

**RECURSOS TÉCNICOS PERTINENTES EN LA INTERPRETACIÓN DEL
REPERTORIO TIPO CANCIÓN DE CONCIERTO Y OPERETA DE LOS
COMPOSITORES SCHUBERT, DEBUSSY, WILLIAMS, GUASTAVINO Y
LEHÁR, EN UN TENOR LÍRICO SPINTO.**

YERSON DAVID MONTERROSA PÉREZ

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2021.**

**RECURSOS TÉCNICOS PERTINENTES EN LA INTERPRETACIÓN DEL
REPERTORIO TIPO CANCIÓN DE CONCIERTO Y OPERETA DE LOS
COMPOSITORES SCHUBERT, DEBUSSY, WILLIAMS, GUASTAVINO Y
LEHÁR, EN UN TENOR LÍRICO SPINTO.**

YERSON DAVID MONTERROSA PÉREZ

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de Licenciada en Música

ASESOR:

VIVIANA ARTEAGA CARRERA

Maestra en canto lírico

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2021.**

Nota de responsabilidad

“Las ideas y conclusiones aportadas en el Trabajo de Grado son responsabilidad exclusiva de su autor”

Artículo 1°, del Acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966, emanado del honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de aceptación

Presidente de tesis

Jurado 1

Jurado 2

Jurado 3

Colombia, San Juan de Pasto, Junio 2021



Universidad de Nariño
FACULTAD DE ARTES

**ACUERDO No. 067
(02 de julio de 2021)**

EL CONSEJO DE LA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO
En ejercicio de sus atribuciones legales, estatutarias y,

CONSIDERANDO

Que mediante Proposición No. 023 del 01 de julio del 2021, emanada del Comité Curricular del Departamento de Música, propone, otorgar distinción LAUREADA al trabajo de grado, modalidad Recital Interpretativo, titulado: "RECURSOS TÉCNICOS PERTINENTES EN LA INTERPRETACIÓN DEL REPERTORIO TIPO CANCIÓN DE CONCIERTO Y OPERETA DE LOS COMPOSITORES SCHUBERT, DEBUSSY, WILLIAMS, GUASTAVINO Y LEHÁR, EN UN TENOR LÍRICO SPINTO", presentado por el estudiante YERSON DAVID MONTERROSA PÉREZ, adscrito al programa de Licenciatura en Música.

Que mediante Circular No. 004 del 22 de marzo de 2020, proferida por el Ministerio Educación Nacional, se dispuso que el ofrecimiento del servicio educativo, incluyendo a las Instituciones de Educación Superior, se prestaría a través de medios digitales o virtuales, disposición ésta que fue acatada, tanto para el Consejo Superior, Consejo Académico y Rectoría de la Universidad de Nariño.

Que mediante Acuerdo No. 098 del 2020, se aprueba el trabajo de grado modalidad Recital Interpretativo, del estudiante YERSON DAVID MONTERROSA PÉREZ, identificado con código estudiantil No. 215060085, bajo la asesoría de la docente Viviana Arteaga Carrera.

Que mediante Acuerdo No. 045 de 2021, el Comité Curricular del Departamento de Música, designa a los docentes Adriana Isabel Tobar, Carlos Javier Jurado Zapata y Danny Edison Cabrera Portilla, como jurados del trabajo de grado en relación.

Que el 22 de junio del 2021, el estudiante YERSON DAVID MONTERROSA PÉREZ, presentó sustentación pública de su trabajo de grado, en cumplimiento al Acuerdo No. 048 del año en curso.

Que la presentación del Recital se realizó en la Pinacoteca Departamental de manera presencial, bajo la responsabilidad de cada jurado, asesora y estudiante en mención.

Que según el concepto del jurado evaluador, el trabajo de grado se ha reconocido por su nivel técnico impecable demostrado en la alta calidad de los aspectos: vocal, interpretativo, expresivo, conexión con el texto, pronunciación, fraseo, uso de dinámicas, ensamble con el pianista acompañante, madurez del concepto, manejo del registro, puesta de escena y dicción del idioma Alemán. Un recital digno de ser presentado en el ámbito regional, nacional e internacional.

Que por lo anterior, el jurado evaluador asignó una calificación unánime de cien puntos (100), por lo tanto solicitan otorgar la distinción LAUREADA, al trabajo de grado del estudiante YERSON DAVID MONTERROSA PÉREZ.

Que mediante Acuerdo No. 077 del 10 de diciembre de 2019 el Consejo Académico establece y unifica la normatividad de los Trabajos de Grado, Pregrado de la Universidad de Nariño.

Que el Consejo Académico en el literal b, del Artículo 3 del Capítulo II, del Acuerdo No 077 de 2019, incluye la modalidad Interacción Social, en la cual se relaciona los Recitales de Instrumento.

Que en el artículo No. 16 del Acuerdo No. 077 del 10 de diciembre de 2019, el Consejo Académico reconoce las siguientes distinciones para las modalidades de investigación e interacción social: Trabajo de Grado Meritorio: 90-99 puntos, Trabajo de Grado Laureado: 100 puntos.

Que los anteriores considerandos se encuentran soportados con cada uno de los conceptos que elaboraron los Jurados, con base en la evaluación de la sustentación pública.



Universidad de Nariño
FACULTAD DE ARTES

Que, en virtud de lo anterior el Consejo de Facultad, mediante consulta No. 016 del 02 de julio del 2021, considera pertinente la solicitud, por tanto,

ACUERDA

ARTÍCULO PRIMERO: Otorgar distinción LAUREADA al trabajo de grado, modalidad Recital Interpretativo, titulado: "RECURSOS TÉCNICOS PERTINENTES EN LA INTERPRETACIÓN DEL REPERTORIO TIPO CANCIÓN DE CONCIERTO Y OPERETA DE LOS COMPOSITORES SCHUBERT, DEBUSSY, WILLIAMS, GUASTAVINO Y LEHÁR, EN UN TENOR LÍRICO SPINTO", presentado por el estudiante YERSON DAVID MONTERROSA PÉREZ, identificado con código estudiantil No. 215060085, adscrito al programa de Licenciatura en Música.

COMUNÍQUESE Y CUMPLASE

Dada en San Juan de Pasto, a los 02 días del mes de julio del 2021.

JAIME HERNÁN CABRERA
Decano

LILIANA CARRASCO V.
Secretaria Académica

Elaboró: Elizabeth Estrada – Apoyo Administrativo
Revisó: Liliana Carrasco – Secretaria Académica

Contenido

Resumen.....	1
Abstract	2
Glosario de Términos	3
Introducción	5
Objetivos	7
Objetivo General	7
Objetivos Específicos.....	7
Justificación	8
Marco de Antecedentes.....	10
Metodología	13
Marco Teórico	16
Técnica vocal	16
Clasificación Vocal	21
Extensión	21
Tesitura.....	22
Timbre	22
Registros vocales	24
La canción de concierto.....	25
Lied	26
Franz Schubert (1797-1828).....	27
Mélodie	28
Claude Debussy (1862-1918)	29
Canción - Nacionalismo ingles.....	30
Ralph Vaughan Williams (1872 – 1958)	31
Canción Latinoamericana	33
Carlos Guastavino (1912-2000).....	33
Opereta	34
Franz Lehár (1870-1948)	35
Desarrollo del proyecto.....	37
La voz de tenor	37
Características vocales del tenor lírico spinto dentro de la clasificación vocal de tenor.....	39
Tenor lírico spinto:	40

En la formación vocal de un tenor lírico spinto	42
Repertorio	44
Análisis técnico vocal del repertorio	46
Winterreise - Franz Schubert. (1797-1828).....	46
Gute Nacht. (Dm-D).....	46
Erstarrung. (Cm)	50
V. Der Lindenbaum (E)	53
XV. Die Krähe (Cm).	56
Green (Gb) - Claude Debussy (1862-1918).....	58
Romance (D) - Claude Debussy (1862-1918).....	61
Beau Soir (E) - Claude Debussy (1862-1918).....	63
Song of travel - Ralph Vaughan Williams. (1872-1958).....	65
The Vagabond. (Em)	65
The Infinite Shining Heavens. (Fm)	69
Whither must I wander? (Em).....	72
Se equivocó la paloma. (Gm) - Carlos Guastavino (1912-2000).....	75
El clavel del aire blanco (E) - Carlos Guastavino (1912-2000)	76
La rosa y el sauce. (F#m) - Carlos Guastavino (1912-2000)	78
Dein ist mein ganzes Herz (Db) - Franz Lehár (1870-1948)	80
Lippen Schweigen (G) - Franz Lehár (1870-1948)	83
Dificultades técnicas del repertorio para el tenor Lírico spinto.....	85
Recursos técnicos.....	87
La voz mixta.....	89
La cobertura del sonido.....	93
El trabajo de respiración	100
La voz de cabeza.....	103
Triángulo vocálico	105
Conclusiones	107
Referencias.....	110
Anexos.....	112

Lista de ilustraciones

	Pág.
Ilustración 1 Clasificación de las voces y Subdivisiones. (agrupación secundaria).....	23
Ilustración 2. Categorización por timbre, puntos de passaggio y repertorio de las voces de tenor.....	41,42
Ilustración 3. Diseño esquemático de actividades de registro en la voz de tenor. El passaggio indicado corresponde al de un tenor spinto. Adaptado de (Miller, R. Training TenorVoice).....	90
Ilustración 4. Teoría clásica de la cobertura del sonido. (Farías, R.2002, la voz mixta, p.71)	96
Ilustración 5.Triangulo Vocálico.....	105
Ilustración 6. Diagrama Vocal.....	105

Resumen

En el presente proyecto, denominado “recursos técnicos pertinentes en la interpretación del repertorio tipo canción de concierto y opereta de los compositores schubert, debussy, williams, guastavino y lehár, en un tenor lírico spinto”, quien hace esta propuesta desde su formación, indaga sobre algunos de los aspectos principales del canto, el estudio de la técnica y su aplicación en el repertorio para superar las dificultades en su interpretación y alcanzar satisfactoriamente los objetivos propuestos como intérprete, siendo coherente con su tipo de voz y su nivel técnico.

En el documento se describe la experiencia a través de la preparación del recital interpretativo. Partiendo con el desarrollo de un marco teórico en el que se definen y se soportan de manera conceptual los elementos relacionados con la temática del proyecto tales como la técnica vocal, el proceso de fonación y los registros vocales; continuando con la realización de un análisis técnico vocal en el que se identifican las dificultades y recursos técnicos requeridos en las obras seleccionadas a partir de las características vocales del autor y terminando con algunas pautas sobre el estudio de la técnica para abordar dichas obras, constituyendo un significativo aporte para la interpretación musical de las mismas.

Abstract

In this Project "relevant technical resources in the interpretation of the repertoire type concert song and operetta of the composers schubert, debussy, williams, guastavino and lehár, in a lyrical tenor spinto", who makes this proposal from his formation, inquires about some of the main aspects of singing, the study of the technique and its application in the repertoire in order to overcome the difficulties in its interpretation and to achieve satisfactorily the objectives proposed as interpreter, being consistent with your type of voice and your technical level.

The document describes the experience through the preparation of the interpretive recital. Starting with the development of a theoretical framework in which related elements are defined and supported in a conceptual way to the project theme such as vocal technique, the phonation process and vocal recordings; continuing with a technical vocal analysis in which the difficulties and technical resources required in the selected works are identified from the vocal characteristics of the author and ending with some guidelines on the study of the technique to address such works, constituting a significant contribution to the musical interpretation of the same.

Glosario de Términos

A continuación, se presenta el glosario de términos musicales utilizados en este documento, los cuales fueron extraídos del “Diccionario enciclopédico de la música” de Latham (2017).

Acorde: Dos o más notas que suenan juntas. Los diferentes tipos de acorde se nombran de acuerdo con los intervalos que contienen.

Armonía: Palabra griega que significa reunión, acomodamiento. Es en el lenguaje musical la sucesión de acordes, de sonidos que se perciben como si fueran un solo compuesto. Es también la ciencia que enseña a encontrar y combinar los acordes.

Estilo: En una composición musical, “estilo” incluye los métodos de tratar todos los elementos; Forma, Melodía, Ritmo, Armonía, Textura, Timbre etc.

Modulación: Paso de una tonalidad a otra.

Tempo: Velocidad de la música.

Tonalidad: Sistema de organización de la altura de las notas en el que los elementos guardan entre sí un orden jerárquico de mayor a menor importancia; rige la construcción del discurso musical de la cultura occidental.

Recitativo: Forma de canto solista discursivo con ritmo libre y carente de melodías estructuradas. Se inventó en Italia poco antes de 1600 como una manera de ajustar la música lo más posible al texto. Ante la falta de un pulso estricto, el bajo continuo o bajo cifrado fue el recurso para que el acompañamiento pudiera seguir la expresividad espontánea del cantante.

Drama: s.m. (lat. tardío drama-atis) acción o pieza teatral.

Frase: Unidad musical compuesta de uno o más motivos, y que corresponde a una oración en el lenguaje hablado.

Glissando: Del plural glissandi, resbalar - deslizar. Es un efecto sonoro que se utiliza en un instrumento para pasar de una nota a otra procurando que se escuchen todos los sonidos posibles entre éstas.

Vibrato: “vibración” es un efecto que se utiliza en música vocal o instrumental para modificar levemente la afinación de una nota.

Línea: 1. Melodía o parte de una melodía, considerada en sí misma o bien como constituyente de una textura polifónica. 2. Canto: Elemento técnico de interpretación que consiste en la combinación de legato y variedad dinámica que deriva en una homogénea emisión.

Introducción

El estudio del canto es un proceso que requiere, de entre otras cosas, tiempo y paciencia, pues supone aprender a controlar un instrumento que no se puede ver ni tocar. Para ello se emplea la técnica vocal como un método que integra diferentes procedimientos que buscan engranar de manera funcional cada uno de los órganos y esquemas involucrados en el correcto uso de la voz.

En el canto, la técnica interviene directamente en el desarrollo de parámetros como el rango, el volumen, la personalidad, el timbre, entre otros aspectos ya establecidos con relación a la voz cantada. Esta disciplina debe estimular los cuidados y la búsqueda de recursos expresivos de la voz, de acuerdo a las exigencias y los requerimientos del repertorio sin que esto represente consecuencias nocivas para la salud vocal y que, a su vez, se ocupe de la calidad estética y musical. (Henrique, R. 2017, p.2).

En la variedad de tesituras vocales se encuentra el tenor, una voz que requiere un nivel aún más alto de función precisa que otras voces y por ende la que más problemas suele presentar en la educación profesional al tener que ejecutar un registro agudo que se reconoce como antinatural, un hecho que suele pasarse por alto o es mal entendido por la costumbre de escuchar al típico hombre de registro medio-bajo, como el barítono. Esta categoría vocal posee varias subdivisiones establecidas por diferentes factores como la extensión, la tesitura, el timbre, la intensidad, la potencia, las características constitucionales, el tamaño de las cuerdas vocales y la forma y volumen de las cavidades de resonancia; pero en gran parte es la ubicación de los eventos de registros, el pasaje de la voz, en ciertos puntos de la emisión, lo que determina estas subdivisiones.

Este proyecto se realiza a partir de las características vocales del autor, un tenor de clasificación lírico spinto que se caracteriza por poseer una voz timbrada, de gran tamaño, volumen y potencia en toda la gama de sonidos que puede emitir, con un centro vocal áspero o robusto; y a partir de su desarrollo técnico durante el estudio del canto. En el expone su experiencia en el montaje del repertorio seleccionado de canción de concierto y opereta de los compositores Schubert, Debussy, Williams, Guastavino y lehar como géneros que, en su formación profesional, permitieron desarrollar sus facultades como intérprete, otorgando salud y control en el manejo del volumen y dinámica de su voz y fortaleciendo los elementos de la técnica vocal requeridos para su interpretación musical.

Objetivos

Objetivo General

Determinar algunos de los recursos técnicos pertinentes en la interpretación del repertorio seleccionado tipo canción de concierto y opereta de los compositores Schubert, Debussy, Williams, Guastavino y Lehár, en un tenor lírico spinto.

Objetivos Específicos

- Definir las características vocales del tenor lírico spinto dentro de la clasificación de tenor.
- Identificar las dificultades en el repertorio seleccionado de los compositores: Schubert, Debussy, Williams, Guastavino y Lehár teniendo en cuenta las características vocales del tenor lírico spinto.
- Precisar los recursos técnicos para resolver las dificultades del repertorio proponiendo ejercicios para su respectivo aprendizaje.

Justificación

Existe poca bibliografía escrita sobre cómo abordar la técnica vocal en voces de clasificación spinto o dramática en jóvenes que están comenzando su proceso de aprendizaje en el arte del canto, estas voces que en el ardor popular son llamadas “voces grandes”.

Muchos de los problemas psicológicos que enfrentan algunos tenores de carácter spinto o dramático tiene que ver con el manejo de su tipo de voz a una edad temprana. Un profesional del canto debe indispensablemente conocer a fondo las características y particularidades de su voz, sus posibilidades en cuanto al repertorio y desde el inicio de su carrera aprender a utilizarlo correctamente y así fomentar un aprendizaje más saludable.

En el continuo desarrollo de la voz de un cantante, debe tenerse en cuenta, qué se tiene que cantar y a qué edad hacerlo. Según Richard Miller (1993), un tenor joven de aproximadamente veinticuatro a veintisiete años, no debería estudiar ninguno de los roles de spinto o robusto, independientemente de su categoría o clasificación vocal. Por el contrario, si ésta es su categoría, debe abordar un repertorio que permita liberar al instrumento de las tensiones del mal funcionamiento y de las ideas preconcebidas que tan a menudo contribuyen a una producción vocal incorrecta.

Teniendo en cuenta que el autor de este trabajo es un tenor lírico spinto joven y que estas inquietudes surgen en el proceso de su aprendizaje, se centra la atención en esta subclasificación vocal y sobre las exigencias técnicas para su tipo de voz en un repertorio definido.

La elección del repertorio es fundamental en la preparación de un cantante, este debe estar dentro de sus posibilidades tímbricas y técnicas para fortalecer su instrumento y no estropearlo prematuramente. En ese sentido la elección del repertorio para el recital interpretativo se hizo teniendo en cuenta la salud vocal del interprete; este se centra en la canción de concierto y opereta al considerar que estos géneros contribuyen a fortalecer y mejorar los recursos expresivos del cantante desde la técnica, que otorga salud a una voz joven como la del autor, con volumen y potencia, características propias de un tenor lírico spinto, por el hecho de no incluir el sonido en tesituras muy agudas.

El Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño se plantea como misión la formación de profesionales en diferentes áreas de la música que comprenden la pedagogía musical, la creación, la investigación, producción e interpretación, es por esto que con el proyecto se busca no solo cubrir ámbitos técnicos e interpretativos a nivel personal, sino también de carácter educativo y pedagógico, proyectando los resultados hacia el beneficio de otros colegas cantantes y estudiantes en etapa de formación de la técnica vocal, fortaleciendo el aspecto interpretativo del repertorio de acuerdo a las particularidades de su voz.

Marco de Antecedentes

El presente proyecto, se sustenta a partir de tres documentos, los cuales aportan de manera directa a la realización del mismo.

- **Ramírez, L. (2018). “Die Shöne Müllerin” la búsqueda de la expresividad y el estilo en la interpretación del lied. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México. México.**

Para la realización de este trabajo de grado, se establece como objeto de estudio y análisis el ciclo “*Die Shöne Müllerin*” (La Bella Molinera) OP.25 D 795 de Franz Schubert, al considerar que dicho ciclo posee un hilo conductor dramático con un inicio, desarrollo, climax y conclusión, que permite desarrollar de manera clara el uso de los diferentes recursos técnicos e interpretativos.

El autor afirma que el conocimiento de estos recursos y herramientas permiten desarrollar al cantante una interpretación basada en lo escrito por el compositor y un estilo propio en la interpretación del lied, proponiendo una versión única de un género con el fin de acercarlo a nuestro tiempo y espacio.

Propone el estudio a profundidad del lied, para la interpretación del mismo, desde lo interiorizado por el cantante, lo que le da un carácter único al momento de interpretarlo y concluye considerando que la técnica vocal es importante en el abordaje de este repertorio pero que se debe hacer uso de otros recursos que enriquecen a la técnica misma, para cantar no solo una melodía ya escrita en la partitura, sino para traer a la vida los poemas y así lograr la música sublime.

- ***Alea, D. (2019). Relación entre técnica vocal, estilo y clasificación de las voces adultas. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá. Colombia.***

En este proyecto se abordan los conceptos de técnica vocal, la clasificación de las voces adultas en profesionales del canto y estudiantes y la relación existente entre ellos, con el fin de brindar algunas herramientas de reflexión para enriquecer los procesos académicos.

La investigación parte desde la experiencia del autor como estudiante y como cantante profesional, pues durante su proceso se generaron diferentes opiniones sobre la técnica vocal adecuada para desarrollar al máximo su potencial como cantante. En ese sentido el trabajo se enfoca en determinar las características más influyentes y preponderantes en la clasificación de las voces a partir de cuatro conceptos: La técnica vocal, la fisiología de la voz, el repertorio y el estilo.

El autor asegura que establecer o identificar esta relación entre, técnica vocal, estilo y repertorio, sirve como herramienta pedagógica en el sentido de generar en los maestros de canto y en estudiantes, un replanteamiento y reflexión respecto a la forma como se clasifican las voces y la escogencia del repertorio adecuado para cada cantante en procesos de formación en los diferentes niveles, inicial, intermedio y avanzado.

- ***Triviño, J. (2020). Construcción del centro vocal: Propuesta metodológica para la formación inicial de la voz, fundamentada en la de la voz del tenor. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá. Colombia.***

Esta investigación está enfocada en la iniciación en el canto lírico tomando como eje central la voz del tenor. Es una propuesta para desarrollar y comprender alguna de las

características técnicas más importantes en la ejecución vocal del estilo como lo son la cobertura y la resonancia.

Llama la atención de este trabajo el interés por establecer pautas en el desarrollo vocal de un tipo de voz en específico, proponiendo diferentes ejercicios que ayuden al estudio del canto desde la parte central de la voz del interprete, considerando que una correcta emisión dentro del registro central a partir de un entendimiento fisiológico, permitirá una construcción técnica adecuada que desarrolle las herramientas necesarias para resolver diferentes dificultades vocales en el repertorio.

La relación de esta propuesta con el presente trabajo se da de manera directa pues parte desde el desarrollo de la voz del tenor y las dificultades que esta presenta durante la emisión en los registros graves y agudos y la importancia de entender conceptos como la cobertura del sonido y la resonancia para facilitar la interpretación musical del repertorio.

Metodología

El enfoque de la presente investigación es de tipo cualitativo pues los datos recolectados durante el proceso y desarrollo del trabajo fueron de tipo descriptivo y experiencial, no cuantificables, como respuesta a los conceptos más importantes de la investigación, el tipo de voz del autor y la técnica vocal en la interpretación musical. Se realizó teniendo en cuenta el diseño de estudio de caso desde la experiencia personal como cantante.

