER

Hermitaño quiero ser,
Por ver, Ermitaño quiero ser.
No mudaré mi querer,
Por ver, Ermitaño quiero ser.

Por probar nueva manera,
Mudar quiero mi vestir,
Porque en el traje de fuera,
Desconozcan mi vebir.

Serán mis hábitos tales
Que digan con mi dolor;
Será el paño de mis males,
Será de fe el color.

Y el cordón de padecer
Por ver, Ermitaño yo quiero ser.

3.11.4.1 Análisis morfológico:

Es una forma binaria A- B. Modo eólico. La primera parte inicia en la menor, la segunda empieza en mi menor después termina en la dominante o en la repercusa en este caso Mi mayor, para retornar a da capo hasta el fin. 6/4 compás compuesto de 2/2 se lo marca como 6/8.

3.11.5 MAS VALE TROCAR

Más vale trocar placer por dolores,
Que estar sin amores.
Mejor es sufrir pasión y dolores,
Que estar sin amores.

Don d'esgradedido es dulce morir;
Bivir en olvido aquel no es bivir.

Es vida perdida
Bivir sin amar,
Y más es que vida
Saberla emplear.
Más vale penar
Sufriendo dolores,
Que estar sin amores.

3.11.5.1 Análisis morfológico:

Modo dórico de Do. 6/4. Forma binaria A- B. La parte B de esta pieza musical es muy corta, la vuelve a repetir termina en FA mayor. Regresa al re menor. Parte A está en la tónica o sea en el dórico. La parte B nos vamos al relativo mayor Fa.

Los versos son hexasílabos. Los cinco villancicos de Juan del Encina son de carácter estrófico.

3.11.5.2 Aportes técnicos e interpretativos para el montaje de la obra

-Vocalizos para adiestrar el instrumento:

- Ejercicios de calentamiento de la voz “ el carrito”
 - Ejercicios del libro de Sieber.
 - Ejercicio de jadeo como el perrito,
 - Avemaría.
 - Aurora. Ejercicio a octavas.
 - Ejercicios de melodía y respiración con la consonante S. realizarlo en cada fraseo.
 - Relajación del cuerpo.
 - Masajes de las paredes internas de la boca con la lengua.
 - Salivación continua durante la ejecución de los ejercicios.
 - Ojo, si el ejercicio está mal realizado nos se produce lo anterior y nuestra boca como la garganta empiezan a presentar una resequedad, y así podemos lastimar nuestro instrumento de trabajo.
- Estos ejercicios se los realiza con la ayuda del piano, tal y como lo indica la partitura. Tener en cuenta los reguladores.
- Leer el texto antes de cantarlo
 - Realizar proyecciones sonoras con el texto (especie de canto-habla, canto-grito, canto-risa, canto - muecas) acercándose a las notas de la melodía a cantar.
 - Tener en cuenta las respiraciones sugeridas por el compositor.
 - Lectura del texto de una forma rítmica para asegurar mejor su ejecución.
 - Lectura del texto de una forma rítmica.

3.11.5.3 Detalles curiosos sobre la obra

Todos los villancicos de Juan del Encina, están escritos en español antiguo. Encontramos algunos villancicos en compases de 5/8, 6/4, entre otros.

Cabe anotar que estos villancicos de Juan de la Encina los estuvimos repasando con voces mixtas (soprano, contralto, tenor, bajo), en la línea melódica del sistema dos el cual se debe cantar a una octava a bajo, se interpretó a la octava en la que estaba escrita y tal como lo indica el vídeo donde se hacen unos ensayos previos.

En aportes dados por el Maestro Ricardo Meneses sobre estos villancicos, dijo: “se puede identificar la voz cantante (melodía), y la otra leerla a la octava baja para ser interpretada por la contralto.

La distribución de las voces en esa época se pensaba con fines muy prácticos, además, que esta es música profana, se podría decir que es casi música de taberna.