Para su desarrollo se siguieron los siguientes pasos:

Inicialmente se realizó la investigación y búsqueda del material bibliográfico relacionado con los principales aspectos de la temática del proyecto como las diferentes clasificaciones de la voz de tenor y las características de cada una de ellas, cabe destacar que uno de los libros más importantes ha sido *Training Tenor Voice* de Richard Miller, que está dedicado especialmente a la formación de voces de tenor abarcando desde los temas de registro vocal, técnica y clasificación. Otra fuente bibliográfica importante para la elaboración de este proyecto fue el documento *La Voz Mixta* de Ramón Farías Rascón, teniendo en cuenta que uno de los puntos importantes de este proyecto es la técnica vocal, este documento es una guía para el cantante en formación en cuanto a los diferentes mecanismos o recursos técnicos para la homogeneidad de la voz, tales como la cobertura del sonido y la voz mixta. Cabe aclarar que las fuentes mencionadas anteriormente se resaltan por el aporte y relación con la parte central de este proyecto, pero no fueron las únicas fuentes de información que se utilizaron.

Seguidamente se seleccionó el repertorio específico, en gran media perteneciente al género de canción de concierto, de los compositores Schubert, Debussy, Williams y Guastavino, aunque también se incluyen dos obras de opereta del compositor Franz Lehár. Para la elección de este repertorio se tuvo en cuenta como primera media la salud vocal del interprete, considerando que, para su tipo de voz, es necesario abordar un repertorio que le ayude a desarrollar y fortalecer los mecanismos técnicos para poder controlar tanto la potencia como el volumen y peso particulares de su voz antes de enfrentarse al género operístico. Luego se desarrolló un análisis de las obras desde un aspecto técnico, identificando las dificultades en cada una de ellas teniendo en cuenta las características vocales del autor. Para su desarrollo se tuvo en cuenta el registro, tesitura, dinámica de volumen y respiración, esto con el fin de orientar el trabajo técnico que se debía realizar para resolver las piezas musicales con solvencia.

A partir del análisis realizado, se establecen como principales dificultades tres aspectos fundamentales del canto lírico, la homogeneidad tímbrica, la intensidad del sonido y la respiración; se realiza la investigación sobre estos conceptos y se identifican a través de diferentes métodos de canto, los recursos técnicos y ejercicios que ayudan a su abordaje, se resalta la insistencia sobre la cobertura del sonido y la voz mixta, ambos mecanismos desarrollados para solucionar los problemas de transición o pasaje de la voz entre registros.

Seguidamente se organizaron sesiones de trabajo de manera escalonada donde se abordaron individualmente cada uno de los aspectos antes mencionados y se organizó el montaje del repertorio de tal manera que el trabajo técnico realizado se aplicara conscientemente en cada una de las obras para garantizar su correcta interpretación. En este

punto se realizaron prácticas de manera parcial, dividiendo el repertorio por compositor, para aplicar el trabajo técnico específico en las dificultades de cada obra.

Finalmente se trabajó en la elaboración de un documento que describiera de manera organizada todos los procesos antes mencionados.

Marco Teórico

Técnica vocal

La técnica vocal se refiere a la forma de hablar y cantar con poco esfuerzo, con comodidad y sin tensiones. Es un conjunto de prácticas y procedimientos que sirven para desarrollar en cada tipo de voz los atributos que le proporcionan cualidades con relación a su emisión, impostación, proyección, elasticidad y flexibilidad; además, permite definir su timbre, extensión, volumen y personalidad. (Herr in Sobreira, 2003). Para entender mejor este concepto, es necesario definir qué es técnica.

Según el diccionario, la palabra hace referencia a la destreza y habilidad de una persona en un arte, deporte o actividad que requiere usar procedimientos o recursos, que se desarrollan por el aprendizaje y la experiencia. Ortega y Gasset, en su libro Meditación de la Técnica, la define de la siguiente manera:

“La técnica es la reforma de la naturaleza, de esa naturaleza que nos hace necesitados y menesterosos, reforma en sentido tal que las necesidades quedan a ser posible anuladas por dejar de ser problema su satisfacción.”

“La técnica es el esfuerzo para ahorrarse el esfuerzo, lo que hacemos para evitar los quehaceres que la circunstancia nos impone”

“La inteligencia técnica es una capacidad, pero la técnica es el ejercicio efectivo de la capacidad”

A partir de estas definiciones, se puede afirmar entonces que la técnica es un hacer propio del hombre con la finalidad de adaptar o apropiar un medio para satisfacer una necesidad, hacerlo de la mejor manera y con el menor esfuerzo.

Así mismo, la técnica vocal propiamente dicha puede definirse como la variedad de procesos y mecanismos que apropia el ser humano para realizar eficientemente el ejercicio del habla y del canto, y esa eficiencia sin duda alguna depende de la forma cómo se ejecute dicha técnica. (Alea Poveda, D.2019). Pero, ¿cuáles son esos procesos? ¿qué elementos implica la técnica vocal?

Para la producción vocal, intervienen diferentes órganos y músculos que comprenden el aparato fonador divididos en tres grandes grupos; respiratorios, de fonación y de articulación. Dentro de los órganos respiratorios se encuentran los pulmones, tráquea, bronquios, nariz y boca, en los de fonación se incluyen la laringe, las cuerdas vocales y resonadores, y dentro del grupo de órganos articulatorios están la boca, el paladar, la lengua, los labios y las mejillas.

La técnica vocal está relacionada con estos órganos, con su posición y con los procesos que a través de ellos se realizan. Como dice Inés Bustos (2012); la correcta ejecución de los actos fisiológicos, como la respiración, por ejemplo, junto con el grado óptimo de tensión muscular y el trabajo de vocalización con ejercicios específicos, son la base de una técnica vocal eficiente.

El primer aspecto importante en la técnica vocal es la relajación que, en su antigua acepción, solo se refería al aspecto muscular, sacar del estado de tensión a los músculos y

llevarlos a uno de distensión para aumentar su rendimiento, pero ahora con una visión mucho más amplia, también comprende la distensión mental.

En disciplinas como el Yoga, por ejemplo, la relajación actúa sobre toda la unidad somato-psíquica, es decir, suprime los factores de tensión muscular, fortalece todo el cuerpo y distiende mentalmente al individuo. En el canto se trabaja la relajación en todo el cuerpo, pues es una actividad física y todo el cuerpo es el instrumento, que al igual que cualquier otro, requiere de una preparación previa para funcionar o sonar correctamente. Es a partir de la relajación que se establece la postura correcta del cuerpo para cantar, la elasticidad en los músculos que rodean la columna vertebral o en toda la cadena posterior, para facilitar los movimientos desde el bajo vientre a la periferia, apertura completa del tórax para facilitar los movimientos de la parte superior, fluidez en la pelvis que facilite el control y movimientos de las extremidades inferiores, una base sólida y equilibrada que soporte el peso y que además incide en la verticalidad del cuerpo y la alineación cefálica correcta que permita la movilidad adecuada entre el cuerpo y la cabeza. Una buena postura permite que el sonido en el canto sea más libre (Bustos, I. 2012).

En segundo lugar, está la respiración, quizá el factor más importante del proceso de fonación, la clave para obtener el mejor resultado tanto en la voz hablada como en la voz cantada.

Recordemos que respirar es un acto inconsciente, involuntario y natural en los seres vivos, función vital que asegura a las células del cuerpo el oxígeno para el proceso de combustión del organismo. Esta ocurre en dos momentos, inspiración y espiración. La inspiración se produce cuando la presión en el interior del pulmón se hace menor con

relación a la presión atmosférica, el aire exterior viaja a través de las cavidades nasal y oral, faríngea, laríngea, bronquios y tráquea, hasta llegar a los pulmones y la espiración ocurre cuando la presión dentro de los pulmones se hace mayor a la presión atmosférica, lo que hace que el aire fluya hacia afuera. (Cornut.1998, como se citó en Henrique, R. 2017). Para el canto, el primer momento, que es la inspiración, debe ser profundo y silencioso en su mayoría de veces y el segundo momento, la espiración, es más lento y largo, permitiendo la formación de los sonidos.

Si bien existen diferentes tipos de respiración, dependiendo de la preponderancia en el uso de las diversas masas musculares de la cavidad torácica para cantar y para el buen desempeño de la voz artística, la respiración costo-diafragmática es la más adecuada en la relación con la fonación y es la que se definirá con mayor detalle a continuación.

También llamada respiración fónico-artística, este tipo de respiración consiste en que, en el momento de inspiración, las costillas falsas o flotantes se abren hacia afuera, tanto en el sentido transversal como oblicuo, proporcionando el aumento de la cavidad torácica y por ende el aumento en la capacidad de almacenamiento del aire en los pulmones, se mueve la columna vertebral, los músculos abdominales hacia afuera y desciende el diafragma. Luego, el cuerpo actúa como resonador, convirtiéndose por completo en sonido durante la espiración. El resultado es la voz con apoyo diafragmático (Henrique. R. 2017).

Este tipo de respiración tiene como principal característica conseguir una buena provisión de aire y sin esfuerzo, ejecutada la mayor parte de veces de manera silenciosa, es la ideal para el cantante de ópera y actor de teatro, para el buen desempeño de la voz artística y la salud general del individuo.

Otro aspecto de mucha importancia en la técnica vocal y estrechamente ligado con la respiración, es el llamado apoyo o cantar sobre el aire, como lo definen los italianos, y no es más que la respiración profunda regulada por el dominio del diafragma en los dos momentos (inspiración y espiración), manteniendo la tensión muscular de la zona costo-abdominal con el fin de economizar el aire para la duración de las frases musicales y la presión; con ello, será posible la solidez, la estabilidad y la facilidad de la emisión vocal. (Dinville, C. 1996).

Seguidamente están la impostación y proyección de la voz. Este fenómeno se da cuando el aire almacenado en los pulmones se transforma en sonido durante la espiración, al pasar por las cuerdas vocales y es amplificado en las diferentes cavidades de resonancia que el sistema óseo proporciona en todo el cuerpo. Las cavidades de resonancia preponderantes en la actividad del canto y que más se utilizan en el estudio de la técnica vocal son las faciales (resonadores faciales), *el paladar óseo, cavum* (región de la faringe), y los *senos*, cavidades óseas que se encuentran detrás de la cara entre la mandíbula superior y la frente. (Mansion. M. 1947, p.46).

Esta región, es la más importante en la resonancia vocal, y da lugar a lo que muchos conocen como cantar en la máscara o cantar hacia adelante, que significa cantar utilizando los resonadores de la cara. También están la resonancia pectoral, utilizada para las partes graves o el registro grave de la voz, y la resonancia palatal para los medios, la que generalmente se usa en el habla, pero la resonancia superior o de la cabeza son las que aseguran el brillo y la altura de la voz en toda su extensión. (Mansion. M. 1947). Así, partiendo desde la anatomía y fisiología del aparato de fonación, la impostación de la voz como elemento fundamental de la técnica vocal, consiste en colocar la voz (aire

sonorizado) en la parte frontal del cráneo para su proyección, reforzando los recursos acústicos del instrumento.

En resumen, La coordinación de todas las funciones que intervienen en la producción de la voz, es sinónimo de una buena técnica vocal; es decir, cuando se dominan de manera conjunta la acomodación armónica de la relajación, la respiración y la resonancia. (Bustos, I. 2012.).

Clasificación Vocal

Es necesario tener en cuenta que la voz puede ser dividida en grupos que están sujetos a parámetros generales que definen atributos como la tesitura y subgrupos que refuerzan estas diferencias iniciales según cualidades y características más concretas.

Sin embargo; clasificar una voz es complicado debido a los muchos factores que configuran el aparato de fonación humano y determinan sus propiedades, algunos de los cuales son de difícil aprehensión y pueden escapar de la observación analítica vocal, escondiéndose muchas veces varias de estas propiedades. (Henrique. R.2017, p. 51).

Según Inés bustos (2012), existen varios factores que se pueden tener en cuenta en la clasificación de la voz, como la extensión, la tesitura, el timbre, la intensidad, la potencia, las características constitucionales, el pasaje de la voz, el tamaño de las cuerdas vocales y la forma y volumen de las cavidades de resonancia. A continuación, se definen los tres más comunes.

Extensión: Este parámetro se refiere a la gama vocal que es capaz de abarcar el cantante. Sin embargo, esta medición no es fiable al iniciar el estudio vocal, puesto que la

voz se va desarrollando poco a poco, con el trabajo y estudio, alcanzando una mayor extensión vocal.

Tesitura: Se entiende por tesitura al ámbito vocal o el conjunto de notas en las que el cantante se mueve con soltura, sin esfuerzo y sin el riesgo de fatigar su laringe. En general, la tesitura abarca alrededor de una decena de notas en la que el intérprete puede dar el máximo de su voz. La tesitura y la extensión o el rango no deben confundirse; es posible que un cantante tenga un rango alto pero que su tesitura cómoda sea relativamente baja. Cantar dentro de una tesitura adecuada es esencial para la salud y la longevidad vocal de cualquier cantante.

Timbre: El timbre es el color o personalidad de la voz, puede ser claro, redondo, cálido, áspero, profundo, cristalino, entre otros; es algo sutil que hace que al cantar dos voces una misma nota, conserven su individualidad y se mantengan inconfundibles. Este parámetro es importante para clasificar una voz, pero no debe ser el único a tener en cuenta, pues el color puede variar significativamente dependiendo de la técnica empleada. Una voz oscura por ejemplo no será sinónimo de voz grave. (Bustos, I. 2012. p.72).

En el proceso histórico-cultural, se ha ido perfilando la clasificación de las voces en agrupaciones primarias y secundarias a medida que la música y las exigencias interpretativas han ido aumentando.

Inicialmente, hacia el 1500, se separó dentro de cada sexo las voces graves y agudas: Cantus (Soprano), Altus (Contralto) Tenor y Bassus (Bajo). Luego, a partir de la ópera y de la música de cámara, la clasificación de las voces fue lentamente establecida y a mediados del siglo XVIII aparecen las voces intermediarias, mezzosoprano en las femeninas y el

barítono en las masculinas lo que constituye una clasificación de carácter primario, es decir soprano, mezzosoprano y contralto en las voces femeninas y tenor, barítono y bajo en las masculinas. (Henrique. R.2017, p. 50)

En el siglo XIX surgen una a una, diversas subdivisiones a causa de las exigencias vocales que imponían los compositores, además de la complejidad orquestal que era cada vez mayor y a mediados del siglo XX se fracciona aún más la clasificación y aparecen las voces de barítono de opereta, el bajo bufo, el tenor y soprano spinto y otras subdivisiones más que representan una agrupación secundaria en la clasificación vocal. (Bustos, I. 2012. p.72).

Ilustración 1

Clasificación de las voces y Subdivisiones. (agrupación secundaria)

<i>Soprano</i>	<i>Ligera Lirica Spinto Dramática</i>	<i>Lirica ligera Lirica dramática</i>
<i>Mezzosoprano</i>	<i>Ligera Lirica Dramática</i>	
<i>Contralto</i>		
<i>Tenor</i>	<i>Ligero Lirico Spinto Dramático</i>	<i>Lirico ligero Lirico dramático</i>
<i>Barítono</i>	<i>Ligero Lirico Dramático</i>	
<i>Bajo</i>	<i>Bufo Profundo</i>	

Nota: Datos tomados del texto “La voz, la técnica y la expresión” de Inés Bustos. (2012).

Desde el punto de vista fisiológico, las características tímbricas de la voz de cada persona están condicionadas por procesos hormonales no aclarados completamente. Al llegar a la pubertad, los varones a causas de las influencias hormonales, experimentan un mayor crecimiento de la laringe y las cuerdas vocales, lo que produce el oscurecimiento de la voz, volviéndose más grave. En la mayoría de casos el resultado es una voz de barítono, pero en otros donde el proceso de oscurecimiento se alarga, el resultado es una voz de bajo y en el caso donde este proceso se detiene antes, la voz resultante es la de tenor. Por otro lado, las mujeres no experimentan cambios tan drásticos en su laringe durante la pubertad, por lo que su proceso vocal es más sencillo. Sin embargo, si se produce un aumento en el volumen y extensión de la voz. (Torres, B. y Gimeno, F. 2008. p.33).

Registros vocales

El fenómeno de los registros vocales ha interesado siempre a los investigadores, profesores y profesionales de la voz, hay quienes niegan la existencia de registros y otros que afirman que estos se dividen hasta en siete, esta confusión surge de la habilidad con la que el cantante aprende a manejar la escala de una manera uniforme para eliminar cualquier sugerencia de transiciones entre registros. (Miller, R. 1993)

Los registros de la voz están asociados a las cavidades en que ésta es impostada y por ello se relacionan con el timbre. Según Baño (2003), en el canto y en el habla existen fundamentalmente dos tipos de registros, el de pecho y el de cabeza o falsete, haciendo referencia a la voz grave y aguda respectivamente, considerando las sensaciones vibratorias

en los diferentes niveles de las cavidades de resonancia durante determinada manera de emisión. (Baño, F. 2003, como se citó en, Henrrique. R.2017, p. 47).

Los sonidos graves son promovidos por el descenso de la laringe y una vibración lenta de los pliegues vocales (voz de pecho) y en la región aguda de la voz, la laringe se eleva y las vibraciones de los repliegues vocales son mucho más rápidas y se produce una mayor energía vibratoria que es transmitida a las cavidades bucofaríngea y nasal (voz de cabeza). (Danville, 1993). Existe otro término relacionado con los registros y es el de voz mixta pero este mecanismo se definirá con mayor detalle más adelante.

Se puede afirmar entonces que, al hablar de registro en la voz, se está refiriendo a una serie de sonidos producidos fisiológicamente de la misma manera o mecanismo; si existe un cambio en la fisiología del sonido, se genera un cambio de registro; es decir, un cambio en el mecanismo y por lo tanto un cambio en el timbre.

Dentro del estudio del canto existe la necesidad de unificar y homogeneizar estos registros por medio de la adquisición de la técnica vocal para que el paso de un registro a otro no sea emitido de forma desigual y si de forma homogénea en toda su extensión.

La canción de concierto

Es una forma musical de necesidades expresivas muy amplias, su principal elemento es sin duda el texto o los poemas y lo importante es dejarse llevar por su mensaje. Una de sus características principales es la delicadeza e intimidad en su interpretación, libre del dramatismo vocal o de grandes alardes lírico-operísticos, en ella se establece una estrecha comunicación entre el cantante y el acompañamiento para dar vida al contenido poético de las piezas y resaltar el discurso profundamente íntimo que permite la interacción entre la

música, interprete y público, por lo que su abordaje requiere de sutileza en algunos aspectos de la técnica como el volumen por ejemplo. El estudio de este género busca fortalecer y mejorar los recursos expresivos del cantante desde la técnica vocal, que además por el hecho de no incluir el sonido en tesituras muy agudas, facilita al cantante la labor comunicativa. (Bustos, I. 2012).

Lied

Lied, es el nombre que se le da a la canción alemana para voz con acompañamiento de piano, y es uno de los géneros vocales preferidos por los compositores románticos. En él, música y palabra se fusionan para dar lugar a una composición donde el piano pasa de ser un simple acompañamiento a compartir el protagonismo, antes reservado solo a la voz, haciendo una recreación descriptiva de la atmósfera del poema y de la relevancia al contenido dramático del texto. (Cazurra, A. 2018.p.34).

En la Alemania del siglo XIX, era el público aficionado perteneciente a las clases adineradas quien demandaba nuevas y variadas canciones para usarlas como entretenimiento en reuniones, lo que generaba significativos ingresos para los compositores, que aprovecharon la situación para estrenar sus nuevas canciones en salas más íntimas y menos formales. Sin embargo, al transcurrir del siglo, se desarrollaban con más frecuencia los conciertos públicos y profesionales que hicieron que el lied tuviera significativas transformaciones.

La figura más representativa del lied es Franz Schubert (1797-1828), quien dotó el género vocal de una nueva fisonomía y un nuevo contenido, convirtiéndolo en una representación artística musical de gran nivel, donde el piano sugiere las imágenes sonoras

de los textos de sus composiciones y recrean la atmósfera del estado de ánimo del poeta. Los lider más destacados del compositor son los dos ciclos más importantes, Die Schöne Müllerin (La bella molinera) compuesto en 1823 y Die Winterreise (Viaje de invierno), compuesto en 1827, ambos basados en poemas del poeta Wilhelm Müller y compuestos hacia el final de su vida.

Franz Schubert (1797-1828).

Hijo de Franz Theodor Florian Schubert y Elizabeth Vietz, el compositor Franz Schubert nació el 31 de enero de 1797 en la zona de Lichtental por las afueras de Viena. Aunque en su familia la tradición musical era algo escasa, desde muy niño Schubert tuvo acercamiento con la música. Primero con su padre quien le enseñó las nociones básicas del violín y luego a sus 7 años cuando tuvo como profesor a Michael Holzer, maestro de coros en la iglesia de Lichtental.

Aún con su corto periodo de vida, Su obra musical es extensa y comprende unas 1200 obras, entre las cuales habría unos 600 lieder, 9 sinfonías, 450 composiciones para piano, además de misas, óperas y obras corales.

En el año de 1810, compone su primera obra, la fantasía en sol mayor para piano a 4 manos, desde entonces su producción musical no pararía.

Schubert se convierte en un apasionado de la música de Mozart, sobre todo de sus últimas sinfonías, pero su gran obsesión sería Beethoven al que considera como el “Maestro”. A medida que avanza su vida se va perfilando más y más su innata vocación por la música y pese a ejercer como maestro de párvulos en la escuela Normal de Santa Ana, el destino de Franz parece seguro.

Con el tiempo su técnica se perfecciona hasta límites increíbles en el coro de la iglesia de Lichtental, allí nació su arte para transformar una partitura en una vivida obra de arte, ejercitando su oído en reconocer el sonido de cada uno de los instrumentos, de cada una de las voces humanas por separado o en contrapunto, allí tuvieron lugar las primeras audiciones de sus misas, su más importante y definitiva experiencia dentro de lo que después sería su obra. De esta forma quedó vinculado estrechamente y para siempre el desarrollo de su arte de instrumentalización maravilloso y nunca bastante admirado, con la iglesia suburbana de Lichtental y con sus buenos directores. (Sánchez, J. (s.f), Franz Schubert, una vida incompleta.)

El género más importante en la obra musical de Schubert es el Lied, es en el dónde muestra sus grandes habilidades en captar y comprender las obras poéticas más importantes del romanticismo alemán y unirlos con la música haciendo crecer al género. Los ciclos La bella molinera y Viaje de invierno constituyen quizás la cima de su genio en este campo, a los que hay que sumar títulos como El caminante, La trucha, A la música, La muerte y la doncella o el celeberrimo Ave Maria. Pero a pesar de la belleza de estas composiciones, la vida de Schubert siempre estuvo en un estado de gran precariedad económica, agravada considerablemente a partir de 1824 por los primeros síntomas de la enfermedad que acabaría prematuramente con su existencia. Fallece a los 31 años de edad en 1828 el 19 de noviembre y el diagnóstico fue el de fiebre tifoidea.