La distribución de las voces en realidad en nuestra época es indiferente porque igual estas voces se pueden doblar con instrumentos (en esa época se llamaban instrumentos de aliento), doblaban las voces del coro. (Se puede hacer perfectamente). Desde que la soprano y/o la contralto puedan soportar las notas aquí, no habría ningún error de distribución vocal, estaría perfecto.”

Lo que más importa es que se conserve el ritmo, que se destaquen las notas largas, poco vibrato, típico del Renacimiento”.

4. COLABORADORES

4.1. Colaboradores Internos

Lic. Consuelo López, profesora de canto de la Universidad De Nariño.

Lic. Luis Alfonso Caicedo, Director del programa de Música de la Universidad de Nariño.

Decano de la Facultad de Artes, maestro Juan Carlos Conto.

Lic. Carlos Muñoz, profesor de la Universidad de Nariño.

Lic. Ariel Botina, profesor de la Universidad de Nariño.

Lic. Dany Cabrera, docente Universidad de Nariño.

Lic. Heiler Carabalí, docente de la universidad de Nariño.

Maestro José Guerrero Mora, docente de la Universidad de Nariño.

Estudiante Carolina Cortés, Universidad de Nariño.

Estudiante Elizabeth Caicedo, Universidad de Nariño.

Estudiante Oscar Cervelión, Universidad de Nariño.

Estudiante de Violonchelo Gilberto Trujillo, Universidad de Nariño.

4.2. Colaboradores Externos

Juan Manuel ingeniero de sonido, UTEP.

Luis Miguel Rosero Checa, Ingeniero de Sistemas, Universidad Cooperativa de Colombia.

Lic. Laurencio Hernando. Portilla

Lic. Alicia Clara Elena Rosero Riáscos

Mtro Ricardo Meneses, docente de Redes de Escuelas de San Juan de Pasto.

CONCLUSIONES

La música vocal del Renacimiento se apoya en el ejercicio técnico e interpretativo de una voz natural que tenga como base principal el buen manejo del aire, ya que los fraseos requieren manejo del fuelle respiratorio, más que de colocación (ubicación de la voz en los órganos resonadores) e impostación (amplificación del sonido teniendo equilibrio entre la resonancia frontal y craneal y el manejo del aire).

Para interpretar la música vocal del Renacimiento, se necesita que el intérprete sea espontáneo en el manifiesto de las emociones, las vivencias, las narraciones épicas y amorosas.

La música vocal del Renacimiento, es pertinente montarla con voces que han padecido afecciones, pues son una ejercicio de canto que al ser practicado con cuidado contribuyen al mejoramiento de la voz; ya que el solista intérprete no necesita esforzarse demasiado sino concentrarse en el manejo del aire y en el sentir una emisión clara, relajada y natural.

BIBLIOGRAFÍA

Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2005. © 1993-2004icrosoft Corporation. Reservados todos los derechos.

Diccionario Harvard de música, Alianza Diccionarios. Don Randel (ed.),1999.

El Mundo De La Música. ED. Océano.2004.

Enciclopedia De La Música. ED. Grijalbo.1981.

La música renacentista en Sevilla", Zoraida Pérez Sabio y Antonio J. Calvillo Castro, musicólogos, en revista "Andalucía en la Historia", año II, nº 4, enero 2004

NEUMAN, Hans Federico, Introducción a la música española del Renacimiento.

REESE, Gustave. Music in the Renaissance. New York, W.W. Norton & Co. 1954.

RUBIO, Samuel. Historia de la música española. Vol. 2. Desde el Ars Nova hasta 1600. Alianza Editorial. Madrid. 1983.

ANEXOS

MI QUERER TANTO VOS QUIERE

CANCION AMATORIA

Versión para canto y piano de
GRACIANO TARRAGO

ENRIQUE
(S. XV)

Muy lento

CANTO



MI que - rer tan - to vos que - re,
SI mi que - rer tan - to vos que - re,

PIANO



muy gra - cio - sa don - ce - lla,
cau - sa - lo que sois tan be - lla,



que por vos mi vi - da mue - re, y -

de - - vos non tien que - - - re - - - lla,

FIN

tan - to sots de mi, que - ri - - - da,

con a - mor y le - al - - - tad, que de vos non - - se di -

ra, vien - do vues-tra ho - nes - - - tad. D. C.

hasta
Fin

DE ANTEQUERA SALE EL MORO

ROMANCE

Versión para canto y piano
o guitarra de

GRACIANO TARRAGO

MORALES · FUENLLANA

Andante M. $\text{♩} = 68$

CANTO

De An - te - que - ra sa - le el mo - ro.