Mélodie

La Mélodie es un género vocal de canciones escritas en francés con textos poéticos, y su propósito principal está en que la música evoque la emotividad del poema. Esta

expresión artística es considerada el equivalente francés del lied alemán, ambos englobados en el género canción de concierto o canción de arte.

Les nuits d'été del compositor Hector Berlioz (1803-1869) es uno de los ciclos de mélodie más importantes de la primera mitad del siglo XIX.

La relación entre poesía y música que establece la mélodie, permitió encuentros entre varias de las figuras más prominentes de la cultura francesa. Los textos de Gautier, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Apollinaire o Éluard fueron musicalizados por compositores como Berlioz, Fauré, Chausson, Duparc, Hahn, Debussy, Ravel, entre otros. Publicado en: <https://musicaenmexico.com.mx/la-melodie-francaise-i/> por música en México radio.

Perteneciente a la nueva escuela de compositores franceses, Claude Debussy (1862-1918), es un gran representante de este género, que además contribuyó en el crecimiento del mismo, asignándole al piano la estructura musical de la canción, otorgando la libertad de buscar la sutileza del texto en un estilo airoso que carece de sentido cuando se separa del acompañamiento. (Latham, 2008, Pag 939).

Claude Debussy (1862-1918)

Nació en un barrio periférico de París, en el seno de una familia de clase media. Empezó a estudiar en el Conservatorio de París a la edad de 10 años, primero piano y luego en composición. A principios de la década de 1880, trabajó para la mecenas de Chaikovsky, Nadezhda von Meck y viajó a Rusia en dos ocasiones donde conoció las obras recientes de Rimsky-Korsakov y de otros compositores que influyeron profundamente en su estilo y en

su orquestación. Ganó el codiciado premio de Roma en 1884, a su regreso a París en 1887, entabla amistad con varios poetas simbolistas y otros artistas.

En la década de 1890, Debussy vivió con su amante Gabrielle Dupont en Montmartre, el barrio “bohemio” convertido en centro de los nuevos movimientos artísticos. Encontró una voz propia componiendo una serie de canciones, su música temprana para piano, el preludio a la siesta a un fauno y especialmente su ópera *Pelleas et Melisande*, cuyo estreno en 1902 en estrella de la noche a la mañana. Se ganó la vida como crítico musical y gracias a los ingresos que le proporcionaba su editor.

Debussy extrajo de la tradición francesa, la perfección de la sensibilidad, el gusto y la contención y compuso obras de individualidad asombrosa que tuvieron impacto sobre casi todos los compositores posteriores a él. Su música es a menudo llamada impresionista, en analogía con los pintores impresionistas, pero está más próxima al simbolismo, una conexión corroborada por su amistad con los poetas simbolistas y por el uso de sus textos para las canciones y obras dramáticas.

Después de Gabrielle lo dejó en 1898, Debussy se casó con Lilly Texier, pero en 1903 se enamoró de Emma Bardac, con la que tuvo un hijo en 1905 y con la que se casó en 1908. Para entonces estaba ya bien establecido como el compositor moderno más destacado de Francia y compuso obras orquestales como *Lamer e Images* y piezas para piano que pronto pasaron a formar parte del repertorio habitual. Aunque deprimido por causa de la primera guerra mundial y por un diagnóstico de cáncer en 1914, recuperó pronto la capacidad creativa y compuso su *Estudios* y tres sonatas de cámara antes de su muerte en 1918.

Canción - Nacionalismo inglés

En música, hablar de nacionalismo hace referencia al estilo musical de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del siglo XX, donde se destacaron los valores propios de un país tales como la lengua, los temas folclóricos y tradiciones populares.

El predominio de la música alemana se percibía en países como Inglaterra, Francia, Estados Unidos, Rusia y en los países de Europa oriental, como una amenaza para la creatividad musical nativa, así que comienza la búsqueda de la voz propia e independiente marcada por el deseo de los compositores de ser reconocidos como iguales mediante el empleo de canciones folclóricas, nativas y danzas del mismo carácter.

El renacimiento musical inglés iniciado por Sir Edward Elgar (1857-1934) tomó un rumbo nacionalista en el siglo XX, cuando los compositores buscaron una voz específica para la música culta inglesa, después de siglos de dominación de los estilos foráneos. Ralph Vaughan Williams (1872-1958) junto con otros compositores como Cecil Sharp (1859-1924), recopilaron y publicaron cientos de canciones folclóricas, cuyas melodías utilizaron después en composiciones como *Norfolk Rhapsodies* (1905-1906) y *Five Variants of Dives and Lazarus* (1939) de Williams.

Ralph Vaughan Williams (1872 – 1958)

Nació el 12 de octubre de 1872 en Down Ampney, Gloucestershire, Inglaterra. Curso estudios en la universidad de Cambridge y el Royal College of Music de Londres, y fue alumno de los compositores británicos Charles Hubert Hastings Parry y Sir. Charles Villiers Stanford, con el compositor alemán Max Bruch y con el compositor francés Maurice Ravel.

Vaughan Williams es un compositor del estilo nacionalista, desde 1903 se dedicó a recopilar canciones del folclor inglés para extraer de ellas los ritmos, esquemas melódicos y demás componentes, para incorporarlo a sus composiciones. Sus obras comprenden nueve sinfonías y otras piezas para orquesta, bandas sonoras, canciones, óperas y numerosas obras corales, pero su inspiración no la extrajo solamente de la canción folclórica, sino también de la himnodia inglesa y de compositores ingleses antiguos como Thomas Taallis y Henry Purcell, además recibió fuertes influencias de Debussy, Bach y Händel. Williams es ejemplo de un rasgo común a varios compositores ingleses modernos: escribió tanto música culta como música practica o utilitaria y empleo elementos de cada una de las tradiciones en la otra. Adquirio un profundo conocimiento de la himnodia como editor musical del nuevo English Hymnal en 1904-1906, también compuso media docena de tonada hímnicas, arreglo más de cuarenta canciones folclóricas como himnos y resucito para el himnario melodía olvidadas del siglo XVI.

Durante toda su carrera artística dirigió a cantantes e intérpretes amateurs locales, para los cuales escribió cierto número de piezas. Estos vínculos con la práctica musical amateur mantuvieron a Vaughan Williams y a otros compositores ingleses, lejos de cultiva un estilo esotérico dirigido únicamente a oyentes de elite.

Después de la primera Guerra Mundial se unió al cuerpo docente del Royal College of Music y comenzó a dirigir con regularidad música sinfónica y coral. Entretanto producía una numerosa cantidad de obras todas ligadas a la tradición inglesa. Dirigió coros locales en el Festival de música de Leith Hill entre 1909 y 1953. Para estos festivales escribió, entre otras obras corales, Benedicite (1930). Falleció en Londres el 26 de agosto de 1958 y

fue enterrado en la abadía de Westminster con todos los honores y reconocimientos por su aporte a la música.

Canción Latinoamericana

La canción latinoamericana se ve representada por diferentes compositores que incorporan en sus obras características del folclor de sus países de origen. Por ejemplo, en Brasil Ernesto Nazareth y Alberto Nepomuceno, escribieron música inspirada en el folclor brasileño y alentaron a los compositores a expresar sus ideas musicales usando elementos de la cultura autóctona de brasileña. Y así se empezó a consolidar un estilo de composición que distinguiera la música de sus respectivos países.

Durante el siglo XX, un grupo de compositores e intérpretes latinoamericanos alcanzaron el reconocimiento internacional, personajes como Alberto Ginastera, Carlos Guastavino, Heitor Villalobos, Carlos Chavez, Silvestre Revueltas o Daniel Zamudio, son muestra de la sinergia de creación de música que represente la riqueza cultural de Latinoamérica.

Carlos Guastavino (1912-2000)

Fue un compositor y músico argentino, nacido en Santa Fe el 5 de abril de 1912, quizá el máximo exponente del nacionalismo romántico argentino.

Desde su niñez, su vida está rodeada de música, en una familia aficionada a la música, su madre Josefina, por ejemplo, interpretaba la mandolina, su padre Amadeo la guitarra y su hermano mayor interpretaba el piano. Durante sus estudios musicales recibió clases de Esperanza Lothriger y Dominga Laffei en la Provincia de Santa fe, y en Buenos Aires recibió clases de Athos Palma, con quien inicia su carrera compositiva. Posteriormente

gana una beca para estudiar en el Britihs Council, por lo que pasa dos años en Londres. Durante esos años la orquesta sinfónica de la BBC interpreta una versión orquestal de una de sus composiciones más destacadas “Tres Romances Argentinos”.

Su estilo musical es fuertemente influenciado por el romanticismo del siglo XIX, pero con un tinte nacionalista, rescatando elementos del folclor argentino logra crear una música nacional atractiva empleando un lenguaje romántico, lo que lo convirtió en un modelo para la generación de autores de música popular y folclórica argentina de 1960, quienes aplicaron muchas de las innovaciones de Guastavino en su propia música.

Guastavino compuso un gran número de obras para voz y piano, más de ciento cincuenta canciones, así como numerosas obras para piano solo, partituras corales, canciones escolares y música de cámara. Empleó poemas de Rafael Alberti, Atahualpa Yupanqui, Pablo Neruda, Gabriela Mistral y Jorge Luis Borges, entre otros, así como textos propios y otros anónimos.

Algunas de sus composiciones más conocidas son Se Equivocó la Paloma y La Rosa y el Sauce. Tuvo una vida llena de giras, viajes, composiciones. Guastavino fallece en su provincia Sata Fe en el año 2000.

Opereta

La opereta es un género de teatro cómico-lírico, que abarca piezas de características formales diversas pero que comparten un mismo código estético. (Jassa,I. 2010).

Esta forma musical nace en Francia a mediados del siglo XIX de la mano de Hervé y Offenbach. En general es una manifestación músico teatral de carácter comercial, pero con

calidad artística. Su característica más distintiva, además del carácter cómico o disparatado con el que se desarrolla la trama, es la alternancia entre partes dialogadas sin música y partes musicales bien cantadas o solamente instrumentales.

Este género musical fue adaptado en toda Europa, pero en Austria y Alemania se estrenan operetas con un enfoque más serio y sentimental donde aparece el vals como la pieza más representativa de la obra en sí. El más importante de la opereta vienesa son Johann Strauss padre y Johann Strauss hijo. Otra figura muy destacada y reconocida por sus operetas es el compositor austrohúngaro Franz Lehár.

Franz Lehár (1870-1948)

Lehar nació el 30 de abril de 1870 en Komárno (en ese momento perteneciente al Imperio austrohúngaro, hoy Eslovaquia), es hijo de del director de banda de marcha del 50º regimiento de infantería del ejército austrohúngaro Franz Lehar y Christine Neubrand.

Desde muy joven, mostro sus habilidades y gusto por la música. Sus estudios los inicia en el conservatorio de Praga en 1882, recibiendo clases de violín, siguiendo el deseo de su padre, teoría musical y composición con los maestros Antonin Benewitz y Anton Foerter, allí conoció a Dvorak, quien lo acerco más a la composición.

Su popularidad comienza en 1902, cuando compuso su vals Gold und Silver, para la princesa Metternich, esta obra le dio la posibilidad de abandonar el ejército, donde había estado dese que culmino sus estudios dirigiendo la banda la banda, y obtener el puesto de director en el Theater an der Wien de la capital austriaca, para el que además escribió a opereta Wiener Frauen (Mujeres Vienesas).

Para un teatro de la competencia, el Carltheater, Lehár escribió *Der Rastelbinder*, con texto de Victor Léon. Al hacerse pública la noticia, tuvo que dimitir de su puesto en el Theater an der Wien y dedicarse a la composición de manera independiente. Siguió escribiendo obras para la escena como *Der Göttergatte* y *Die Juxheirat*, ambas de 1904. Un año más tarde compuso la opereta que le consagraría como uno de los grandes del género: *Die lustige Witwe* (La Viuda Alegre), estrenada el 30 de diciembre de ese mismo año en el Theater an der Wien.

A partir de ese momento se centró en la composición de operetas, por lo que ya antes del estallido de la Primera Guerra Mundial había escrito *Der Graf von Luxembourg* (El Conde de Luxemburgo), *Zigeunerliebe* y *Eva*. Tras la contienda compuso *Frasquita* (1922), una opereta de aires españoles, y ese mismo año entró en contacto con el tenor Richard Tauber, para el que escribiría posteriormente *Paganini* (1925), *Der Zarewitsch* (1927), *Friederike* (1928), *Das Land des Lächelns* (El País de las Sonrisas) (1929), *Schön ist die Welt* (1931) y *Giuditta* (1934). Así se convirtió en el autor de las operetas más famosos del mundo entero. Lehár falleció en 1948 en Bad Ischl, donde en la actualidad se celebra un festival de opereta.

Fuente: Texto extraído de www.mcnbiografias.com

Desarrollo del proyecto

La voz de tenor

La palabra tenor viene del latín *tenere* y se refería a la música del siglo XI, la voz que mantenía la línea melódica principal y que normalmente era aguda, aunque no como se conoce hoy en día. Esta voz paulatinamente se ha integrado en la virtud y el ideal masculino del género operístico, quizá por la combinación de las frecuencias de las notas altas con la energía viril que en general representa su repertorio. (Miller, R. 1993).

Voz de tenor se le denomina a aquella cuya emisión natural es la más aguda entre las voces masculinas. Hoy en día es una de las más aclamadas en los teatros del mundo. Sin embargo, como lo menciona el tenor mexicano Rolando Villazón en el documental “¿Qué hace a un gran tenor? (BBC, 2010)”¹¹, la emisión vocal de un tenor en voz plena es un fenómeno relativamente nuevo.

A principios del siglo XIX la concepción del sonido agudo en las voces masculinas era netamente el falsete y en el repertorio esto potenciaba la dulzura y el sentimiento, pero provocaba una gran diferencia de color entre un registro y otro.

El debut en la ópera de París del tenor Gilbert-Louis Duprez en el año de 1837, provocó el delirio en el público al escucharse por primera vez una forma desconocida de cantar. Pues el tenor había cantado de forma enérgica y dramática hasta llegar a la nota aguda C5, desde un enfoque técnico que marcó para siempre el término “*Ut de poitrine*”, el famoso Do de pecho. Hoy en día es una nota que se exige a todo tenor, pero hasta ese momento solo se había cantado en el registro de falsete. Este hecho significó un punto de

¹ ¿Qué hace a un gran tenor? [URL] <https://www.dailymotion.com/video/xgvdd>

cambio estético técnico y musical que llevó a los compositores a escribir personajes cada vez más dramáticos. (Vest. 2009).

Según Richard Miller (1993), hay menor cantidad de voces de tenor que de barítono, aunque la voz de bajo es también infrecuente, es el barítono la norma de la voz masculina. Aunque todo buen cantante consciente del funcionamiento de su instrumento consigue resultados eficientes, en el caso de los tenores es necesaria una mayor coordinación y precisión de las funciones vocales. El autor señala que frecuentemente los profesores de canto descuidan importantes conocimientos y estrategias para lidiar con la voz masculina aguda, debido a la costumbre de trabajar con voces predominantes de barítonos.

El autor define al tenor como una categoría vocal en la que se requiere un nivel aún más alto de función precisa que otras voces y por ende es la que más problemas suele presentar en la educación profesional al tener que ejecutar un registro agudo que se reconoce como antinatural, un hecho que suele pasarse por alto o es mal entendido por la costumbre de escuchar al típico hombre de registro medio-bajo, como el barítono. Esta categoría vocal posee varias subdivisiones establecidas por diferentes factores como la extensión, la tesitura, el timbre, la intensidad, la potencia, las características constitucionales, el tamaño de las cuerdas vocales y la forma y volumen de las cavidades de resonancia; pero en gran parte es la ubicación de los eventos de registros, el pasaje de la voz, en ciertos puntos de la emisión, lo que determina estas subdivisiones.

Características vocales del tenor lírico spinto dentro de la clasificación vocal de tenor.

A continuación, se establecen las características de las diferentes voces de tenor extraídas del libro “*Training Tenor Voice*” de Richard Miller (1993).

Tenor ligero: También llamado ‘tenore di grazia’, destaca por su agilidad en la voz media y del falsete, además de la tesitura aguda que abarca; ninguna otra de las subcategorías del tenor puede alcanzar con tanta facilidad las notas agudas que logra un tenor ligero. Sus puntos de passagio (pasaje de la voz) se encuentran generalmente entre un Eb4 y un A4 y no cantan con facilidad en el rango bajo. Se le conoce como Tenore di grazia por que los compositores le asignaban muy a menudo una melodía florida rica en pasajes de coloratura y adornos vocales. El timbre de este tipo de tenor se caracteriza por la dulzura (Morbidezza) y debe poseer un control considerable de la dinámica. Si su voz es de buen volumen y si el espacio o la sala donde cante no es de gran tamaño, puede ser útil en los papeles más ligeros de Mozart, Donizetti, Bellini y Rossini.

Tenor lírico ligero: Es una voz con mayor potencia si se compara con la de un tenor ligero, con facilidad semejante para los agudos; inclusive dentro de sus posibilidades interpretativas se incluye el repertorio del tenor ligero alternando con el repertorio de tenor lírico. Su voz se adapta más a papeles como Arturo (Lucia de lammermoor) o Jaquino (fidelio). Los pasajes de su voz o pasaggi pueden estar donde se encuentran los de un tenor ligero en caso de que su voz posea características de este tipo o pueden estar en el punto correspondiente de un de tenor lírico si su voz es algo más pesada.

Tenor lírico: Es el tenor por excelencia, poseedor de un timbre claro y potencia en el volumen, con una proyección vocal mayor que la de los anteriores. Es el tenor ideal para

gran parte de la literatura operística estándar, en ocasiones, esta voz puede llegar a cantar algunos roles de tenor spinto. Su timbre debe ser cálido, romántico, emocionante y vital, con la capacidad de mantener una tesitura alta y negociar el rango superior con belleza y vigor. Sus puntos de *pasaggio* ocurren típicamente en D4 y G4. Frecuentemente se le asignan roles como Tamino (*Die Zauberflöte*), Ferrando (*Così fan tutte*), Alfredo (*La Traviata*), Duca (*Rigolletto*), Rodolfo (*La Bohème*), entre otros; al igual que a un extenso repertorio dentro de los géneros Lied y Mélodie. Es una categoría vocal muy útil debido a la amplia gama de literatura apropiada.

Tenor lírico spinto: Es un tenor de empuje. La diferencia con el anterior depende del peso vocal y la respuesta de un tenor particular a roles específicos. Cuando esta voz llega a unirse con las cualidades más atractivas del tenor lírico, como la uniformidad tímbrica y el control del fraseo y apianados, es el tenor que despierta las más intensas pasiones en el público, pero debe adaptarse al repertorio específico, con el impacto vocal para ofrecer los aspectos dramáticos de los repertorios verdiano y verismo. Sus puntos de *pasaggio* están ubicados entre un C#4 y un F#4. Dependiendo de las características del timbre y el peso natural de la voz, se establecen los roles más adecuados, generalmente se incluyen a Don José (*Carmen*), Faust (*Gounod Faust*), Cavaradossi (*Tosca*), Manrico (*Il Trovatore*).

Tenor dramático: Al tenor dramático se le suele catalogar simplemente como tenor y sus personajes se encuentran en el repertorio italiano más pesado hasta el típico tenor anglosajón y tenor wagneriano. Con frecuencia es una persona corpulenta, de complexión compacta y por lo general tiene el cuello corto y el pecho en forma de barril. Es una voz difícil de encontrar grande y potente con buenos agudos y un centro robusto. Sus puntos de

pasaggio se encuentran entre el C4 y F4, paralelos a los de algunos barítonos líricos. Esta voz debe tener la resistencia y el poder para representar a Radamés (Aida), Canio (I pagliacci), Otello (Otello), Calaf (Turandot), entre otro; también puede cantar algunos roles de spinto.

Tenor Lírico Dramático: Este tipo de voz, es la unión de las características vocales del tenor lírico y el tenor dramático. Puede interpretar los papeles más pesados para el tenor lírico y papeles más ligeros para el tenor dramático, dependiendo de su facilidad para los agudos y graves en el registro de ambas categorías. Al igual que el tenor lírico es poseedor de una voz timbrada, pero con mayor tamaño, de gran volumen, mucha más potencia en los agudos y un centro más áspero o robusto, ideal para las grandes orquestas como el tenor dramático. Sus puntos de passaggio pueden variar según si su voz se encuentra más cerca de las características de la voz de un tenor dramático o de un tenor lírico.

ilustración 2

Categorización por timbre, puntos de passaggio y repertorio de las voces de tenor.

	Timbre	Passaggi	Repertorio
Tenor Ligero	Caracterizado por la dulzura (Morbidezza).	Generalmente sus puntos de pasaje se encuentran en un y Eb4 un A4	Octavio (Don Giovanni), Conte (Il Barbiere di Siviglia), Nemorino (L'Elisir d'amore), Ernesto (Don Pasquale), Fenton (Falstaff).
Tenor lírico ligero	Timbre claro y cálido.	Sus puntos de pasaje pueden ser los del tenor ligero si está en lado ligero de la categoría o más como el lírico.	Arturo (Lucia di Lammermoor), Jaquino (Fidelio), Pedrillo (Entführung aus dem Serail), Cassio (otello).

<i>Tenor lírico</i>	Timbre Claro, potente, emocionante y vital.	Generalmente sus puntos de pasaje se encuentran en D4 y G4	Tamino (Die Zauberflöte), Ferrando (Cosi fan tutte), Ottavio (Don Giovanni), Alfredo (La traviata), Duca (Rigoletto), Rodolfo (la Bohème). Lied.
<i>Tenor lírico spinto</i>	Timbre potente. Combina la belleza vocal con empuje dramático.	Generalmente sus puntos de pasaje se encuentran en C#4 y F#4	Don José (Carmen), Faust (El Gounod Faust), Manrico (Il Trovatore), Ricardo (Un ballo in maschera), Carlo (Don Carlo), Cavaradossi (Tosca).
<i>Tenor lírico dramático</i>	Combina el timbre claro del tenor lírico con la potencia del tenor dramático.	Sus puntos de pasaje pueden ser los del tenor lirico si está en lado ligero de la categoría o más como el dramático.	Repertorio de ambas categorías, papeles específicos.
<i>Tenor dramático</i>	Timbre oscuro, potente y robusto.	Generalmente sus puntos de pasaje se encuentran en C4 y F4	Radamés (Aida), Canio (I Pagliacci), Otello (Otello), Calaf (Turandot), Tito (La clemenza di tito), Florestan (Fidelio).

la tabla anterior organiza a los diferentes tipos de tenor del más ligero al más pesado o robusto, en cuanto al peso y potencia de su voz, por lo que es claro que el tenor lírico spinto hace parte de las voces llamadas comúnmente como voces grandes. Una de sus características como ya se ha mencionado es el gran volumen y potencia de su voz, además del sonido “empujado” que se percibe en su emisión.

En la formación vocal de un tenor lírico spinto debe considerarse con especial cuidado lo que se conoce como “complejo de spinto”, pues el cantante suele malinterpretar lo que se quiere decir con la nomenclatura de tenor spinto, creyendo que literalmente debe

empujar el sonido. Ninguna voz puede ampliarse más allá de sus límites morfológicos naturales, ni es necesario. Cuando se coordina un equilibrio de resonancia, respiración y articulación, la voz se proyecta en una sala independientemente del tamaño que posea.

El equilibrio de la resonancia es imposible de lograr o de mantener en la voz cantada con una oclusión excesiva de la cuerdas vocales y presión subglótica. En general deberían estar presentes los mismos niveles de energía relativa independientemente del peso natural de la voz. Es decir, en la emisión de la voz no es el caso que un tenor spinto necesite empujar su sonido mientras que el tenor ligero relaja el suyo, en una producción vocal eficaz el grado correcto de flujo de aire y precisión de acción laríngea para las demandas de tono vocal y volumen, deben lograrse mediante la misma eficiencia de producción en cada voz de tenor, independientemente de su categoría. (Miller, R. 1993)

Desde esa perspectiva, es importante para un cantante con gran peso en su voz, identificar sus cualidades y características y fortalecer su interpretación haciendo uso de ellas. Al intentar producir un sonido más heroico que el que posee naturalmente el instrumento, el canto se marca por la inestabilidad, problemas de tono y distorsiones del timbre, las sutilezas musicales se vuelven imposibles y finalmente la salud vocal se ve afectada.

El panorama de la tragedia vocal está plagado de tenores cuyas carreras terminaron temprano al asumir papeles muy pesados para su voz. los directores de orquesta hoy en día generalmente no emergen del teatro lírico, y su conocimiento sobre el canto se limita a lo que les gusta escuchar, que puede no corresponder necesariamente a lo que es apropiado para la salud vocal del instrumento. Si un cantante intenta producir un timbre de un carácter

más pesado que el adecuado para su tipo de voz, se producirá un deterioro vocal durante un periodo de tiempo, cuanto antes abandone este sonido, más probabilidades hay de que recupere su salud vocal. (Miller, R. 1993)

Repertorio

Richard Miller menciona en su libro *“Training Tenor Voice”* (1993), que, en el continuo desarrollo de la voz de un cantante, debe tenerse en cuenta, qué se tiene que cantar y a qué edad hacerlo. Según el pedagogo, un tenor joven de aproximadamente veinticuatro a veintisiete años, no debería estudiar ninguno de los roles de spinto o robusto, independientemente de su categoría o clasificación vocal. Por el contrario, si ésta es su categoría, debe abordar un repertorio que permita liberar al instrumento de las tensiones del mal funcionamiento y de las ideas preconcebidas que tan a menudo contribuyen a una producción vocal incorrecta. Por lo que esa literatura pesada, debe esperar hasta que tenga poco más de treinta años cuando su instrumento madure, tal como lo hizo el tenor Caruso Gigli, que se desempeñó extraordinariamente bien entrados los sesenta años, y sabiamente a los treinta y un años se negó a asumir los papeles más pesados que luego cantó a los cuarenta.

Teniendo en cuenta los puntos anteriormente expuestos sobre las características vocales del tenor spinto y algunas consideraciones en su estudio técnico, la elección del repertorio se hizo teniendo en cuenta la salud vocal del interprete. Las obras seleccionadas para este trabajo pertenecen en su mayoría al género canción de concierto en el que se destacan formas como el lied, la mélodie, la canción inglesa, canción latinoamericana, de los compositores Schubert, Debussy, Williams y Guastavino, además se incluye un aria y un dueto de opereta del compositor Franz Lehar, al considerar que estos géneros pueden

ayudar a fortalecer y mejorar los recursos expresivos del cantante desde la técnica vocal, que además por el hecho de no incluir el sonido en tesituras muy agudas, facilita al cantante la labor comunicativa.

Sin embargo, al ser la canción de concierto un género de gran sutileza y de carácter íntimo, para una voz de gran volumen y potencia este repertorio presenta algunas exigencias para su interpretación, por lo que es necesario, realizar un análisis de las obras en donde se identifiquen puntualmente cuales son estas exigencias y que recursos técnicos debe utilizar el intérprete para su abordaje.

Análisis técnico vocal del repertorio

El análisis de las obras del repertorio a interpretar, se centra en el aspecto técnico vocal o de dificultad que representa para el intérprete considerando las características de su voz. Para su desarrollo se tuvo en cuenta los siguientes parámetros:

- Registro.
- Tesitura.
- dinámica de volumen.
- Respiración.

Winterreise - Franz Schubert. (1797-1828)

Las obras a interpretar de este ciclo son:

I. Gute Nacht

IV. Erstarrung.

V. Der Lindenbaum.

XV. Die Krähe.

Gute Nacht. (Dm-D)

La melodía de esta obra se mueve entre los registros grave y medio de la voz del tenor, dentro de la tesitura del intérprete en este caso, sin embargo, el inicio de cada frase casi siempre se encuentra en la zona de passaggio o pasaje de la voz, más exactamente en un F4 antes de la modulación y un F#4 después de la modulación en el compás 71, esto supone un buen manejo en el uso de los registros y de los mecanismos técnicos para lograr la

homogeneidad de la voz; además por la dinámica de la obra, siempre de carácter apacible, la voz de cabeza es un recurso indispensable en este caso para lograr la intención musical que el compositor plasmó en la obra, pues en esta zona de la voz en particular, hacer apianados en voz plena representa una dificultad considerable para el intérprete ya que son los puntos de inestabilidad en la calidad de la emisión. Al utilizar este recurso se debe tener cuidado de no perder el brillo de la voz y procurar que el cambio entre los registros sea tímbricamente lo más homogéneo posible.

The image displays two systems of a musical score for voice and piano. The top system features a vocal line with two red boxes labeled 'Pasaje de la voz' and a blue arrow labeled 'Fraseo'. The lyrics are: 'Fremd bin ich einge - zo - gen, fremd zieh' ich wie - der aus. Der Mai war mir ge - Ich kann zu meiner Rei - sen nicht wäh - len mit der Zeit, muss selbst den Weg mir'. The piano accompaniment is marked 'pp'. The bottom system features a vocal line with a green circle labeled 'Respiración'. The lyrics are: 'wo - gen mit man - chem Blu - men - strauss. Das Mädchen sprach von Lie - be, die Mut - ter gar von wei - sen in die - ser Dunkel - heit. Es zieht ein Mon - den - schat - ten als mein Ge - fähr - te -'. The piano accompaniment is marked 'ligato'.

Como se puede apreciar en la imagen entre las notas F y E se compromete el paso de la voz en esta obra al inicio de la mayoría de las frases. La indicación piano que aparece en el acompañamiento, sugiere que la voz deba emitirse con delicadeza y con la misma dinámica, este factor, como se mencionó anteriormente, es de un grado de dificultad alto considerando el volumen y potencia natural en la voz del intérprete.

Otra dificultad, no relacionada específicamente con las características vocales del interprete, pero si con la técnica, es el manejo de la respiración. La velocidad de la obra, sugerida por el compositor “*Mässig, in gehender Bewegung*”, moderado al caminar, hace que las frases sean relativamente largas, que además tienen periodos cortos de respiración entre ellas, determinadas por el silencio de corchea entre frases, lo que exige al interprete una dosificación muy controlada del aire en la emisión para poder ejecutarlas correctamente.

Gute Nacht es la más larga de las piezas que componen el ciclo Winterreise, es el punto de partida, donde se presenta al personaje perdido en la oscuridad de la noche y en el frio del invierno, situaciones reflejadas no solo en el texto si no también en la música que lo acompaña, notas obstinadas del piano en tonalidad menor que muestran la atmósfera implacable que preside toda la obra y un mágico cambio a modo mayor que parece más triste que el modo menor, es una obra que debe ser susurrada no solo por el cantante sino también por el piano que acompaña y muestra los escenarios de esta historia, una obra comedida en su dinámica y de textura apacible todo el tiempo.

En conclusión, la dificultad técnica de esta obra, considerando las características vocales del interprete y teniendo en cuenta la intensión poética del texto, está determinada por el diseño melódico de la mayoría de las frases y por la dinámica con la que se deben ejecutar. Además, existe un grado de dificultad alto en el manejo y control del flujo de aire determinado por la extensión de las frases, organizadas simétricamente en 4 compases que, por la naturaleza de la obra, deben cantarse delicadamente sin interrupciones en el fiato y con una sola respiración.

Gute Nacht

Fremd bin ich eingezogen,
 Fremd zieh' ich wieder aus.
 Der Mai war mir gewogen
 Mit manchem Blumenstrauß.
 Das Mädchen sprach von Liebe,
 Die Mutter gar von Eh', -
 Nun ist die Welt so trübe,
 Der Weg gehüllt in Schnee.

Ich kann zu meiner Reisen
 Nicht wählen mit der Zeit,
 Muß selbst den Weg mir weisen
 In dieser Dunkelheit.
 Es zieht ein Mondenschatten
 Als mein Gefährte mit,
 Und auf den weißen Matten
 Such' ich des Wildes Tritt.

Was soll ich länger weilen,
 Daß man mich trieb hinaus?
 Laß irre Hunde heulen
 Vor ihres Herren Haus;
 Die Liebe liebt das Wandern -
 Gott hat sie so gemacht -
 Von einem zu dem andern.
 Fein Liebchen, gute Nacht!

Will dich im Traum nicht stören,
 Wär schad' um deine Ruh',
 Sollst meinen Tritt nicht hören –

Buenas Noches

Como un extraño llegué
 y como un extraño me marchó.
 Mayo me agasajó
 con ramos de flores.
 La doncella habló de amor
 su madre, incluso de matrimonio...
 Ahora el mundo rebosa tristeza
 Mi camino está cubierto de nieve.

Para mi viaje
 no puedo elegir el momento.
 Debo hallar mi senda
 en la oscuridad.
 Una sombra vaga a la luz de la luna
 es mi compañera.
 Y en los blancos campos
 veo huellas de animales salvajes.

¿Por qué habría de quedarme
 para que se me echara?
 ¡Que los perros perdidos aúllen
 frente a la casa de su amo!
 Al amor le gusta vagabundear...
 Dios lo hizo así...
 Iré de una a otra.
 ¡Buenas noches, querida mía!

No alteraré tus sueños.
 Sería una lástima que no durmieras.
 No sigas mis paso

Sacht, sacht die Türe zu!
 [Ich schreibe nur im Gehen
 An's Tor noch gute Nacht]1,
 Damit du mögest sehen,
 An dich hab' ich gedacht.

Cierra suavemente la puerta.
 Al pasar,
 escribiré en tu puerta:
 "buenas noches".
 Así veras que he pensado en ti

Erstarrung. (Cm)

Al igual que la anterior, la obra se encuentra dentro de la tesitura del tenor spinto, se mueve principalmente en la zona media de su voz, aunque en algunos pasajes sobrepasa su tesitura con un rango que va desde un F3 a un Ab4, llegando a la zona aguda.

La melodía presenta saltos amplios en regiones climáticas de ciertas frases, como intervalos de quintas y séptimas tanto ascendentes como descendentes, que pueden originar cierta dificultad en el intérprete. Por ejemplo, el ascenso triádico del compás 12 hacia la nota G4, o el mismo esquema en el compás 27, en este caso hacia la nota Eb4, que abandona inmediatamente a través de un salto descendente de séptima, para recurrir nuevamente, dos notas repetidas mediante, a un salto de séptima ascendente; son pasajes que requieren gran control en la voz del intérprete en cuanto a la colocación se refiere y del control en el mecanismo de cobertura del sonido, además de un elemento fundamental en la interpretación vocal que es el legato y precisamente los saltos suelen ser puntos donde la continuidad del sonido se ve afectada.

Se debe mencionar que muchos de esos saltos se encuentran en la zona de pasaje de la voz del intérprete por lo que el mecanismo de cobertura debe manejarse de manera precisa e identificar en que parte implementarlo para ascender cómodamente a las notas extremas de la melodía, sin que se vea afectada la continuidad del sonido y sin ningún cambio abrupto en el timbre.

Respiración corta, precedida de frase larga.

saltos de septimas

mantener colocación

Pasaje de la voz - Cubir el sonido en el F para ascender.

Ich will den Bo - den küs - sen, durch - drin - gen Eis und Schnee mit mei - - - - - nen hei - ssen - Thrä - nen, bis ich die

mf

decresc.

La ligereza en la voz es otro aspecto importante a tener en cuenta al abordar esta obra considerando las características particulares del autor de este trabajo, con una voz de gran potencia y tamaño. Al ser una pieza de tempo rápido “**ziemlich schnell**” (bastante rápido) indicado por el compositor, que además es de carácter agitado y con gran cantidad de texto; la voz debe ser lo suficientemente ágil para no estropear el flujo melódico de la pieza, mantener la línea de canto y lograr la articulación perfecta del texto.

Finalmente, el manejo del aire en esta pieza es fundamental para su interpretación. Las frases son largas y las respiraciones deben ser rápidas, factores que podrían agitar al cantante y cansarlo por el ritmo acelerado de la pieza por lo que el intérprete debe enfatizar su estudio técnico en la dosificación del aire para realizar correctamente el fraseo de la obra.

Esta obra muestra al viajero, que casi congelado, busca las huellas de las pisadas de su amada y dice «Mi corazón está como muerto, dentro está su imagen helada». Es una

pieza de carácter agitado con sentimiento de desesperación y melancolía que se reflejan en el acompañamiento, donde la mano derecha del piano, con figuras rápidas representa la angustia del personaje y la mano izquierda desarrolla una larga línea melódica acorde con la melancolía del texto. En cuanto al volumen o dinámica de la obra, este carácter agitado requiere de una intensidad sonora mayor para reforzar la intención del texto.

En conclusión, esta obra presenta dificultades para el intérprete en cuanto a su tesitura, pues la melodía se mueve entre los registros medio y agudos de su voz, pasando rápidamente por las zonas de pasaje de la voz, lo que supone el buen manejo en los mecanismos para la homogeneidad del sonido. Al igual que la obra anterior, exige un gran control en el manejo del aire, pero en este caso determinado por la velocidad de la pieza y los momentos donde se debe respirar. El texto de esta pieza es bastante extenso, un factor de dificultad para el intérprete, pues por el tempo rápido de la pieza, la articulación debe ser trabajada con especial atención para lograr que se entienda cada una de las palabras que lo conforman.

Erstarrung

Ich such' im Schnee vergebens
Nach ihrer Tritte Spur,
Wo sie an meinem Arme
Durchstrich die grüne Flur.

Ich will den Boden küssen,
Durchdringen Eis und Schnee
Mit meinem heißen Tränen,
Bis ich die Erde seh'.

Congelamiento

En vano busco
sus huellas en la nieve
allí donde paseamos del brazo
por verdes prados .

Quiero besar el suelo.
traspasar el hielo y la nieve
con mis ardientes lágrimas
hasta ver la tierra.

Wo find' ich eine Blüte,
 Wo find' ich grünes Gras?
 Die Blumen sind erstorben
 Der Rasen sieht so blaß.

¿Dónde encontraré un brote?
 ¿Dónde hallaré verdes prados?
 Las flores han muerto.
 La hierba está pálida.

Soll denn kein Angedenken
 Ich nehmen mit von hier?
 Wenn meine Schmerzen schweigen,
 Wer sagt mir dann von ihr?

¿No hay ningún recuerdo
 que pueda llevarme de aquí?
 Si mi pena es silenciosa,
 ¿quién me hablará de ella?

Mein Herz ist wie erstorben,
 Kalt starrt ihr Bild darin;
 Schmilzt je das Herz mir wieder,
 Fließt auch ihr Bild dahin!

Mí corazón parece muerto.
 Su imagen en él se ha vuelto hielo.
 Si mi corazón se derrite alguna vez
 así su imagen huirá por siempre.

V. Der Lindenbaum (E)

La melodía de esta obra, se desarrolla casi en su totalidad a partir de grados conjuntos, aglomeraciones de notas y saltos sucesivos pequeños de tercera, con la excepción de ciertos saltos de cuarta ascendente y un salto abrupto de octava descendente de la nota C4 a la nota C3 en el compás 51, hacia el registro grave de la voz del tenor, pasaje que puede resultar dificultoso para el intérprete, en el que debe conectar una nota con la otra para no romper la línea de canto.

Salto de octava. Mantener colocación.

Respiración intermedia

Mantener el sonido en una colocación alta.

Cada frase está claramente separada por una nota de larga duración en su final, factor que permite, una respiración cómoda para el inicio de la siguiente frase. Cabe resaltar que, debido al tempo moderado de la obra, las frases, a pesar de ser cortas, requieren una respiración intermedia, aspecto que está mediado por la existencia de silencios de corchea entre semifrases.

Debido a que la melodía se mantiene entre los rangos graves y medios de la voz del interprete, comprende desde un B2, como nota más grave de la obra, hasta un E3 como nota más aguda, totalmente dentro de la tesitura del interprete, la obra no presenta mayor dificultad para su ejecución vocal. No pasa por los puntos de pasaje de la voz y no compromete al interprete en el cambio hacia el registro agudo. Además, la marca de tempo “Mässig” (moderado) dispuesta por el compositor, permite abordarla cómodamente, al no contar con figuraciones rítmicas rápidas.

Este lied con especial aroma popular, fue uno de los favoritos del compositor según algunos historiadores. Tanto la línea melódica como el acompañamiento reflejan los distintos momentos en los que se encuentra el personaje. Cuando el caminante evoca sus recuerdos y sus sueños, por ejemplo, la pieza se desarrolla en una tonalidad mayor, pero regresa al modo menor, bruscamente, cuando el personaje toma conciencia de su viaje; el tilo lo invita al reposo eterno: «¡Ven aquí, compañero, aquí hallarás tu reposo!»

Considerando los factores anteriormente detallados, esta pieza musical no presenta mayor dificultad para el intérprete, dado el tempo de carácter lento, el cómodo registro, la existencia de frases cortas y espacio de respiración entre ellas, así como la presencia de una melodía sencilla y poco elástica.

Der Lindenbaum

Am Brunnen vor dem Tore
Da steht ein Lindenbaum;
Ich träumt in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.
Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort;
Es zog in Freud' und Leide
Zu ihm mich immer fort.

Ich muß' auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab' ich noch im Dunkel
Die Augen zugemacht.
Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,

El Tilo

Junto al pozo , fuera de la verja
crece un tilo.
A su sombra sueño
¡Cuantos dulces sueños !
En su corteza he grabado
muchas palabras tiernas.
En la alegría y en la tristeza
me cobijará su sombra.

Esta noche hube de pasar ante él
envuelto en las sombras de la noche
Y de nuevo en la oscuridad
cerré los ojos.
Y sus ramas se agitaron
como si me llamaran
"Ven a mi , joven.

Hier find'st du deine Ruh'!

Aquí encontrarás reposo."

Die kalten Winde bliesen

¡El viento

Mir grad ins Angesicht;

me azotó la cara.!

Der Hut flog mir vom Kopfe,

Mi sombrero voló.

Ich wendete mich nicht.

Yo no me di la vuelta.

Nun bin ich manche Stunde

Ahora varias horas de camino

Entfernt von jenem Ort,

me separan de ese lugar

Und immer hör's ich's rauschen:

y aún sigo oyendo su susurro:

Du fändest Ruhe dort!

"Aquí hallarías reposo."

XV. Die Krähe (Cm).

La melodía de esta obra es repetitiva y estructuralmente sencilla, compuesta casi en su totalidad por grados conjuntos y pasajes escalísticos, con la excepción de tres saltos de octava (dos ascendentes en los compases 30 y 35, y uno descendente en el compás 36) y un salto descendente de décima entre los compases 33 y 34, pero mediado por un silencio de por medio, aspecto que permite su preparación y no supone un obstáculo mayor, sin embargo, cada uno de estos saltos, en especial los descendentes, deben realizarse sin descuidar la colocación de la voz.

Cada una de las frases de la obra está claramente separada por silencios, lo que permite una respiración cómoda que debe mantenerse durante toda su extensión. El tempo establecido para la obra es **"etwas langsam"** (un poco lento), y posibilita un abordaje tranquilo a través de una figuración constante de corcheas en mayor medida, sin presencia de notas rápidas.

Solo se presenta un punto que compromete la zona de pasaje de la voz, entre los compases 31, 32 y 33, donde se asciende a la nota G4, pero está preparado el ascenso mediante una escala lo que facilita el paso de un registro a otro mediante la cobertura del sonido.

The image displays two systems of a musical score for voice and piano. The first system (measures 31-33) features a vocal line with the lyrics 'Treu e bis zum Gra - be!'. A red box highlights the vocal line from measure 31 to 33, with the annotation 'zona de pasaje de la voz' above it. A red arrow points to a leap of a ninth in measure 33, labeled 'Salto de novena, mantener colocación.' Below the vocal line, a blue line indicates the piano accompaniment, with the instruction 'Cubrir desde el E' written above it. The second system (measures 34-36) has the lyrics 'Krä - he, lass' mich end - lich seh'n Treu e bis zum'. Annotations include 'Articular texto' with a green vertical line at the start of measure 34, 'Ligar el sonido' with a red box around the notes for 'mich end' in measure 35, and 'Articular texto, sin respirar' with a green vertical line at the start of measure 36. The piano accompaniment is marked with a piano (*p*) dynamic.

La mayor dificultad técnica de esta obra, radica en el volumen, ya que se mantiene la mayor parte del tiempo en una dinámica piano y por las características antes mencionadas del tenor lírico spinto, exige especial control en el manejo del aire y colocación de la voz para regular la intensidad del sonido. Al igual que en las obras anteriores, este aspecto debe trabajarse con el cuidado de no afectar el brillo y presencia de la voz en los apianados y registro grave de la voz del interprete, además es indispensable para él, hacer uso de la voz de cabeza y voz mixta durante algunos pasajes de la obra.

En este lied el compositor maneja un estilo recitativo con el terror que provoca una extraña criatura, un cuervo que vuela sobre la cabeza del personaje desde que emprende su viaje y que lo acompaña finalmente, quizá hasta la tumba.

Die Krähe

Eine Krähe war mit mir
Aus der Stadt gezogen,
Ist bis heute für und für
Um mein Haupt geflogen.

Krähe, wunderliches Tier,
Willst mich nicht verlassen?
Meinst wohl, bald als Beute hier
Meinen Leib zu fassen?

Nun, es wird nicht weit mehr geh'n
An dem Wanderstabe.
Krähe, laß mich endlich seh'n,
Treue bis zum Grabe!

El Cuervo

Un cuervo me había acompañado
desde que salí de la ciudad .
Hasta hoy me había seguido
volando sobre mi cabeza.

Cuervo, extraña criatura ,
¿No quieres abandonarme?
¿A caso pretendes hacer
pronto presa en mi cuerpo?

Yo no podré seguir mucho más
con mi bastón.
¡Cuervo, muestra por lo menos
fidelidad hasta la muerte!