PIANO

GUITARRA

De An - te - que - ra se sa - ll - a , Car - tas lle - va - ba - en s

ma - - - no. Car - tas - de - men -

sa - - - ic - - - ri - a Car - tas - de -

men - - - z - - - ic - - - il - - -

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The vocal line includes lyrics such as 'ma - - - no. Car - tas - de - men -', 'sa - - - ic - - - ri - a Car - tas - de -', and 'men - - - z - - - ic - - - il - - -'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

DE LOS ALAMOS VENGO, MADRE

VILLANCICO POPULAR

Versión para canto y piano
o guitarra de
GRACIANO TARRAGO

MIGUEL DE FUENLLANA
(1554)

Muy Allegro M. $\text{♩} = 72$

CANTO

PIANO

GUIARRA

The musical score is arranged in three systems. The first system contains the vocal line (CANTO), piano accompaniment (PIANO), and guitar accompaniment (GUIARRA). The piano and guitar parts are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system features the vocal line with lyrics, piano accompaniment, and guitar accompaniment. The piano part is also marked *mf*. The third system continues the piano and guitar accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is 'Muy Allegro' with a metronome marking of quarter note = 72.

De los A - la - mos ven - go

ma - - - - dre, De ver co - mo

los me - re - a el at re,

De los A - la - mos de Se - vi -

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady bass line and a more active treble line with chords and melodic fragments. The vocal line is divided into three systems, each with lyrics underneath. The lyrics are: 'ma - - - - dre, De ver co - mo' (first system), 'los me - re - a el at re,' (second system), and 'De los A - la - mos de Se - vi -' (third system). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

lla de ver a mi

p

p

This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics 'lla de ver a mi'. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef). A piano dynamic marking (*p*) is present in the second measure of the piano part.

Im - da a mi ga

This system contains the third staff of music, which is a vocal line with lyrics 'Im - da a mi ga'. The piano accompaniment continues on two staves.

De los A - la - mos de x -

This system contains the fourth and fifth staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics 'De los A - la - mos de x -'. The piano accompaniment continues on two staves.

This system contains the sixth and seventh staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics 'De los A - la - mos de x -'. The piano accompaniment continues on two staves.

This system contains the eighth and ninth staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics 'De los A - la - mos de x -'. The piano accompaniment continues on two staves.

AY TRISTE QUE VENGO

VILLANCICO PASTORAL

Versión para canto y piano de
GRACIANO TARRAGO

JUAN DEL ENCINA
(1469 - 1529)

Allegro molto vivace (M: $\frac{3}{4}$)

CANTO

Ay tris - te que ven - go ven - ci - do d'a

PIANO

Ay tris - te que ven - go ven - ci - do d'a

VIHUELA
LAUD o
GUITARRA

Ay tris - te que ven - go ven - ci - do d'a

mor Ma - güe - ra pas - tor. 1º Más sa - no me
2º Con vis - ta - ha - la

mor Ma - güe - ra pas - tor. 1º Más sa - no me
2º Con vis - ta - ha - la

mor Ma - güe - ra pas - tor. 1º Más sa - no me
2º Con vis - ta - ha - la

mf

tue - ra no ir al mer - ca - do, Que no que vi - me - ra tan
 xue - ra mi - ré - lay mi - ró - me; Yo no se quien e - ra, mas

p

a - que ren - cia - do, que ven - go cui - ta - do, ven -
 e - lla a - gra - do me, y tué - se y de - jó - me, ven -

Poco rit. y molto cresc. - - - f

ci - do d'a - mor, Ma - xüe - ra pas - tor.
 ci - do da - mor, Ma - güe - ra pas - tor.