Green (Gb) - Claude Debussy (1862-1918)

Esta obra pertenece al ciclo de canciones para voz y piano compuesto por Debussy en el año de 1887 basado en poemas de Paul Verlaine titulado ***Ariettes Oubliées***. Esta es la canción número cinco del ciclo, cargada con la sutileza y matices que caracterizan al compositor.

Las dificultades técnicas que esta obra representa para el intérprete están determinadas por la velocidad, los intervalos que se presentan en la melodía y el volumen de la pieza que se mantiene siempre en un rango dinámico entre pianos y mezzofortes.

El tempo rápido de la obra, exige al cantante gran ligereza en la voz, aspecto de dificultad para el intérprete en particular, por lo que debe hacer uso de la voz mixta y voz de cabeza para poder abordarla con mayor comodidad. Por otra parte, la melodía está llena de saltos grandes, así que el manejo en los cambios de registro debe hacerse con especial cuidado para poder mantener la homogeneidad en el timbre, además en el sentido armónico esta obra contiene bastantes alteraciones que le dificultan al intérprete mantener la afinación.

El pasaje más difícil de dominar es la frase que inicia en el compás 47 “de vos derniers baisers” con su diminuendo hasta el Gb4 y que parte desde un piano. También hay que tener cuidado con las frases “ne le déchirez pas” que inicia en el compás 13 y “avec vos deux mains blanches” del compás 15, pues la distinción entre los tonos y semitonos en esas escalas debe ser clara y la afinación precisa.

The image shows a musical score snippet with two systems. The first system features a vocal line with the lyrics "jeu - ne sein, lais - sez rou - ler ma tè - te" and "Tou - te so - nore en - co - re". Above the vocal line, there are annotations: "Voz mixta" (Mixed Voice) and "Nota mas aguda" (Highest note) with a red circle around a note. The second system features a vocal line with the lyrics "de vos der - niers baisers" and "Lais - sez la s'a - pai - ser de la bonne tem - pé - te". Above the vocal line, there are annotations: "Pasaje de la voz p" (Voice passage p), "rit." (ritardando), "Voz de cabeza" (Head Voice), "Cambio de registro" (Register change) with a red arrow, "Plus lent" (Slower), and "Voz plena, colocación alta" (Full voice, high placement). The piano accompaniment is visible below the vocal lines.

Finalmente, sumado a las anteriores dificultades está el aspecto de dinámica de la obra, que como se mencionó, se mantiene en un rango de volumen medio. Es importante aclarar que, por el carácter de la pieza, por el estilo compositivo y por la intensidad tanto musical y

poética, las dinámicas escritas de la obra deben mantenerse siempre en este rango de volumen medio, específicamente para una voz tan grande como la del intérprete, es decir deben hacerse de manera más moderada, estableciendo diferencias entre ellas, pero sin salirse del rango establecido por las características de la obra. En ese sentido los reguladores que presenta la obra, crescendos principalmente, se harán con sutileza, evitando llegar a un forte pleno.

Green

Voici des fruit, des fleurs,
des feuilles et des branch
Et puis voici mon cœur
qui ne bat que pour vous.

Ne le déchirez pas
avec vos deux mains blanches
Et qu'à vos yeux si beaux
l'humble présent soit doux.

J'arrive tout couvert encore de rosée
Que le vent du matin vient glacer à mon front.
Souffrez que ma fatigue
à vos pieds reposée
Rêve des chers instants qui la délasseront.

Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête
Toute sonore encore de vos derniers baisers;
Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,
Et que je dorme un peu

Verde

Aquí hay flores, ramas,
frutas y frondas,
Y aquí también está mi corazón
que late solo por ti.

No lo rasgues
con tus manos blancas
Y que el humilde regalo complazca
tus hermosos ojos.

Vengo todo cubierto todavía con el rocío
Congelado hasta mi frente por la brisa de la
mañana.
Deja que mi fatiga, encontrando descanso a
tus pies,
Sueña con momentos queridos que lo
calmarán

puisque vous reposez.

En tu joven pecho déjame acunar mi
cabeza

Todavía resuena con tus besos recientes;
Después del dulce tumulto del amor
concédele la paz,

Y déjame dormir un rato, ya que
descansas.

Romance (D) - Claude Debussy (1862-1918)

La pieza inicia con un pequeño pasaje introductorio de gran delicadeza, de tan solo dos compases y se detiene para dar entrada a la voz. El fraseo de esta obra está determinado por el texto y no tiene una estructura definida como en las obras anteriores. El compositor alterna el flujo de la obra con frases cortas y largas que refuerza el carácter lírico y efusivo de la melodía, por lo que la exigencia sobre el control de la respiración y manejo del aire, es evidente para poder interpretar la obra correctamente.

The image displays a musical score for 'Romance (D)' by Claude Debussy, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs).

Annotations:

- Voz de cabeza:** A purple circle highlights the note G4 in the vocal line, corresponding to the word 'dou' in 'l'âme douce'.
- Salto de Sexta:** A red box highlights the interval between the notes G4 and D5 in the vocal line, corresponding to the words 'l'âme o-do-ran-te'.
- Respiración:** A green vertical line marks the start of the phrase 'que j'ai cueillis'.
- Pasaje de la voz, cubrir el sonido desde el D:** A red box highlights the notes D4 and E4 in the vocal line, corresponding to the words 'le jar-din'.

Lyrics:

- fran - te, l'âme dou - ce, l'âme o - do - ran - te Des lis di - vins
que j'ai cueil - lis Dans le jar - din de ta pen - sée,

Performance markings:

- p* (piano) in the piano accompaniment.
- cresc.* (crescendo) in the piano accompaniment.
- mf* (mezzo-forte) and *dim.* (diminuendo) in the piano accompaniment.

La línea melódica se extiende desde un D3 hasta un G#4 abarcando todos los registros de la voz del interprete, pasando por los puntos de pasaje de su voz. Sin embargo, por la manera en la que está escrita, exceptuando los saltos entre los compases 5 y 6, y en el compás 19 donde aparecen saltos de sexta, el paso de un registro a otro en este caso no representa gran dificultad, ya que se preparan por movimientos escalísticos.

Un aspecto que, si debe considerarse en la interpretación de esta obra y con especial cuidado en la voz del interprete, es nuevamente el manejo de la intensidad del sonido, pues al igual que en la obra anterior, esta se mantiene en un rango dinámico no muy grande, lo que nuevamente exige al cantante un gran control en el manejo del aire, en la colocación del sonido y en la asimilación del estilo de la obra. En este caso nuevamente el uso de la voz de cabeza y voz mixta son indispensables para su interpretación.

Esta obra que se da a conocer en el año de 1891 con texto de Paul Bourget. Es una canción llena de sentimiento que habla de un alma agotada, que pena porque no queda ni el rastro del amor que vivió, en ella la música está en consonancia con ese sentimiento, con una melodía lírica y efusiva, acompañada de una elaboración armónica particular, no de gran complejidad, pero si con especial dedicación al timbre a través de un piano resonante que evoca la melancolía propia del texto.

Romance

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

Romance

El alma agotada y sufriente,
El alma dulce, el alma empapada
En los lirios divinos que reuní
N'est-il plus un parfum qui reste
De la suavité céleste
Des jours où tu m'enveloppais

D'une vapeur surnaturelle,
 Faite d'espoir, d'amour fidèle,
 De béatitude et de paix?

En el jardín de tus pensamientos
 ¿Dónde la han dispersado los vientos?
 ¿El alma de esta adorable azucena?

No queda ni un solo olor
 De la suavidad celestial
 De los días en que me encerraste
 En una niebla sobrenatural
 Hecho de esperanza, de amor fiel,
 ¿De felicidad y de paz?

Beau Soir (E) - Claude Debussy (1862-1918)

En esta obra se evidencia aun la estructura musical del romanticismo, y teniendo en cuenta la indicación de tempo andante de la obra, son frases de nivel medio en dificultad, pero sobre todo por la melodía, ya que estas terminan con notas largas generalmente que se conectan rápidamente con la siguiente frase, exigiendo además agilidad y control de la respiración. Al igual que las obras anteriores, por el estilo musical, la pieza requiere del manejo del fiato, para mantener la línea de canto en el fraseo.

La melodía en cuanto a interválica se refiere, presenta saltos de cuartas ascendentes y descendentes y un salto de séptima en el compás 27, que además de exigir precisión en la afinación, supone el cambio de registro sin una ruptura en el sonido y está

Salto de séptima

Cubrir el sonido para el salto

mon : : de, Ce- pen- dant qu'on est jeune et que le soir est
 mom : : ent, And the sweet- ness of youth and the glo- ries of

animato poco a poco e cresc.

en la zona de pasaje de la voz del tenor, de un F4 a un G3. Pero en términos generales la melodía se desarrolla por movimiento conjunto y saltos de triada, abarcando principalmente el registro medio de la voz y parte del grave en pocas ocasiones. No hay notas de agilidad que representen dificultad para el intérprete y ninguna modulación importante.

Esta es una canción que al igual que la anterior está compuesta sobre un poema de Paul Bourget y en el mismo año. Se caracteriza por la música sutil y sencilla, pero cargada de gran romanticismo. Esta es una de las primeras melodías para voz y piano de Debussy. El tema principal de la obra es el atardecer, las sensaciones que provoca contemplar la puesta de sol.

La dificultad de la obra al igual que las dos anteriores radica en la dinámica, por el estilo de la obra, y en la respiración y manejo del aire para mantener la línea de canto sin interrupciones bruscas en las frases, además de que compromete los puntos de *passaggio*.

Beau Soir

Lorsque au soleil couchant
les rivières sont roses,
et qu'un tiède frisson
court sur les champs de blé,
un conseil d'être heureux
semble sortir des choses
et monter vers le cœur troublé;
Un conseil de goûter le charme
d'être au monde,
cependant qu'on est jeune

et que le soir est beau,
car nous nous en allons

Hermoso Atardecer

Cuando al sol poniente
los ríos se vuelven de color rosa
y un tibio escalofrío
recorre los campos de trigo,
el consejo de ser feliz
parece brotar de las cosas
y subir hacia el corazón turbado.
Un consejo de disfrutar
el encanto de estar en el mundo,
mientras que se es joven

comme s'en va cette onde:
Elle à la mer, -- nous au tombeau !

como se va esta onda,
 y el atardecer es hermoso, ella al mar, nosotros a la tumba.
 porque nosotros nos iremos

Song of travel - Ralph Vaughan Williams. (1872-1958)

Es un ciclo de 9 canciones compuesto entre 1901 y 1904 con textos extraídos de los poemas de Robert Louis Stevenson. Y se traduce como canciones de viaje.

Las obras a interpretar de este ciclo son:

1. I. The Vagabond

2. VI. The Infinte Shining Heavens

3. VII. Whither Must I Wander.?

The Vagabond. (Em)

El estilo de esta obra, a diferencia de casi todas las analizadas anteriormente, permite al intérprete hacer uso de sus cualidades vocales específicas, como el volumen y potencia natural de su voz, pues es una obra muy marcada pianísticamente y la voz debe acompañar ese carácter proponiendo la búsqueda de un color más completo y una dinámica más intensa.

La obra presenta dos secciones claramente definidas. La primera en la tonalidad principal de Em, que se re expone al final de la obra, y la segunda que está escrita en la tonalidad de G#m. La melodía de la primera sección está construida casi en su totalidad por saltos triádicos (sucesiones de terceras ascendentes y descendentes), mientras que la segunda sección presenta un flujo melódico a partir de grados conjuntos, con la presencia de saltos de quinta o sexta entre las frases, pero por la manera en cómo se llega a los saltos,

a veces precedidos por silencios y en otras ocasiones por medio de una escala, la preparación o el mecanismo en la cobertura del sonido en los puntos de pasaje de la voz, se facilita y permite que la voz suene homogénea en toda la extensión de la obra que va de un Db3 a un G4, abarcando los registros grave, medio y agudos de la voz del tenor.

Solo hay dos saltos que, aun siendo preparados por una escala ascendente, se dificultan en gran medida. El primero se encuentra el compás 51, y asciende a la nota F#4, zona de passaggio en la voz del tenor lírico dramático, pero por la misma preparación o llegada en escala, esto no es lo que representa dificultad para el intérprete, es la vocal U sobre la que está escrito el agudo, una vocal cerrada que tiende a ubicarse muy atrás y pierde brillo.

The image displays a musical score for voice and piano, consisting of two systems. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

First System:

- Vocal line: "bird on tree, Bi - ting the blue". A red line indicates an ascending scale leading to the note F#4. Above the final note, there is a purple circle labeled "Cubrir" and a red box labeled "poco f Pasaggio".
- Piano accompaniment: The right hand has a melodic line with a crescendo marked "poco f". The left hand provides harmonic support.

Second System:

- Vocal line: "fin - ger. White as meal the". A red box labeled "Pasaggio" is placed above the first note of "fin - ger.". A green vertical line labeled "Respiración" is placed above the word "White". The phrase "meno f" appears above the vocal line.
- Piano accompaniment: The right hand has a melodic line with a decrescendo marked "meno f". The left hand provides harmonic support.

El segundo agudo está en el compás 60, justo donde se retoma la tonalidad inicial, sobre un G4 que al igual que el anterior, aun cuando se encuentra en la zona de pasaje de la voz, la dificultad radica en la vocal en la que se da, en este caso sobre una i, con la que la voz no pierde el brillo, pero si el espacio y cuerpo.

mf ancora animando.

ha - ven - Not to

au - tumn will I yield, Not to win - ter

Agudo sobre la vocal "i" en la zona de pasaje de al voz.

Tempo I.

Estos dos momentos de la obra son los de mayor exigencia para el intérprete por lo que debe tener especial cuidado en la colocación de la voz y los puntos de resonancia.

Esta pieza es la presentación del personaje, un artista, y lo muestra como vagabundo haciendo alusión a alguien que viaja mucho y no tiene ni hogar ni trabajo, un hombre que deja todo atrás por hacer su voluntad. Los fuertes acordes del acompañamiento en forma de marcha, simbolizan la pisada firme del viajero a medida que avanza por la senda de su viaje.

The Vagabond

Give to me the life I love,
 Let the lave go by me,
 Give the jolly heaven above,
 And the byway nigh me.
 Bed in the bush with stars to see,
 Bread I dip in the river –
 There's the life for a man like me,
 There's the life for ever.

Let the blow fall soon or late,
 Let what will be o'er me;
 Give the face of earth around,
 And the road before me.
 Wealth I seek not, hope nor love,
 Nor a friend to know me;
 All I seek, the heaven above,
 And the road below me.

Or let autumn fall on me
 Where afield I linger,
 Silencing the bird on tree,
 Biting the blue finger.
 White as meal the frosty field –
 Warm the fireside haven –
 Not to autumn will I yield,
 Not to winter even!

El vagabundo

Dame la vida que amo,
 deja que el resto pase,
 dame el alegre cielo que está sobre mí
 y el camino que está cerca de mí.
 Cama en la espesura con estrellas que mirar,
 pan que mojar en el río—
 esa es la vida para un hombre como yo,
 esa es la vida para siempre.

Deja que el golpe caiga tarde o temprano,
 deja que sea lo que deba ser;
 dame la faz de la tierra en derredor
 y el camino delante de mí.
 No busco riqueza, ni esperanza, ni amor,
 ni un amigo que me conozca;
 todo lo que busco es el cielo sobre mí
 y la carretera bajo mis pies.

O deja que el otoño caiga sobre mí
 en el campo en que permanezco,
 silenciando al pájaro en el árbol,
 mordiendo la mano amoratada.
 El campo helado, blanco como la harina—
 acogedor el refugio hogareño—
 ¡No me doblegaré ante el otoño,
 ni siquiera ante el invierno!

The Infinite Shining Heavens. (Fm)

Esta obra es sutil, con acordes de un tinte mágico con la intención de mostrar la atmósfera en la que el personaje contempla la naturaleza, su inmutabilidad y su belleza.

La pieza tiene una introducción instrumental de dos compases en donde se presenta el esquema de acompañamiento desarrollado hasta el final. La voz aparece en el tercer compás con ante compás, realizando las líneas melódicas con la necesidad de una buena dosificación de aire debido al tempo lento de la obra. La separación de algunas frases es marcada claramente por lapsos de silencio y notas largas, sin embargo, en ciertas frases que son contiguas y no tienen una delimitación clara, la respiración debe ejecutarse sutil y rápidamente.

La melodía, de carácter tranquilo y apacible, fluye a través de un balance de grados conjuntos y saltos en líneas descendentes que son abandonados por salto contrario, siempre siguiendo un dibujo en forma de terraza. Se destaca la presencia de dos intervalos de sexta ascendente y un intervalo de novena menor proveniente de una zona de registro bajo de tenor, en la penúltima frase.

La extensión de la melodía va de un Eb3, como nota más grave de la obra, hasta un G4 como nota más aguda. Durante el desarrollo de esta, el flujo de la melodía se mantiene entre los registros medio y agudo de la voz, dentro de la tesitura del tenor. No obstante, ciertos puntos climáticos se producen en notas como F4 o Fb4, que hacen parte del pasaje de la voz para el tenor, dificultan la interpretación de la pieza debido a su intención tranquila y sosegada.

Un punto importante para destacar en la obra, que debe abordarse con especial cuidado, es la frase que inicia en el compás 21 “And the idle stars of the night” ya que por la dinámica se exige al interprete un gran control del aire para realizarla, no solo con una sola respiración, si no también dentro de un pianissimo que gradualmente se convierte en un forte en la palabra night, palabra que demora 4 pulsos, en los que cualquier falla del flujo del aire podría entorpecer el efecto que se debe hacer, y en la que está en uso el cambio de registro de voz de cabeza a voz plena, por lo que el riesgo es aún mayor.

The image displays a musical score for a vocal piece, likely in F major or D minor (three flats). The score is divided into two systems. The first system includes the lyrics "shining and dead, And the i - dle stars of the". A red box highlights the phrase "And the i - dle stars of the" with the label "Voz de cabeza" above it. A red box also highlights the "pp" (pianissimo) dynamic marking. The second system includes the lyrics "night. Were dear-er to me than". A red box highlights the phrase "night." with the label "Voz de cabeza-----Voz mixta----- Voz plena o de pecho" above it. Another red box highlights the phrase "Were dear-er to me than" with the label "Cubrir zona de pasaje a tempo." above it. A purple circle marks a transition point between the two systems. The piano accompaniment is shown in the lower staves, with a "pp" marking in the first system and a "f dim." marking in the second system.

La obra está escrita en tempo “Andante sostenuto”, por lo cual no contiene notas ágiles que puedan afectar la comodidad del intérprete. Sin embargo, la lentitud de la misma sí puede ocasionar cierta dificultad para llevar el fraseo de algunas líneas melódicas de gran extensión.

A manera de conclusión, la dificultad de la pieza radica en el registro de la melodía, con ciertos puntos climáticos que se encuentran en la zona de passagio, que, por el carácter de la pieza, deben ser cantadas con delicadeza y con voz liviana. Para un tenor de gran potencia como es el caso del intérprete, esta dinámica en la zona de pasaje es de gran exigencia teniendo en cuenta el volumen y potencia natural de su voz, y en la obra se presentan diferentes cambios de atmosfera que deben ir acompañados con cambios en la cualidad tímbrica y de dinámica para reforzar la intensidad del poema, por lo que el intérprete debe hacer usos nuevamente de la voz mixta y la voz de cabeza para abordarla.

The infinite shining heavens

The infinite shining heavens
Rose, and I saw in the night
Uncountable angel stars
Showering sorrow and light

I saw them distant as heaven
Dumb and shining and dead,
And in the idle stars of the night
Were dearer to me than bread

Night after night in my sorrow
The stars looked over the sea,
Till lo! I looked in the dusk
And a star had come down to me.

El cielo de infinito brillo

El cielo de infinito brillo
Se alzó, y en la noche vi
Innumerables luceros
Espolvoreando pena y luz

Las vi, distante como el cielo
Mudas, brillantes y muertas,
Y las quietas estrellas de la noche
Me eran más queridas que el pan.

Noche tras noche en mi pena
Las estrellas estaban sobre el mar,
¡Y cayeron! Miré en la niebla
y una estrella había venido hacia mí

Whither must I wander? (Em)

Partiendo de un comienzo del piano de dos compases, la voz se presenta desde el tercer compás, dibujando una frase extensa (debido al tempo moderado de la obra), claramente delimitada por una nota larga (blanca). Es notoria la división de las dos semifrases de dos compases que las componen, mediante una terminación en figura de pulso con cesura o un silencio de pulso, entre las cuales es necesaria una respiración que se puede realizar cómodamente pero que no se debe descuidar.

La melodía se repite durante toda la pieza y está constituida por un dibujo ascendente y descendente en forma de arco, en el que predomina la existencia de grados conjuntos. Se resalta la presencia de un salto de cuarta ascendente desde la nota D4 hacia la nota G4, preparado ascendentemente mediante saltos de terceras consecutivas. En este sentido, los constantes ascensos de la melodía hacia el G4, obliga al interprete a tener cuidado de no acentuar o dar mayor fuerza al agudo, desconectándolo de lo que está antes y después. Esto constituye el mayor riesgo en la interpretación de la obra, considerando que, como se ha mencionado ya, una de las características particulares de la voz del interprete es la potencia y volumen en su voz en la zona aguda, y estos saltos se encuentran en la zona de passagio del tenor, por lo que es imprescindible cubrir el sonido y así mantener un timbre más homogéneo en la voz.

La respiración, si bien se pueden realizar con comodidad la gran mayoría de veces, representa un grado de dificultad medio, en cuanto a la dosificación del aire inhalado puesto que las frases, debido al tempo “Andante” de la obra, son bastante extensas y hacer una respiración entre ellas podría romper el flujo de la melodía, y la intención poética del texto.

Esta pieza es una de las más conocidas e interpretadas del ciclo, y el texto habla principalmente sobre los días felices del pasado que difícilmente van a volver. Pero también recuerda que, en la vida del vagabundo, en este caso el artista, aun después de su muerte la belleza de su trabajo permanecerá siempre. Es una obra llena de sutileza, donde el ambiente cálido y dulce y a la vez nostálgico permea toda la canción.

Whither must i wander?

Home no more home to me,
whither must i wander?
Hunger my driver I go where I must
Cold blows the winter wind
over hill and heather:
Thick drives the rain
and my roof is in the dust.

Lov'd of wise men was
the shade of my roof-tree,
The true word of welcome
was spoken in the door:
Dear days of old with
the faces in the fire-light;
Kind folks of old you
come again no more.

Home was home, then my dear,
full of kindly faces
Home was home, then my dear,
happy for the child.
Fire and the windows bright

¿Hasta dónde debo errar?

El hogar ya no es hogar para mí,
¿Hasta dónde debo errar?
El ansia me guía y voy donde debo ir
Frío sopla el viento invernal
sobre montes y caminos:
Copiosa cae la lluvia
y mi techo está en el polvo.

Amada de los sabios
era la sombra de mi tejado,
La sincera palabra de bienvenida
que se hablaba en mi puerta:
Queridos viejos días
con las caras relumbrando al fuego;
Viejos y amados amigos,
ya no volverán.

Hogar era el hogar, querida,
llena de rostros amables
Hogar era el hogar, querida,
feliz para el niño.
El fuego y las ventanas

glittered in the moorland;
 Song, tuneful song, built
 a palace in the wild.

Now when day dawns
 on the brow of the moorland,
 Lone stands the house
 and the chimney stone is cold.
 Lone let it stand now
 the friends are all departed,
 The kind hearts, the true hearts,
 that loved the place of old.

Spring shall come, come again,
 calling up the moor-fowl,
 Spring shall bring the sun and rain,
 bring the bees and flowers;
 Red shall the heather
 bloom over hill and valley,
 Soft flow the stream through
 the even flowing hours,

Fair the day shine as it
 shone on my childhood;
 Fair shine the day on
 the house with open doors.
 Birds come and cry there
 and twitter in the chimney
 But I go forever
 and come again no more.

relucían en el páramo;
 La canción, la bella canción,
 creó un palacio en lo salvaje.

Hoy, cuando el día amanece
 en el horizonte del páramo,
 Sola está la casa
 y la chimenea está fría.
 Déjenla así, ahora
 que los amigos han partido,
 Los amables, verdaderos corazones
 que amaron el viejo lar.

Vendrá la primavera, vendrá
 de nuevo llamando a las gallinas
 Traerá la primavera el sol
 y la lluvia, las abejas y las flores;
 Rojo brotará el brezo
 sobre colinas y valles,
 Suave fluye el agua
 en la corriente de las horas,

Bello brillará el día
 como brilló en mi niñez;
 Bello brilla el día sobre
 la casa de puertas abiertas.
 Los pájaros llegan
 y pían aquí y trinan en la chimenea
 Pero yo me iré para siempre
 y ya no volveré.

Se equivocó la paloma. (Gm) - Carlos Guastavino (1912-2000)

Se equivocó la paloma, es una canción creada en el año de 1941 con texto del poeta Rafael Alberti, convirtiéndose en una de las canciones más reconocidas del compositor como canción arte. En ella se reflejan características de los géneros como el lied y la canción francesa en cuanto a su forma y manejo armónico.

La pieza inicia con una introducción en el piano donde se muestra el motivo principal de la melodía y se afianza la tonalidad. La voz inicia con la melodía en el compás 7 con antecompas, con el mismo motivo antes presentado en la introducción. Las frases de la obra son bastante simétricas y generalmente extensas por la repetición al final de cada una de ellas sobre la frase “se equivocaba”. Las respiraciones en esta obra en algunas de las frases deben ser rápidas señaladas claramente por los silencios de corchea que separan las frases. El control del aire si bien debe ser bueno, no representa gran dificultad para el intérprete.

En cuanto a la melodía, mayormente escrita por saltos de triada y grado conjunto, es bastante reconocible y de fácil asimilación, no contiene ningún salto que represente gran ni agilidades o notas rápidas que dificulten la interpretación de la obra. El rango en que se mueve el flujo melódico es de una octava de registro y se encuentra justamente en la tesitura de la voz del interprete en este caso, por lo que su voz puede mostrarse con gran soltura y comodidad, y no compromete su abordaje técnico en cuanto a colocación se refiere, pues no hay ningún punto que comprometa la zona de pasaje de a voz. No hay ninguna modulación armónica, pero si un cambio de metro hacia el final de la obra de 3/4 a 6/4, pero un cambio que no es difícil asimilar y que además solo se da durante dos compases.

En general esta obra no presenta dificultad para el intérprete ni en el manejo de la respiración, ni en la colocación de la voz. Es de tempo allegreto pero por las características melódicas, la velocidad tampoco representa ninguna dificultad.

Se equivocó la paloma

Se equivoco la paloma, se equivocaba
 por ir al norte fue al sur, creyó que el trigo era agua
 se equivocaba
 Creyó el mar era el cielo, que la noche la mañana
 se equivocaba, se equivocaba
 que las estrellas eran rocío, que la calor era nevada
 se equivocaba, se equivocaba
 que tu falda era su blusa, que tu corazón su casa
 se equivocaba, se equivocaba
 ella se durmió en la orilla do en la cumbre de una rama.

El clavel del aire blanco (E) - Carlos Guastavino (1912-2000)

Esta obra forma parte del ciclo de canciones Flores Argentinas que consta de 12 canciones. El clavel del aire blanco es la segunda pieza del ciclo escrito en el año de 1969, inspirado en los poemas de León Benarós. Y como su nombre lo indica hace alusión a las diversas especies florales argentinas.

La pieza es totalmente tonal, y la división de sus frases es bastantes simétrica, son frases cortas y cómodas para su interpretación. La obra se divide en dos secciones claramente, pero la estructura de las frases y melodía no cambia. El control de la respiración en la pieza es evidente, se debe mantener el aire durante cada frase para no romper la línea de canto y conectar los finales de frases con el inicio de la siguiente. Si bien las notas largas en los finales de frases

permiten respirar cómodamente, estas respiraciones deben ser sutiles y silenciosas para no entorpecer el flujo de la melodía.

La melodía esta escrita mayormente con pasajes escalísticos y de aglomeraciones de fácil asimilación, pero también presenta algunos saltos de sexta y de octava que dificultan su interpretación, ya que estos saltos deben estar conectados sin que se interrumpa el flujo de aire y sin rupturas o fallas en la calidad tímbrica del sonido. La melodía está escrita en el registro medio de la voz donde E3 es la nota más baja y E4 la más alta, moviéndose solamente en una octava de registro. En la tesitura del interprete, por lo que no representa gran dificultad. Tampoco hay notas de agilidad en la obra.

En general la principal dificultad para la interpretación de la pieza está en la respiración, en hacerlo sutil y delicadamente para conectar las frases sin estropear o entorpecer el flujo melódico, pero también en el manejo de las dinámicas que es esencial para enriquecer la interpretación y darle vida al poema.

El clavel del aire blanco

El clavel del aire blanco
Es suspiro detenido,
Que en el aire se hace flor
Con el perfume más fino.
Que en el aire se hace flor
Con el perfume más fino.

¡Ay, amor! ¡Ay, amor!

La flor en la niña

La flor en la niña

La niña en la flor

Del clavel del aire blanco
 Nadie ofenda su blancura,
 Porque tiene el parecer
 De la inocencia más pura.
 Porque tiene el parecer
 De la inocencia más pura.

¡Ay, amor! ¡Ay, amor!
 La flor en la niña
 La flor en la niña
 La niña en la flor

La rosa y el sauce. (F#m) - Carlos Guastavino (1912-2000)

La melodía de esta obra inicia con dos frases cortas en el registro grave y medio de la voz del tenor. Estas frases se complementan con un pasaje instrumental que refuerza la intención del texto que sigue. La dificultad en estas frases para el intérprete está en lograr que las notas graves de la melodía no se pierdan en la línea de canto y que suenen proyectadas, y la dinámica piano dificulta un poco este aspecto aun cuando su voz es de carácter pesado y robusto. Luego del pasaje instrumental, en el compás 14 con antecompas, la melodía inicia con una frase larga que requiere de gran control del aire, pues por la dinámica que va de mezzoforte a forte, se requiere de mayor flujo de aire. Otra dificultad de esta frase está en el contraste que se indica en la repetición de la palabra “apasionado”, que primero es fuerte y luego piano, este cambio debe hacerse rápidamente y exige el control del manejo de del aire en las dinámicas y la colocación de la voz, para que no se afecte la homogeneidad del timbre entre dinámicas.

La melodía contiene algunos saltos con dificultad para el intérprete. El primero de ellos se ubica en la palabra apasionado del compás 14, es un salto de cuarta que se da sobre la nota de

pasaje de la voz del tenor, que al compás siguiente salta una quinta descendente que compromete la agilidad para cambiar el mecanismo del cambio de registros sin afectar la homogeneidad del timbre. Otro salto importante se da en el compás 17, al finalizar la segunda frase de esta parte de la obra, allí se presenta un salto de octava desde el C#4 hasta el C#3, es decir es un salto grande entre dos registros, y debe conectarse el sonido muy bien. La obra abarca principalmente los registros grave y medio de la voz del tenor, yendo desde un C#3 hasta un F#4.

En cuanto a las agilidades, en la obra se presenta un pasaje escalístico sobre semicorcheas en los compases 18 y 20. Estas frases representan el mayor grado de dificultad para el intérprete para la articulación del texto, pero sobre todo por la dinámica de la frase que debe ser piano, por lo que el recurso de voz mixta es necesario para lograr la intensidad que el compositor plasmó en la obra. Debido a que este pasaje asciende hacia la zona de passagio de la voz del interprete, debe realizarse un trabajo cuidadoso en el manejo de la dinámica para no dañar el flujo de la melodía con sonidos fuertes que estén fuera de la

intensión musical de la frase.

The image shows a musical score for a voice and piano. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). A red box highlights a section of the vocal melody, with a purple arrow pointing to it labeled "Passaggio". Above the box, the text "Voz mixta, por la dinámica." is written. A piano dynamic marking (*p*) is placed at the beginning of the highlighted section. The lyrics are written below the vocal line: "Pe-ro u-na ni-ña u-na ni-ña co-que - ta" and "Ba - t a mai-den a fri - vo-lous maid - en". The piano accompaniment is shown in grand staff (treble and bass clefs) with a 7/8 time signature.

El tempo de la obra es adagio, y por las características de la melodía solo los pasajes anteriormente mencionados representan una dificultad en canto a la velocidad. Finalmente, la

obra acaba con un lamento, que el intérprete debe hacer preferiblemente muy delicado, para representar el llanto del que habla la obra, este se hace intercalando entre la voz de cabeza y voz mixta, debe cuidarse muy bien la colocación de la voz.

La rosa y el sauce

La rosa se iba abriendo
abrazada al sauce....

El árbol, apasionado, la amaba tanto....!

Pero una niña coqueta
se la ha robado...

Y el sauce, desconsolado,
la está llorando....!

Dein ist mein ganzes Herz (Db) - Franz Lehár (1870-1948)

Esta es una aria que pertenece a una de las operetas más representativas de Lehár, Das Land des Lächelns, “El país de las sonrisas”, compuesta en 1929 con texto de Fritz Löhner-Beda. Es de hecho el aria más conocida de la ópera que ha sido interpretada por grandes cantantes y es considerada como un estándar en el repertorio de tenor.

Esta obra está estructurada por dos secciones claramente definidas por un cambio de metro y de tempo. Con una introducción del piano que muestra el tema que será tomado por la voz a partir del cuarto compás, la primera sección, que es re expuesta al final, presenta cuatro frases lentas de cuatro compases de extensión con una delimitación marcada por notas largas que posibilitan una respiración pertinente y cómoda. La segunda sección, también compuesta por cuatro frases, pero con indicaciones claras de “animato”, hace que la melodía rápida genere

cierta dificultad en la toma de aire para la ejecución del fraseo. Dichas frases, sin embargo, están separadas por notas largas y silencios cortos.

La melodía recorre a lo largo de toda la pieza un dibujo ondulante ascendente y descendente mediante el uso mayoritario de grados conjuntos y pasajes escalísticos, con ciertos casos escasos de saltos amplios en inicios de frase. Presenta una extensión que va de un Eb3, como nota más grave, hasta un Ab4 como nota más aguda. Es pertinente señalar que el flujo melódico se sustenta en mayor medida sobre notas agudas y por tanto incómodas de la tesitura del interprete, pues se encuentra mayormente ubicada en la zona de pasaje de la voz. Este factor, aunado al hecho de que algunas de esas notas altas están escritas para cantarse con la vocal “i” del texto, lo cual dificulta su ejecución con espacio vocal, problematiza la ejecución de la obra.

Es importante resaltar que, al ser un aria de opereta, la intensidad del volumen es mayor, aspecto que permite mayor facilidad en la interpretación que en las obras anteriores pues puede hacer uso de sus principales características vocales, pero no se puede desconocer que esto requiere de igual manera más resistencia en el flujo del aire que se maneja.

The image shows a musical score for a vocal aria. The vocal line is in E-flat major (three flats) and 3/4 time. It features a melody with a rising and falling contour. Two red boxes highlight specific areas of the melody, labeled "Zona de pasaje de la voz" (Vocal transition zone). A green line indicates a "Respiración, Preparación del agudo." (Breath, Preparation of the acute). A pink circle marks a note labeled "Agudo sobre vocal cerrada." (Acute over closed vowel). The lyrics are: "Traum - schön und sehn-suchts-bang - ist dein strah - len-der Blick!". The piano accompaniment is in the same key and time, with dynamics marked as *mf*, *cresc.*, and *frit.*

La primera sección, escrita en un tempo “**Allegretto moderato, ma non troppo**”, no presenta dificultades en cuanto a su velocidad; sin embargo, la segunda parte, cuya marca de

tempo indica “**etwas bewegter**” (un poco más conmovedor), es más libre y ágil, con varios pasajes de figuraciones rítmicas rápidas (como semicorcheas y fusas) marcadas con “animatos”, tal como ya se ha mencionado anteriormente.

En ese orden de ideas, la dificultad de la pieza radica principalmente en el registro en el que está escrita, el cual, al encontrarse en regiones agudas de la voz de tenor, propone un obstáculo que impide una ejecución cómoda.

Dein ist mein ganzes herz

Dein ist mein ganzes herz
Wo du nicht bist, kann ich nicht sein
So, wie die blume welkt
Wenn sie nicht küsst
der sonnenschein

Dein ist mein schönstes lied
Weil es allein aus der liebe erblüht
Sag mir noch einmal, mein einzig lieb
Oh sag noch einmal mir
Ich hab dich lieb

Wohin ich immer gehe
Ich fühle deine nähe
Ich möchte deinen atem trinken
Und betend dir zu füssen sinken
Dir, dir allein!

Mi corazón es todo tuyo

¡Mi corazón es todo tuyo!
Donde no estás
yo no puedo estar
Como la flor se marchita
Si no besa ¡ El sol!

Tuya es mi canción más hermosa
Porque florece solo del amor
Dime una vez más
Mi único amor
¡Oh, dime una vez más que te amo!

Dondequiera que voy
siento tu cercanía
quiero beber tu aliento
y rezar, hundirme
a tus pies , ¡solo tú!

Wie wunderbar
 Ist dein leuchtendes haar
 Traumschön und sehnsuchtsbang
 Ist dein strahlender blick
 Hör ich der stimme klang
 Ist es so wie musik
 Dein ist mein ganzes herz.

¡Qué maravilloso
 es tu cabello brillante!
 Tu mirada radiante
 es soñadora y anhelante.
 Si escucho el sonido de tu voz,
 es como música
 ¡Mi corazón es todo tuyo! ...

Lippen Schweigen (G) - Franz Lehár (1870-1948)

Lippen schweigen es un dueto de la opereta, "La Viuda Alegre" ("Die Lustige Witwe") de Lehár. lo interpretan los personajes Danilo, secretario de una embajada y Hanna, una viuda joven y rica. Esta opereta se estrenó en 1905 y desde entonces se ha constituído como una de las obras más importantes de su género y ha sido llevada en varias ocasiones al cine.

Al igual que la pieza anterior, en la interpretación de esta obra se requiere un color más completo de la voz, lo que permite al interprete en particular poder hacer uso de la plenitud de su voz. Sin embargo, en la parte final, debe estar en conjunto con la segunda voz.

La melodía de esta compuesta en su gran mayoría por saltos entre notas de acordes que son de fácil asimilación. Saltos ascendentes de quinta y descendentes de sexta en su mayoría en los que no debe descuidarse la colocación de la voz, pues esto puede afectar el flujo melódico y la homogeneidad en el sonido. Al primer parte de la obra es cantada por Danilo, y se mantiene siempre entre los registros graves y medio de la voz del tenor lirio dramático

lo que, considerando sus características vocales, no representa mayor dificultad para él, por el contrario, en estos registros puede dar el máximo de su voz.

La principal dificultad técnica para el intérprete en este caso se da hacia el final de la obra, donde se canta a dueto con la soprano a unísono. En esta parte la voz es llevada al registro agudo de la voz, sobre vocales no tan cómodas de ejecutar en ese registro. Los primeros saltos están en los compase 93 y 94 sobre la nota G4, que es zona de pasaggio en la voz del interprete. En este punto es indispensable cubrir la voz muy, teniendo en cuenta que son saltos que no son preparados por escalas, para no utilizar la garganta y que se escuche un sonido forzado. El otro salto está en el compás 95 y la dificultad en este caso, además de que está ubicado en un A4, es la vocal sobre la que se canta, una I que es de difícil ejecución especialmente en ese registro. Se debe trabajar en el espacio y cantar la vocal cerrada en la posición de una vocal abierta para que no se pierda el espacio y cuerpo de la voz.

Lippen Schweigen

Danilo

Lippen schweigen,'s flüstern Geigen
Hab mich lieb!
All die Schritte sagen bitte,
hab mich lieb!
Jeder Druck der Hände
deutlich mir's beschrieb
Er sagt klar, 's ist wahr, 's ist wahr,
Du hast mich lieb!

Los Labios Callan

Danilo

Los labios callan, los violines susurran:
¡Quiéreme!
Y los pasos dicen: por favor,
¡Quiéreme!
Siento las manos enlazadas que me
cuentan
sin dudar: Es verdad, es verdad,
¡Me quieres!

Hanna

Bei jedem Walzerschnitt
 Tanzt auch die Seele mit,
 Da hüpf't das Herzchen klein,
 Es klopft und pocht:
 Sei mein! Sei mein!
 Und der Mund, der spricht kein Wort,
 Doch tönt es fort und immerfort:
 Ich hab' dich ja so lieb,
 ich hab' dich lieb!

Hanna

en cada paso de vals
 bailado con toda el alma
 brinca el corazón
 palpita y apremia:
 ¡Sé mío, sé mío!
 Y en la boca ninguna palabra
 Aunque no lo decimos sin cesar
 ¡Te quiero tanto!
 ¡Te quiero!

Hanna-Danilo

Jeder Druck der Hände
 Deutlich mir's beschrieb...
 Er sagt klar, 's ist wahr, 's ist wahr`
 Du hast mich lieb!

Danilo y Hanna

Siento las manos enlazadas que me
 cuentan
 sin dudar: Es verdad, es verdad,
 ¡Me quieres!

Dificultades técnicas del repertorio para el tenor Lírico spinto.

	<i>Registro</i>	<i>Tesitura</i>	<i>Intensidad</i>	<i>Respiración</i>
Lied (Schubert) * <i>Gute Nacht</i> * <i>Erstarrung</i> * <i>Der Lindenbaum</i> * <i>Die Krähe</i>	En su mayoría las obras se desarrollan en los registros grave y medio de la voz del tenor spinto.	En general las obras se encuentran dentro de la tesitura del tenor spinto, con algunos puntos climáticos de la melodía en el extremo agudo de la misma.	Se mantienen en un rango de dinámica de volumen medio.	Exigencia en el control y manejo del aire debido a las frases largas y a los tempos de las obras analizadas. Poco tiempo para respirar entre frases.
Mélodie (Debussy) * <i>Green</i> * <i>Romance</i>	Las obras abarcan todos los registros de la voz, con mayor	Las obras están dentro de la tesitura del tenor spinto, pero generalmente se	El rango de dinámica de volumen es de intensidad media y baja.	En general respiraciones cómodas. Sin embargo, el control y

* <i>Beau soir</i>	frecuencia las melodías se desarrollan en los registros medio y agudo.	mantienen en el extremo agudo de la misma, pasando frecuentemente por los puntos de passagio.		dosificación del aire suele ser bastante exigente, principalmente por la dinámica en la que se encuentran la mayoría de las obras.
Canción inglesa <i>(Williams)</i> * <i>The Vagabond.</i> * <i>The Infinite Shining Heavens</i> * <i>Whither Must I Wander.</i>	Las obras se desarrollan en mayor medida entre los registros medio y agudos de la voz del tenor spinto.	Dentro de la tesitura del tenor spinto. Con mayor frecuencia hacia el extremo agudo.	Rango dinámico de volumen medio y alto generalmente.	Exigencia en el manejo del aire. Frases relativamente largas en todas las obras.
Canción latinoamericana <i>(Guastavino)</i> * <i>Se equivocó la paloma.</i> * <i>El clavel del aire blanco.</i> * <i>La rosa y el sauce.</i>	Se desarrollan en el registro medio de la voz del tenor.	Dentro de la tesitura del tenor spinto.	Rango de dinámica de volumen medio.	Respiraciones cómodas, frases cortas.
Opereta <i>(Lehár)</i> * <i>Dein ist mein ganzes herz.</i> * <i>Lippen Schweigen.</i>	Las melodías se mueven en todos los registros de la voz, con mayor frecuencia en el registro agudo.	Límite de la tesitura del tenor spinto, comprometiendo principalmente el extremo agudo de su voz. Con mucha frecuencia las melodías se desarrollan en la zona de passaggio.	Rango de volumen fuerte. Buena potencia y proyección de la voz.	Gran exigencia en el manejo del aire. Respiraciones dificultosas debido a los cortos espacios para efectuarlas. Buen control en la dosificación del aire teniendo el cuento el flujo requerido para el volumen que se requiere.

Considerando los anteriores datos correspondientes al análisis técnico realizado, es evidente que en el repertorio seleccionado de canción de concierto, las exigencias técnicas para la voz del tenor de carácter robusto, se encuentran principalmente en tres aspectos, la homogeneidad del timbre, por el constante movimiento de las melodías en los diferentes registros, la intensidad del sonido, considerando que en su mayoría las obras se encuentran en un rango de volumen medio y bajo, y en la respiración, por la exigencia determinada tanto por el tempo y fraseo, por lo que un buen manejo de la dosificación del aire es requisito indispensable para su ejecución; además el control sobre el flujo del aire interviene directamente en el volumen de la voz.

En cuanto al repertorio de opereta, este permite al interprete hacer uso de sus características vocales, al proponer un color de voz más completo y mayor potencia o volumen es su interpretación. Sin embargo, por mantenerse la mayor parte del tiempo en el extremo agudo de la tesitura cómoda de su voz, llegando incluso a superarla, la opereta exige un gran nivel técnico en especial en la zona de pasaje de la voz.

Recursos técnicos

Para establecer los recursos técnicos requeridos para dar solución a las dificultades establecidas en el análisis del repertorio, se recopiló información de dos métodos de estudio de canto, “*Trainig Tenor Voice*” de Richar Miller (1993), enfocado hacia la preparación técnica de la voz del tenor específicamente y “*La Voz Mixta*” de Ramón Farias, que se destaca por la implementación de ejercicios de la técnica vocal para voces masculinas. A partir de estos documentos, se indaga sobre los tres aspectos de dificultad antes

mencionados, homogeneidad tímbrica, manejo de intensidad del volumen y respiración, sobre su funcionamientos y pautas para su desarrollo en el cantante.