Poco rit. y molto cresc. - - - f

D. C.
 hasta
 Fin

AQUEL CABALLERO, MADRE

VILLANCICO AMOROSO

Versión para canto y piano
o guitarra de
GRACIANO TARRAGO

LUIS DE MILAN
(1561)

Allegro moderato $\text{M. } \text{♩} = 68$

CANTO

mf

A - quel ca - ba - lle
Su a - mor tan ver

PIANO

mf

GUITARRA

p

The first system of the score consists of three staves. The top staff is for the voice (CANTO), starting with a treble clef, a common time signature, and a dynamic marking of *mf*. The lyrics are written below the notes. The middle staff is for the piano (PIANO), with a grand staff (treble and bass clefs) and a dynamic marking of *mf*. The bottom staff is for the guitar (GUITARRA), with a treble clef and a dynamic marking of *p*. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

ro - ma - dre
da - de - ro

The second system continues the musical score. It features the same three staves as the first system. The vocal line (CANTO) continues with the lyrics "ro - ma - dre" and "da - de - ro". The piano (PIANO) and guitar (GUITARRA) accompaniments continue with their respective parts. The dynamic markings are consistent with the first system.

mf *cres - - - cen -*

pe - na el y mue -
 pe - na el y mue -

mf *cres - - - cen -*

p *p* *cres - - - cen -*

- - - do *f*

- - - ro yo. -
 - - - ro yo. -

- - - do *f*

mf

Ma - dre, a quel ca - ba -
 Tam - bién sien - to sus do -

mf

DUELETE DE MI, SENORA

VILLANCICO

Versión para canto y piano
o guitarra de
GRACIANO TARRAGO

MIGUEL DE FUENLLANA
(1554)

Andante m. $\text{♩} = 100$

P y cresc.

CANTO

Dué - le - te — de mí, Se - ño - ra, Se - ño - ra, dué - le -

P y cresc.

PIANO

P y cresc.

GUITARRA

mf

te de mí, dué - le - te de mí, ca - si yo pe - nas pa - dez - co to - das son, Se -

mf

mf

ño-ra, por tí. Se-ño-ra, — por tí. Se-ño-ra, por tí. El dí-a que

p *cres -*

p *cres -*

p *cres -*

- cen - do

no te ve-o, mil á-ños son pa-ra mí, ni des-can-so

f *mf*

f *mf*

f *mf*

- cen - do

ni re-po-so, ni ten-go vi-da sin tí. ni ten-go vi-da sin tí.

f *mf*

f *mf*

ni re-po-so, ni ten-go vi-da sin tí. ni ten-go vi-da sin tí.

p

Los di - as yo los vi - vo sos - pi - ri

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a piano (*p*) dynamic marking. The lyrics "Los di - as yo los vi - vo sos - pi - ri" are written below the notes. The middle and bottom staves are the piano accompaniment, with the left hand in the bass clef and the right hand in the treble clef. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

do siem - pre por - tí. ¿Dón-de es - tás que no te ve - o? al

The second system continues the musical score with three staves. The vocal line has the lyrics "do siem - pre por - tí. ¿Dón-de es - tás que no te ve - o? al". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, maintaining the overall texture of the piece.

mf

- ma mi - a ¿que es de tí? al - ma mi - a ¿que es de tí? Dué - k -

The third system of the musical score consists of three staves. The vocal line begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and the lyrics "- ma mi - a ¿que es de tí? al - ma mi - a ¿que es de tí? Dué - k -". The piano accompaniment also features a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The piano part continues with its characteristic rhythmic accompaniment.

te de mí, Se - ño - ra, Se - ño - ra, dué - le - te de mí, dué - le - te de mí, que

p

— si yo — pe - nas pa - dez - co to - das son, Se - ño - ra, por tí. Se -

cres - cen - - do

cres - cen - - do

cres - - cen - - do

ño - ra, por tí, Se - ño - ra, por tí.