La homogeneidad tímbrica es el primer aspecto que representa dificultad para el autor de este trabajo en la interpretación del repertorio seleccionado. Como se mencionó en el marco teórico, en el estudio del canto se busca, a través de la técnica vocal, que el cantante pueda emitir todos los sonidos de la escala en los diferentes registros, grave, medio y agudo, de manera uniforme con un equilibrio de resonancia que permita que la voz suene igual en toda su extensión. De eso se trata la homogeneidad tímbrica, y para ello el cantante hace uso de algunos mecanismos o recursos técnicos como la voz mixta y la cobertura del sonido.

Estos dos recursos se utilizan como un medio para lograr el cambio de registros de una forma suave y progresiva. En el primer caso se combinan los registros por medio de la modificación de la vocal y, en cierto sentido, la modificación de los resonadores, en el segundo caso, se combinan los registros sin cambios de color en la vocal, fundiendo las características tímbricas de ambos registros y fortaleciendo la zona de transición de la voz. En ambos casos el resultado que se busca es el uso de un mecanismo para las notas agudas, para resolver el problema de la transición de los registros y por consiguiente para la ampliación de la tesitura, logrando un equilibrio entre las fuerzas musculares que producen los registros primarios que permiten la homogeneidad del timbre. (Farías, R.2002).

Al considerar las características vocales del interprete, la voz mixta es un recurso indispensable para abordar este repertorio, ya que permite las sutilezas en el registro medio,

con todos los matices de la voz, un mayor control en la dinámica, quitándole algo de peso al sonido.

La voz mixta

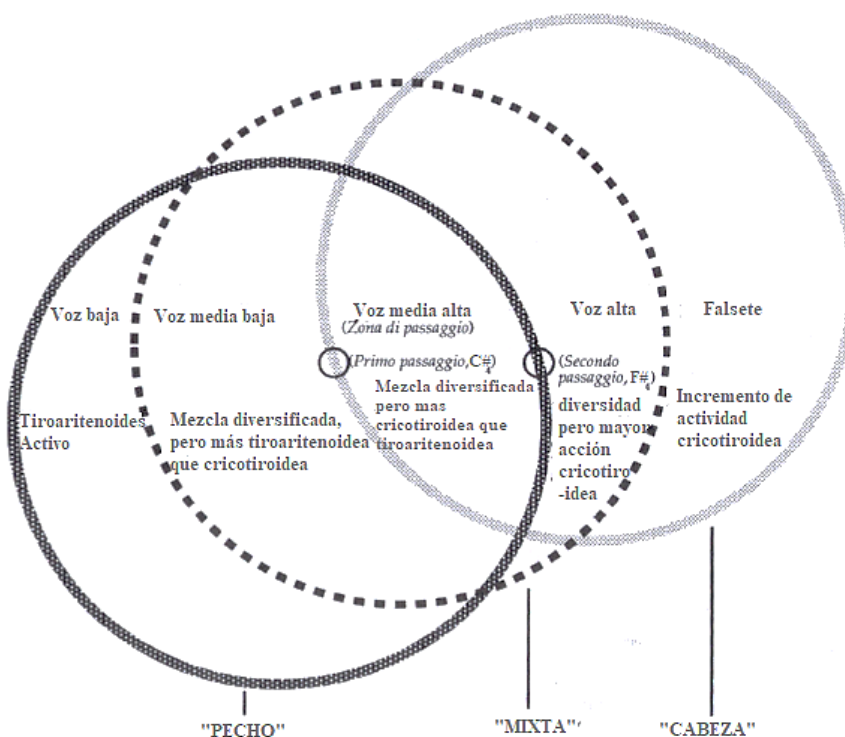
La voz mixta es el mecanismo alterno a la cobertura del sonido y se define como el ejercicio que ejecuta un cantante para lograr la transición de los registros, donde se funden las características específicas de ambos, es decir la fusión entre la fuerza, seguridad y la firmeza, características propias de la voz de pecho, con la suavidad, dulzura y colocación de la voz de cabeza o falsete. (Farías, R.2002). Esta técnica se sitúa en la zona central de la voz y se concentra en el lugar donde se modifican las sensaciones vibratorias que permiten el pasaje de la voz de pecho para la de cabeza.

El equilibrio dinámico de la mecánica entre los músculos tiroaritenoides y cricotiroideos que produce la escala igualada y da como resultado un timbre de registro llamado voz mixta. Con la ayuda de esta voz, la unión del “pecho” y “médium” y “médium” y “cabeza” avanzando hacia arriba o hacia abajo en la escala la voz se puede alinear en toda su extensión.

En la voz mixta, los movimientos combinados de los dos registros principales, hacen que las cuerdas vibren en su totalidad con una apertura no tan marcada como sucede en la voz de pecho y no tan sutil como en la voz de cabeza, de esta manera el timbre de la voz del cantante puede tener todos los matices intermedios. El equilibrio dinámico dentro del mecanismo laríngeo que produce este fenómeno se ilustra a continuación.

Ilustración 3

Diseño esquemático de actividades de registro en la voz de tenor. El passaggio indicado corresponde al de un tenor spinto. Adaptado de (Miller, R. Training Tenor Voice)



En el desarrollo del recital, este mecanismo se trabajó con ejercicios extraídos del documento *La voz mixta* de Ramón Farias. Enfocados hacia la voz masculina.

La voz mixta se trabaja con la alternancia de sensaciones vibratorias, voz de pecho y voz de cabeza, para luego mezclarlas.

Ejercicio 1: Se procede a vocalizar con las vocales I y E anteceditas de las consonantes TN, para garantizar el apoyo resonancial hacia adelante. El inicio de la emisión se realiza en voz de cabeza, a partir del C4.

Seguidamente se suelta la voz con el fonema ÑI-E, ligándolo con el sonido de cabeza, para ubicar la voz plena en un punto alto de resonancia. Este sonido sonará gangoso o pañoso, algo nasal, pero no debe tener importancia ya que luego con la sensación de bostezo este sonido desaparece, convirtiendo las vocales en A,O y U. este ejercicio se puede trabajar en escalas ascendentes o descendentes.

Alumno

40 Falsete (Nasal) MEZCLAR Falsete

mf (TN) ÑI - E - A - O - U. (TN)

Piano

(Nasal) MEZCLAR Falsete (Nasal) MEZCLAR

ÑI - E - A - O - U. (TN) ÑI - E - A - O -

Falsete (Nasal) MEZCLAR Falsete

U. (TN) ÑI - E - A - O - U. (TN)

(Nasal) MEZCLAR

ÑI - E - A - O - U.

Luego de concientizar el timbre producido por la mezcla de los registros y de la colocación adecuada que debe tener, se procede a ampliar los límites de la voz mixta por medio de escalas por grados conjuntos de manera descendente y ascendente. Se debe iniciar el ejercicio en la nota en la que se da por naturaleza la mezcla, en el caso particular del autor de este trabajo sucede en un C#4. Debe aclararse la sensación de mezcla no tiene que ver con el *passaggio*, de hecho, lo que se busca es poder abordar la zona de *passaggio* con esta mezcla de sensaciones vibratorias.

Grados conjuntos ♩. = 90

Tenor

(TN) ÑI - E - I - E - I ____.

(TN) ÑI - E - I - E - I ____.

Piano

Ascender cromáticamente hasta:

(TN) ÑE - A - E - A - E ____.

Descender cromáticamente hasta:

(TN) ÑI - E - I - E - I ____.

Tercera Mayor

(TN) ÑI - E - I - E - I - E - I - E - I.

Ascender cromáticamente hasta:

p (TN) ÑU - O - U - O - U - O - U - O - U.

La cobertura del sonido

Este es un mecanismo empleado por un cantante al momento de ascender a las notas agudas, en el cual debe dejar que el sonido llegue a los resonadores de cabeza sin abandonar los resonadores de pecho. Esta técnica se basa en obtener un espacio mayor y más flexible en la zona velofaríngea y un pequeño descenso de la laringe. (Bustos, I. 2012). También se ha definido como la técnica de oscurecer el sonido precisamente por el incremento del espacio faríngeo, sobre todo en las notas de transición entre los registros. (Farías, R.2002).

Este concepto fue un cambio importante para la técnica vocal, sobre todo para la voz del tenor, en la manera cómo cantar los agudos del repertorio operístico ya que a principios del siglo XIX la concepción del sonido agudo en las voces masculinas era netamente el falsete y en el repertorio esto potenciaba la dulzura y el sentimiento, pero provocaba una gran diferencia de color entre un registro y otro. Así que, en la búsqueda de la homogeneidad y coherencia entre los registros, nace en Italia la técnica de la cobertura del

sonido que popularizó el tenor francés Gilber Duprez (1806- 1896), quien estudió canto en Nápoles. Esta técnica otorga brillantez y fuerza en la zona aguda y enriquece los recursos de la pedagogía vocal al permitir la emisión de la voz en toda su extensión de manera más homogénea, con un pequeño oscurecimiento del color, pero mayor riqueza armónica, pues la cobertura de la voz corresponde a un cambio del mecanismo laríngeo (alargamiento del registro) y a una modificación de forma y volumen de los resonadores. (Bustos, I. 2012).

Según Miller (1993), el término "cobertura" se refiere a los ajustes acústicos graduales, mediante el uso de la alteración ligera de las vocales en la escala ascendente, con el fin de facilitar el acceso a las frecuencias más altas, es decir, la voz principal. Los tenores de voces agudas pueden acceder a este mecanismo en la región de la escala o pasaje en tonos relativamente altos, cuando aumentan la vibración de voz a frecuencias más altas, pero los tenores con una voz más pesada necesitan hacer los ajustes de las vocales en notas más bajas o no tan agudas.

“Cuando el cantante alcanza la parte media de la voz, en una escala ascendente, se produce una controversia sobre la "cobertura". Esto significa que no hay unanimidad sobre exactamente cuándo "cubrir", ni sobre la cantidad de ajustes que el tenor necesita hacer en la vocal para llegar a la voz principal” (Miller, R. 1993).

El autor explica que la "cobertura" comienza en la zona de *passaggio*, pero que no hay una nota única y específica para cambiar abruptamente la vocal, sino que es un proceso de cambio gradual, es decir, una migración de una vocal a otra. Este matiz de sonido (migración de una vocal abierta a otra más cerrada) está determinada por el ajuste

equilibrado de la laringe, que se adapta al tracto vocal. Cuando los ajustes de la laringe y el tracto vocal se afinan, la vocal adquiere estabilidad en el timbre. (Miller, R. 1993)

Fisiológicamente este mecanismo ocurre de la siguiente manera:

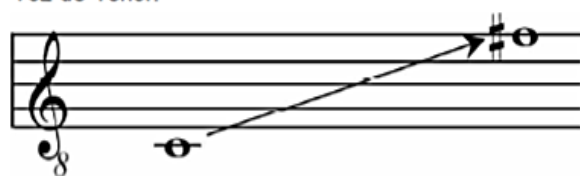
- Al momento de cubrir el sonido la laringe desciende, la base de la lengua se proyecta hacia adelante y el velo del paladar se levanta considerablemente. Estos movimientos proporcionan un aumento en el tamaño de la cavidad faríngea en todas sus dimensiones.
- A nivel laríngeo, ocurre una oscilación hacia abajo y adelante del cartílago tiroideos, un alargamiento de las cuerdas vocales y una disminución de su tono de contacto. (Farias, R. 2002).

Aunque la vocal presenta algunas modificaciones menores necesarias para lograr el registro agudo, no pierde su identidad como fonema. Sin embargo, el autor advierte que la Escuela de Canto Tradicional Italiana se diferencia de otros, como la Escuela Alemana que, según el autor, utiliza técnicas que afectan la definición de las vocales debido a distorsiones en el resonador supraglótico para facilitar la "cobertura". En este caso, el oscurecimiento del tono es más evidente, es decir, la transición no se hace de forma progresiva y sutil, como la escuela italiana es muy valorada (MILLER, 1993)

Ilustración 4

Teoría clásica de la cobertura del sonido. (Farías, R.2002, la voz mixta, p.71)

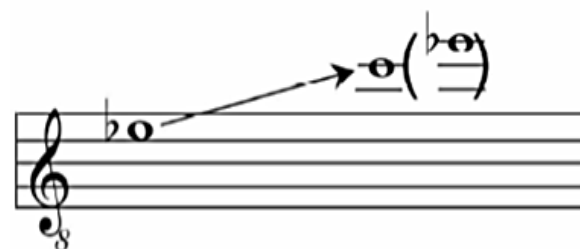
Voz de Tenor:



Registro de "Pecho"



Un timbre determinado

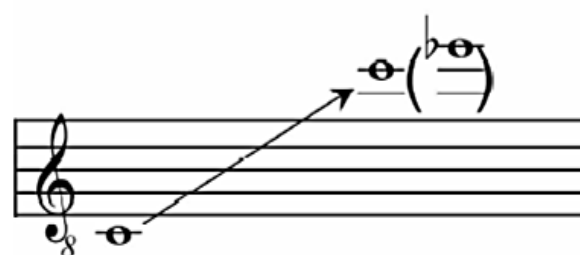


Registro "Cubierto"



Un timbre más oscuro

Extensión total = Pecho y después Cubierto



Cambio de timbres

Aunque los puntos de registros fundamentales de cada categoría de tenor son relativamente predecibles, la estructura de una laringe y tracto vocal individuales junto a las respuestas propioceptivas del cantante, ofrecen una serie de variaciones dentro de las prácticas básicas de registro. En el caso de un tenor lírico spinto se evidencia que, al comenzar a cantar ascendentemente, en especial con las vocales abiertas, se evidencia que a partir del Fa4, como límite del registro central agudo, la garganta comienza a sentir una serie de molestias, que de continuar ascendiendo sin cubrir la emisión se puede notar que esta se desgarrar lo que indiscutiblemente afectara el aparato vocal. Ante esta situación, surge la necesidad de efectuar algo que permita al sonido continuar con su proyección ascendente sin dificultad.

La disposición de las notas en las frases musicales a veces es causa de violaciones ocasionales de este precepto, lo que determina que el cantante, respondiendo a la comodidad del aparato fonatorio, adelante o sobre pase la nota en donde debería efectuar la cobertura del sonido. También es de tenerse en cuenta la duración y acentuación de las notas, así como las peculiaridades específicas de las vocales, el orden en que estén situadas y la búsqueda con fines interpretativos de un determinado color vocal.

La cobertura del sonido se produce mediante la combinación de vocales abiertas y cerradas o estrechas. En una emisión sobre la zona de pasaje de la voz o superior a esta, donde se encuentren las vocales “a” y “o”, emisiones que suelen ser de cierta oscuridad, se deben cubrir con una vaga forma de “u”. Es conveniente aclarar que la función de este mecanismo es propiciar el mantenimiento fónico de la vocal y no su desnaturalización. Por otro lado, en emisiones donde se encuentre una “i” por ejemplo, la mejor opción es cubrir con la vocal “e”, pues tiene más espacio y es menos estrecha que la anterior. Sin embargo, como menciona Richard Miller, no se puede determinar exactamente qué cantidad de ajustes realizar en la vocal, en determinada región de la emisión.

Para trabajar este mecanismo es esencial el uso de escalas, partiendo desde el registro medio y haciendo uso de un portamento o glisando muy lento, ir transformando la vocal sutilmente. Manteniendo un equilibrio de resonancia entre vocales.

A continuación, ejercicios propuestos por Miller en el método de estudio “*Training Tenor Voice*”.

Ejercicio 1:

El patrón de este ejercicio debe cantarse con un ligero cambio o transformación de ocal de [e] a [u] en el tono más alto, es decir en el sexto grado de la escala manteniendo el mismo equilibrio de resonancia en el descenso.



Considerando los puntos de passaggio del interprete en este caso, es en la nota Fa donde se debe producir el cambio de vocal. se debe observar cuidadosamente la secuencia de la vocal para asegurar que sea un ligero cambio. El objetivo es mantener el mismo equilibrio de resonancia en todo momento.

Una parte importante para asegurar la técnica de cobertura es pasar a los tonos inmediatamente por encima del passaggio. Se debe trabajar con diferentes escalas y patrones rítmicos aumentando la tonalidad por semitonos, usando otras combinaciones de vocales.



Debe aclararse que estos ejercicios tienen que trabajarse durante un periodo de semanas o tal vez meses, para lograr la unificación del timbre en estos patrones. Tan pronto como el cantante se sienta cómodo, pasara al siguiente ejercicio.

Ejercicio 2:

En la realización de este ejercicio el punto de transición tendrá una posición diferente dentro de la escala. Inicialmente se hará con la vocal E y luego con una vocal cerrada la U.



En la tonalidad de Do, como se muestra en la imagen, el tono que puede requerir mayor atención es el tercero de la triada, E, tanto al ascender como al descender, manteniendo una completa coincidencia de timbre en esta nota que representaría el *passaggio* de la voz.

No es algo extraño que la nota E muestre un mejor timbre descendente de G que al ascender a G. por la resonancia alta que naturalmente suele estar presente en la nota aguda. Pero luego al cantar la dirección inversa (C,E,G), el cantante debe asegurarse que en E, su voz mantenga el mismo timbre que en el descenso. Este ejercicio de igual manera se puede realizar en diferentes tonalidades teniendo claro que en el caso de un tenor joven si encuentra el ejercicio extenuante, se debe evitar llegar a tonos muy altos.

Otro elemento valioso para suavizar el área de pasaje de la voz y lograr la cobertura, son ejercicios que omitan notas de la triada y usen intervalos de octava para avanzar hacia arriba y hacia abajo en semitonos. Cabe aclarar que este tipo de ejercicios debe reservarse para tenores que ya posean alguna habilidad para negociar rangos medios- altos y altos.

Ejercicio 3:



El volumen o intensidad de la voz está directamente relacionado con el aire, así que el trabajo de respiración debe enfocarse no solo hacia el aspecto de capacidad y a agilidad, sino también en cuanto a control y manejo del fiato, y dosificación del mismo para lograr controlar la cantidad de aire requeridos en las diferentes dinámicas que presentan cada una de las obras, lo que además garantiza poder mantener las frases largas sin problemas.

Además, se debe fortalecer el control muscular de la zona abdominal, para reconocer y concientizar la movilidad del diafragma para el impulso y la fuerza con la que se expulsa el aire, factor que influye directamente en el manejo de las dinámicas. En estas funciones es importante trabajar con el apoyo respiratorio para evitar el esfuerzo o tensión de la laringe. Así pueden lograrse por lo menos tres tipos de intensidad vocal: normal, media y fuerte.

El trabajo de respiración se realizó con una serie de tablas conocidas y explicadas por el gran tenor Alfredo Kraus, cabe aclarar que fueron modificadas por el autor de este trabajo, considerando la exigencia del ejercicio y se organizaron los tiempos de tal manera que la asimilación física fuese paulatina. Alfredo Kraus comenta que de esta manera pudo adquirir

el buen manejo del aire y apoyo del sonido que es muy notorio en sus magistrales interpretaciones de óperas, zarzuela y canciones.

Esta manera de ejercitar la respiración para cantar, consiste en programar el tiempo de inhalación, retención y expulsión del aire, garantizando el trabajo sobre la velocidad de inhalación, dosificación y capacidad pulmonar.

Para la correcta realización del ejercicio deben tenerse en cuenta las siguientes consideraciones:

Al inhalar el aire se debe mover la caja torácica sin elevar los hombros, la aspiración o inhalación debe ser amplia y silenciosa, las costillas se separan y el diafragma desciende, de pie y siempre derecho para permitir la expansión total de los pulmones, para una respiración completa, debe tenerse la sensación de llenar los pulmones por su parte inferior.

Ejercicio:

1. Respirar profundamente por la nariz, con la boca cerrada, pero con la garganta completamente dilatada (sensación de bostezo), para que el aire pueda entrar rápido y sin obstáculos, contando siete segundos, durante los cuales el aire siempre debe fluir.
2. Retenga la respiración por siete segundos sin contraer la garganta. Esta parte del ejercicio reforzará la musculatura que abre los pulmones, aumentará su capacidad y la entrenará para controlar el diafragma.
3. Expulse el aire con una “F” durante siete segundos procurando que el flujo sea regular y uniforme desde el principio hasta el final, exhalando hasta la última

cantidad de aire que quede en los pulmones.

4. Inmediatamente, cuando los pulmones queden sin aire, inhale nuevamente durante el mismo periodo de tiempo y repita todo el ciclo.

Cuando pueda hacer el ejercicio de forma cómoda, aumente el tiempo del punto 1 y mantenga el de los puntos 2 y 3, exhalando de manera continua y sin generar fuerza.

Repita el ejercicio completo 2 veces.

Utilice las siguientes tablas para su estudio diario.

1			2			3			4		
Aspirar	Retener	Expulsar	Aspirar	Retener	Expulsar	Aspirar	Retener	Expulsar	Aspirar	Retener	Expulsar
7	7	7	8	7	7	8	8	7	8	8	8
7	7	7	8	7	7	8	8	7	8	8	8
8	7	7	9	7	7	9	8	7	9	8	8
9	7	7	10	7	7	10	8	7	10	8	8
10	7	7	11	7	7	11	8	7	11	8	8
11	7	7	12	7	7	12	8	7	12	8	8
12	7	7	13	7	7	13	8	7	13	8	8
13	7	7	14	7	7	14	8	7	14	8	8
14	7	7	15	7	7	15	8	7	15	8	8
15	7	7	16	7	7	16	8	7	16	8	8

5			6			7			8		
Aspirar	Retener	Expulsar	Aspirar	Retener	Expulsar	Aspirar	Retener	Expulsar	Aspirar	Retener	Expulsar
8	8	8	9	9	9	6	11	16	2	9	18
9	8	8	10	9	9	12	17	22	10	16	22
10	8	8	12	9	9	20	25	30	18	25	30
11	8	8	12	9	9	10	15	20	9	15	20
12	8	8	14	9	9	18	23	28	20	23	28
13	8	8	16	9	9	1	12	17	14	20	26
14	8	8	18	9	9	14	19	24	11	16	24
15	8	8	20	9	9	21	26	31	6	26	31
16	8	8	22	9	9	6	18	24	10	18	24
17	8	8	25	9	9						

Se recomienda que se trabaje una tabla semanalmente, procurando realizar el ejercicio una o dos veces al día, de esta manera el cuerpo asimila mejor trabajo físico al que se somete.

Siguiendo disciplinadamente los pasos planteados en la tabla, se logra el control sobre la velocidad de inhalación, el aumento de la capacidad pulmonar y el control sobre el flujo de aire requerido para mantener las frases que exigen algunas de las obras, además se fortalece el control muscular de la zona abdominal, permitiendo reconocer y concientizar la movilidad del diafragma para el impulso y la fuerza con la que se expulsa el aire, factor que influye directamente en el manejo de las dinámicas.