molto rit. y cresc. molto

molto rit. y cresc. molto

molto rit. y cresc. molto

21 Gioite tutti

Orazio Vecchi

(ca 1550—1605)

(Selva di varia ricreazione — 1590)

Gio - i - te tut - ti in suo - ni e'n can - ti e'n bal - li, Poi - ch'è la
 Pren - de - te Nin - fe i vo - stri almi pa - sto - ri, Ch'è la sta -
 va - ga pri - ma - ve - ra è giun - ta,
 gion no - vella in vi - ta al bal - lo;
 E fio - ri - scon le val - li, E
 Hor sfo - ga - te gl'ar - do - ri, sen -
 fuor la ro - sa spun - ta;
 za porv' in - ter - val - lo Scher -
 Lie - zan, te
 scher -
 lie - zan gl'a - mo - ri, E van spar - gen - do fro -
 te cal - ca - te Le ver - d'her - bet - te gra - te.

3. Passa la primavera e 'l verno viene,
 Però d'amor godet' il frutt' o amanti,
 Ch'è le luci serene
 E d'angeli i sembianti
 Tost' hanno fine
 Come s' imbianca il crine.

23 Il Ballerino (Sonatemi un balletto)

G. G. Gastoldi
(Balletti a tre voci — 1594)

So - na - te - mi un bal - let - to Col mio a -
mor vo - glio dan - zar Ch'io pren - do gran pia - cer Nel
bal - lo a dir - vi il ver. Or via che sta - te a far? Co - min - cia - te a so -
nar Or via che sta - te a far? Co - min - cia - te a so - nar.

2. Già pronta è la mia Ninfa
Per voler meco ballar,
E per farmi favor
La man mi stringe ancor
Or via che state a far?
Cominciate a sonar.

GREENSLEEVES

Trad. Inglés

Tenor

Piano

8

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The Tenor part is written on a single staff in G minor (two flats) and 3/4 time. It begins with a whole rest in the first measure, followed by a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). The Piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays chords: G3-B3 (quarter), A3-C4 (quarter), B3-D4 (quarter), A3-C4 (quarter), G3-B3 (quarter), F3-A3 (quarter), E3-G3 (quarter), D3-F3 (quarter). The left hand plays a simple bass line: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter).

T

Pno.

7

8

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The Tenor part continues with notes: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter). The Piano accompaniment continues with chords: G3-B3 (quarter), A3-C4 (quarter), B3-D4 (quarter), A3-C4 (quarter), G3-B3 (quarter), F3-A3 (quarter), E3-G3 (quarter), D3-F3 (quarter). The left hand continues with the same bass line as in the first system.

T

Pno.

13

8

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The Tenor part continues with notes: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter). The Piano accompaniment continues with chords: G3-B3 (quarter), A3-C4 (quarter), B3-D4 (quarter), A3-C4 (quarter), G3-B3 (quarter), F3-A3 (quarter), E3-G3 (quarter), D3-F3 (quarter). The left hand continues with the same bass line as in the first system.

GREENSLEEVES

2
19

T

Pno.

25

T

Pno.

31

T

Pno.

GREENSLEEVES

37

T

Pno.

Detailed description: This system contains measures 37 through 42. The vocal line (T) begins with a treble clef and a key signature of two flats. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment (Pno.) features a treble staff with chords and a bass staff with a simple bass line. Measures 37-42 show a progression of chords and a melodic line that ends with a half note G4.

43

T

Pno.

Detailed description: This system contains measures 43 through 48. The vocal line (T) continues with a treble clef and a key signature of two flats. The melody includes quarter notes D5, E5, F5, and G5. The piano accompaniment (Pno.) continues with chords and a bass line. Measures 43-48 show a progression of chords and a melodic line that ends with a half note G4.

49

T

Pno.

Detailed description: This system contains measures 49 through 54. The vocal line (T) continues with a treble clef and a key signature of two flats. The melody includes quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment (Pno.) continues with chords and a bass line. Measures 49-54 show a progression of chords and a melodic line that ends with a half note G4.

GREENSLEEVES

4
55

T

Pno.

61

T

Pno.