La voz de cabeza es otro recurso indispensable para manejar el volumen o intensidad del sonido, sobre todo en el repertorio de canción de concierto, procurando que sea muy igual a la voz plena del cantante, en cuanto a color se refiere. Este sonido debe utilizarse en los apianados o filados del sonido para lograr el efecto sutil y delicado de alguna de las frases, especialmente en el repertorio de canción de concierto, con mayor medida en las obras de Debussy, pues en cuestión de dinámicas pianos es el repertorio más exigente. Para lograr que este sonido se mantenga siempre presente y más igual al timbre pleno del cantante, debe trabarse especialmente en la colocación del mismo, procurando ubicarlo en el mismo lugar donde se ubica la voz plena.

En este punto es importante el trabajo sobre aspectos como los pianos o sonidos filados tan recurrentes en el repertorio seleccionado. Este se trabajó con el siguiente ejercicio:



Como se ve en la imagen anterior, este ejercicio se empieza pronunciando un I muy adelante, justo detrás de los incisivos superiores, un sonido penetrante, pero con la boca abierta a lo ancho, como queriendo morder el sonido y utilizándola como una especie de trampolín, la idea de este ejercicio es lograr cantar la vocal U con una pronunciación más al estilo francés, que posee una fonética parecida a la de la I. Gracias a esta segunda vocal, el interior de la boca se estira hacia arriba y los labios se adelantan para poder pronunciar la U francesa que resuena más alto que la primera, a lo alto de la cavidad; como detrás de los ojos, con suavidad.

Realizando este ejercicio correctamente se puede adquirir el control de los pianos más tenues, puros y estables, permitiendo además mantener este sonido casi que indefinidamente. Es por medio de este ejercicio y partiendo del pianissimo, que deben estudiarse los sonidos filados, pues las sensaciones vibratorias o de colocación que ocurren por el uso de las vocales durante su realización permiten que el aliento no escape y se pueda conservar fácilmente para el disminuyendo lento y progresivo.

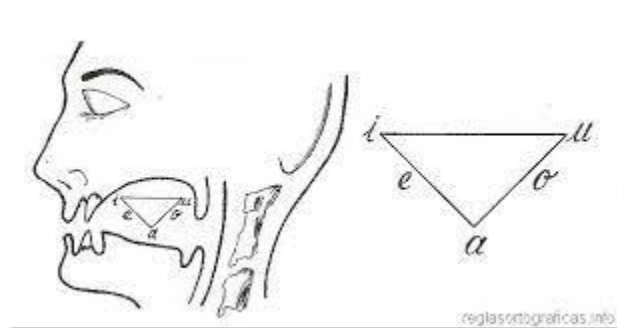
Es importante aclarar el tema de dicción de los idiomas en los que se cantará. Aunque es claro que esto representa una dificultad en el montaje del repertorio y que se debe realizar un arduo trabajo para lograr una producción correcta de los diferentes fonemas y características de los mismos, el enfoque de este trabajo se centra específicamente en la voz del interprete, en como manejarla de acuerdo a sus particularidades en cuanto a, volumen, peso y timbre; es por ello que no se mencionan ejercicios o estrategias puntuales para el aprendizaje y desarrollo de la dicción de los idiomas, sin embargo es importante destacar el concepto general del funcionamiento de los órganos articulatorios en la producción del sonido.

Triángulo vocálico

Este sistema se emplea en fonética para representar el punto de articulación de las vocales haciendo uso de dos dimensiones: un eje vertical correspondiente al grado de abertura y un eje horizontal correspondiente a la parte de la lengua que queda afectada.

Ilustración 5

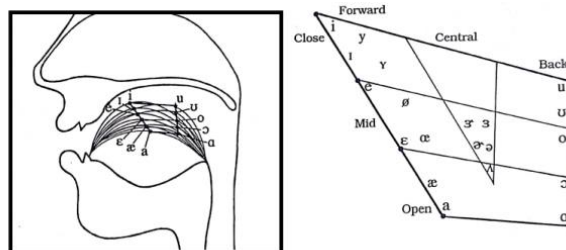
Representación Triángulo Vocálico.



Como ya se mencionó, este sistema está organizado de manera bidimensional, teniendo en cuenta la posición de la lengua en la articulación de una vocal. El eje vertical hace referencia a la altura de la lengua en la emisión de determinado sonido o vocal, es decir, de arriba hacia abajo: Cerrado, medio y abierto; el eje horizontal por otra parte, se refiere a la anterioridad e la lengua. En el siguiente esquema se representa de manera más clara este concepto.

Ilustración 6

Diagrama vocal



De esta manera se establece el modo de articulación de las vocales quedando de la siguiente manera:

Modo de articulación de las vocales

- a) *Vocales altas o cerradas*: La lengua está muy próxima al paladar duro o al paladar blando, como sucede con la articulación de la [i] y de la [u].
- b) *Vocales medias*: La lengua no está ni muy próxima ni muy separada de la bóveda de la cavidad bucal, como sucede con la pronunciación de la [e] y de la [o].
- c) *Vocales bajas o abiertas*. La lengua se separa totalmente del paladar y se encuentra en el límite máximo de alejamiento, como para la pronunciación de la [a].

Lugar de articulación de las vocales

- a) *Vocales anteriores o palatales*: La lengua ocupa la región delantera o zona del paladar duro, como para la articulación de las vocales [i, e].
- b) *Vocales centrales*: La lengua ocupa la zona intermedia cubierta por el mediopaladar, como para la articulación de la vocal [a].
- c) *Vocales posteriores o velares*: La lengua ocupa la región posterior o zona del paladar blando, como para la articulación de las vocales [o, u].

Si bien cada idioma tiene diferentes características, y especificaciones en la producción de los fonemas que lo componen, conocer y comprender este sistema o representación gráfica estándar de los sonidos del habla, facilita la pronunciación de cualquier idioma.

Conclusiones

Hablar de la voz del tenor como si todos pertenecieran a una categoría idéntica, es desconocer la gran variedad que existe dentro de una misma clasificación. Dentro de esta categoría vocal existen diferentes tipos de voces, determinadas por varios factores como las características anatómicas y fisiológicas, la extensión de la voz, la tesitura, el timbre, la intensidad, la potencia, el pasaje de la voz, entre otros.

El tenor lírico spinto, es poseedor de una voz de gran tamaño y volumen en general, caracterizado por un centro robusto, con gran riqueza armónica y gran potencia en los agudos. Su voz es ideal para abordar una gran variedad de repertorio operístico dependiendo de su flexibilidad en los extremos de su voz.

Es indispensable para un cantante conocer bien su instrumento; desde el inicio de su formación debe aprender a utilizarlo correctamente y así ahorrarle daños y escapar del peligro de perderlo prematuramente. Por ejemplo; un pianista, un violinista o un guitarrista tiene la opción de reparar e incluso cambiar su instrumento cuando este se deteriora, pero para un cantante esa no es una opción; su instrumento no puede ser reemplazado.

En el desarrollo vocal de un cantante joven con gran peso en su voz, la elección del repertorio es fundamental para garantizar la salud de su instrumento. Al iniciar su carrera debe abordar un repertorio que le permita liberar su instrumento de tensiones y que fortalezca los recursos expresivos de su voz negándose a cantar roles operísticos de carácter spinto o robusto, aun si su voz se encuentra dentro de estas categorías, por lo que esa literatura pesada, debe esperar hasta que tenga poco más de treinta años cuando su instrumento madure, tal como lo hizo el Caruso Gigli, tenor lirico spinto, que se desempeñó

extraordinariamente bien entrados los sesenta años, y sabiamente a los treinta años se negó a asumir los papeles más pesados que luego cantó a los cuarenta.

En la interpretación de la canción de concierto, género de necesidades expresivas muy amplias, el uso de recursos como la voz de cabeza o falsete y mecanismos técnicos para lograr la homogeneidad tímbrica como la voz mixta, son indispensables en el tenor lírico spinto para conseguir el efecto estético característico de este estilo musical. El dominio de estos recursos técnicos permite la buena interpretación musical del género. La tarea del cantante inicialmente es asimilar los procesos técnicos para ponerlos al servicio de la buena interpretación musical.

La cobertura del sonido y la voz mixta, son recursos técnicos y pedagógicos para solucionar el problema de la ampliación de la tesitura en los cantantes, ambos principios tienen como objetivo abordar uno de los aspectos primordiales en la técnica del canto, la homogeneidad tímbrica, cualidad esencial en la interpretación profesional de la mayoría de los estilos.

El correcto uso de la voz implica un aprendizaje en el que intervienen diferentes etapas que van desde la concientización de la técnica en el proceso de fonación hasta su empleo de forma inconsciente y automática. En el canto es indispensable dominar los elementos técnicos tales como respiración, apoyo, colocación y proyección para la eficiencia a la hora de interpretar cualquier tipo de repertorio lírico que, junto a las cualidades fisiológicas del cantante, permiten definir el timbre, la extensión, el volumen y la personalidad de la voz.

En definitiva, la relación que existe entre técnica vocal y repertorio sirve como herramienta práctica y pedagógica para generar tanto en maestros como en estudiantes un replanteamiento con respecto a la forma de clasificación de las voces y a la escogencia del repertorio para cada cantante, teniendo en cuentas sus particularidades vocales y posibilidades interpretativas. Esta herramienta puede emplearse en todos los niveles de formación del cantante.

Referencias

- Alea, P. (2019). Relación entre técnica vocal, estilos y clasificación de las voces adultas. [Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional] Repositorio Institucional UPN.
- <http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/10399/TE-20238.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Bustos, I. (2012). La voz, la técnica y la expresión, Buenos Aires: Editorial Paidotribo.
- Danville, C. (1993). A técnica da voz cantada. Tradução de Marjorie B. Courboisier Hasson. Rio de janeiro: Enelivros.
- Farias, R. (2002). La voz mixta. Editorial. Colección textos universitarios, Universidad Autónoma de chihuahua. Editorial: Dirección de Extensión y Difusión Cultural.
- Henrique, R. (2017). El apoyo vocal en el canto lírico solista: aspectos históricos, definición, dilemas, esclarecimientos y redefinición del término. Un estudio asociado a la interpretación y a su adquisición. [Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona] Archivo digital.
- http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/120644/1/RHFdH_TESIS.pdf
- Mansion, M. (1947). El estudio del canto. Técnica de la voz hablada y cantada. Revisada y aumentada por la autora. Traducción de Francine Debendetti. Buenos Aires: Ricordi.
- Miller, R. (1993). Training Tenor Voices. New York: Schirmer Books.

- Ortega y Gasset, J. (1977). *Meditaciones de la técnica* (Séptima Edición. Ed.). Madrid: Occidente, ed.
- Ramirez, L. (2018). “Die Shöne Müllerin” la búsqueda de la expresividad y el estilo en la interpretación del lied. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Autónoma de México] Repositorio Institucional de la UNAM.
- Sanchez, J. (s.f). En el 150 aniversario de su muerte: Franz Schubert, una vida incompleta. Archivo digital.
- <https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/29178/THIV~N48~P86-95.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Sobreira, S. (2003). *Desafinação vocal*. Brasilia: Musimed.
- Triviño, J. (2020). *Construcción del centro vocal: Propuesta metodológica para la formación inicial de la voz, fundamentada en la voz del tenor*. [Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional] Repositorio Institucional UPN.
- <http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/12332/Construcion%20del%20centro%20vocal.pdf?sequence=10&isAllowed=y>
- Torres, B. & Gimeno, F. (2008). *Anatomía de la voz*. Barcelona: Editorial paidotribo.

Anexos

2

Winterreise.

Ein Cyclus von Liedern von Wilhelm Müller.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Schubert's Werke.

componirt von

Serie 20. N^o 517-540.

FRANZ SCHUBERT.

Op. 89.

ERSTE ABTHEILUNG.

Februar 1827.

I.

Gute Nacht.

Mässig, in gehender Bewegung.

Singstimme.

Pianoforte.

Fremd bin ich einge - zo - gen, fremd zieh' ich wie - der aus. Der Mai war mir ge -
 Ich kann zu meiner Rei - sen nicht wäh - len mit der Zeit, muss selbst den Weg mir

wo - gen mit man - chem Blu - men - strauss. Das Mädchen sprach von Lie - be, die Mut - ter gar von
 wei - sen in die - ser Dunkel - heit. Es zieht ein Mon - den - schat - ten als mein Ge - fähr - te -

ligato

Eh, das Mädchen sprach von Lie - be, die Mut - ter gar von Eh - nun
mit, es zieht ein Mon - den - schat - ten als mein Ge - fähr - te mit, und

ist die Welt so trü - be, der Weg ge - hüllt in - Schnee, nun ist die Welt so trü - be, der -
auf den weissen Mat - ten such' ich des Wil - des Tritt, und auf den weissen Mat - ten such'

Weg ge - hüllt in Schnee.
ich des Wil - des Tritt.

Was soll ich länger wei - len, dass man mich trieb hin - aus? Lass ir - re Hunde

heu - len vor ih - res Her - ren Haus! Die Liebe liebt das Wan - dern, Gott hat sie so ge -

4

macht, von Ei-nem zu dem An - dern, Gott hat sie so ge-macht.

Die Lie - be liebt das Wan - dern, fein Lieb-chen, gu - te Nacht! von

Ei - nem zu dem An - dern, fein Lieb-chen, gu - te Nacht!

Will dich im Traum nicht

stö - ren, wär' Schad' um dei - ne - Ruh, sollst mei-nen Tritt nicht hö - ren, sacht,

pp

sacht die Thü - re - zu! Schreib im Vor - ü - ber - ge - hen an's Thor dir: gu - te -

Nacht, da - mit du mö - gest se - hen, an dich hab' ich ge - dacht.

Schreib' im Vor - ü - ber - ge - hen an's Thor dir: gu - te Nacht, da -

mit du mö - gest se - hen, an dich hab' ich ge - dacht, an dich hab' ich ge -

un poco ritard.

pp *un poco ritard.*

a tempo

dacht.

pp *dim.*

2 (10)

IV. Erstarrung.

*Ziemlich schnell. *)*

Singstimme.

Pianoforte.

p

cresc.

p

pp

Ich

such im Schnee ver - ge - bens nach ih - rer Trit - te Spur, - wo

sie an - mei - nem Ar - me — durch - strich die grü - ne Flur, - ich

*) Urspr.: = Nicht zu geschwind.

Nach dem Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

F. S. 881.

Ausgegeben 1895.

(11) 3

such' im Schnee ver - ge - bens nach ih - rer Trit - te Spur, wo

sie an mei - nem Ar - me durch - strich die - grü - ne Flur.

Ich will den Bo - den küs - sen, durch - drin - gen Eis und

Schnee mit mei - nen hei - ssen Thrä - nen, bis ich die

Er - de, die Er - de seh', ich will den Bo - den

mf *f* *decresc.* *p* *fp*

4 (12)

küs - sen, durch - drin - gen Eis und Schnee mit mei - - - nen hei - ssen

Thrä - - nen, bis ich die Er - de, die Er - - - de

sch. Wo

find' ich ei - ne Blü - the, wo find' ich grü - nes Gras? die

Blu - - men sind er - - stor - - ben, der Ra - - sen sieht so

f *decresc.* *p* *pp legato* *cresc.* *p*

(13) 5

blass, die Blu - men sind er - stor - ben, der

fp *cresc.*

Ra - sen sieht so blass. Wo find' ich ei - ne

p

Blü - the? wo find' ich grü - nes Gras? Soll

cresc. *f* *p*

denn kein An - ge - den - ken ich neh - men mit von hier? Wenn

p

mei - ne Schmerzen schwei - gen, wer sagt mir dann von ihr? Soll

p

6 (14)

denn kein An - ge - den - ken ich neh - men mit von hier? Wenn

mei - ne Schmerzen schwei - gen, wer sagt mir dann von ihr?

Mein Herz ist wie er - fro - ren, kalt

starrt ihr Bild da - rin: schmilzt je - das Herz mir wie - der, fließt

auch ihr Bild, ihr Bild da - hin; mein

decresc. p fp

E. S. S. S.

(15) 2

Herz ist wie er - fro - ren, kalt starrt ihr Bild da -

rin: schmilzt je das Herz mir wie - der, fließt

auch ihr Bild, ihr Bild da - hin,

decresc. *p*

un poco ritard.

ihr Bild da - hin.

f un poco ritard *a tempo* *p*

pp *dim.*

2 (16)

V. Der Lindenbaum.

Singstimme. *Mässig.*)*

Pianoforte. *pp*

cresc.

fp *ppp* *p*

Am Brunnen vor dem Tho-re da steht ein Lin-den-baum; ich

träumt in seinem Schatten so manchen sü-ssen Traum. - Ich schnitt in seine Rin-de so

manches liebe Wort; es zog in Freud und Lei-de zu ihm mich immer fort.

*) Urspr: Mässig langsam.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

F. S. 892.

Ausgegeben 1895.

(17) 3

Ich musst' auch heu-te wan - dern vor - bei in tie - fer Nacht, da

hab ich noch im Dun - kel die Au - gen zu - ge - macht. Und sei - ne Zweige

rausch - ten, als rie - fen sie mir zu: komm her zu mir, Ge - sel - le, hier

find'st du dei - ne Ruh! Die

4 (18)

kal - - ten Win - de blie - sen mir grad' in's An - ge -

sieht, der Hut flog mir vom Kop - - fe, ich

wen - - de - te mich nicht.

Nun bin ich manche Stun - de ent - fernt von je - nem Ort, und

p *cresc.* *f* *decresc.* *p* *decresc.* *fp* *ppp* *pp*

im - mer hör' ich's rau - schen, du fän - dest Ru - he dort! Nun bin ich manche

Stun - de ent - fernt von jenem Ort, und im - mer hör' ich's rau - schen: du

fän - dest Ruhe dort, du fän - dest Ru - he dort!

pp

decresc.

dim.

Detailed description: This is a musical score for a voice and piano piece. It consists of five systems of music. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics. The third system features a piano solo section with triplets and a forte (*fp*) dynamic. The fourth system continues the piano solo with a piano (*pp*) dynamic. The fifth system concludes the piece with a decrescendo (*decresc.*) and a diminuendo (*dim.*) marking.

2 (50)

XV. Die Krähe.

Singstimme. *Etwas langsam.*

Pianoforte. *p*

Ei - ne Krä - he

war mit mir aus der Stadt ge - - zo - - gen,

ist bis heu - te für und für um mein Haupt ge -

(51) 3

flo - - gen.
 Krä - he, wun - der - liches Thier, willst mich nicht ver -
 las - sen? Meinst wohl bald als Beu - - te hier
cresc.
 mei - nen Leib zu fas - sen?
 Nun es wird nicht weit mehr gehn an dem Wan - der -

1 (52)

sta - be. Krä - he, lass' mich end - lich seh'n

cre - - scen - - do

Treu - e bis zum Gra - - be!

Krä - he, lass' mich end - lich seh'n Treu - e bis zum

Gra - be!

dimin.

The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system has a vocal line and a piano accompaniment. The fourth system has a vocal line and a piano accompaniment. The fifth system has a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German. The piano part features various musical notations, including chords, arpeggios, and dynamic markings like *f* and *p*.

aquarelles

I. - GREEN

Joyusement animé

PIANO *pp* *leggierissimo*

Voi-ci des fruits, des fleurs, des feuil-les et des bran-ches
 Ac-cept these rud-dy fruits, this fol-inge from the bow-er,
 Et puis voi-ci mon cœur
 and this my lov-ing heart,

qui ne bat que pour vous
 a ti-mid blushing flow-er,
 Ne le dé-chi-rez pas
 But hurt it not, o love,
 a-vec vous
 and cast it

deux mains blan-ches, Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.
 not a-drift: let fond-ly rest thine eyes up-on the humble gift.

rit. *a Tempo* *rit.* *a Tempo* *rit.* *a Tempo*

dim. *pp* *pp* *pp* *pp*

J'ar - ri - ve
See on my

pp

tout cou - vert en - co - re de ro - sé - e
brows the trembl - ing dew - drops still are shin - ing: Que le vent du ma -
Chill they felt when the

pp

Un peu retenu
tin vient gla - cer à mon front Souf - frez que
cool wind of morning a - rose... Al - low me,
m.g.

pp *p*

ma fa - ti - gue à vos pieds re - po - sé - e
love, to rest. At thy feet now re - clin - ing, Rê - ve des chers instants qui
I would fain dream of long and

p

Encore plus retenu

Andantino

21

la dé-las-se-ront. — Sur vo-tre
wond-er-ful re- pose. — I would a-

caressant
p 2

m.g.
più p e molto dim. *pp* *pp*

jeu-ne sein, lais-sez rou-ler ma tê-te Tou-te so-nore en-co-re
-gainst thy bos-om dwell a while, my darl-ing, and lean a while the brows

p *p* *p* *p*

de vos der-niers bai-sers — Laissez la s'a-pai-ser de la bon-ne tem-pé-te,
that have throbb'd to thy kiss. And for-getting all care, I would rest as thou rest-est,

rit. *p* *pp* *pp* *pp* *pp*

m.g.

Et que je dorme un peu puis-que vous re-po-sez.
and close my wear-y eyes on a fond dream of bliss.

pp *pp* *ppp* *8*

Romance



Poésie de PAUL BOURGET

Musique de
CLAUDE DEBUSSY

CHANT *Moderato* *p*

L'âme é - va - po - rée et souf -

PIANO *Moderato* *p*

- fran - te, l'â - me dou - ce, l'âme o - do - ran - te Des lis di - vins

cresc.

— que j'ai cueill. lis Dans le jar - din de ta pen - sée,

mf dim.

p

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

Tempo rubato (meno mosso)

pp

lis? N'est - il plus un par - fum qui res - - te

Tempo rubato (meno mosso)

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

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

mf 1° tempo
Fai - te d'espoir, d'a.mour fi - de - le De bé - a - ti -

Rit. dim.
- tude et de paix?

BEAU SOIR

Poésie de

PAUL BOURGET

English words by M.D. CALVOCORESSI

Musique de

CL. A. DEBUSSY

Andante ma non troppo.

PIANO. *pp*

Lorsque au so- leil cou- chant les ri- viè- res sont
 When in the setting sun lake and riv- er are

ro- - - ses, Et qu'un tiè- - de fris- son court sur les champs de
 gold - - - en, When the corn - fields ag- low in the breeze bend and

Copyright by J. Jobert 1924

Editions Jean JOBERT, 44, Rue du Colisée, Paris

J.J. 262.

Tous droits d'exécution réservés.

2

pp
blé, *rip - - - ple,* Un conseil d'être heureux semble sortir des
Songs of glad - ness a - rise and thro' the air are

più pp

cho - - - ses, Et mon - ter vers le cœur trou -
car - - - ried, And I hear in my heart a -

p
- blé *call: poco rit.* a Tempo. Un con - seil de goûter le char - - me d'être au
"Leave all care, and enjoy in full each golden

animato poco a poco e cresc.
mon - - - de, Ce - pen - dant qu'on est jeune et que le soir est
mom - - - ent, And the sweet - - ness of youth and the glo - ries of

animato poco a poco e cresc.

beau,
spring:

f

dim.

Car nous nous eu al - lons,
For brief shall be thy span;

dim. molto. *p*

Com.me s'en va cette on - de:
Thou speedest as the wat - ers,

dim. molto. *p*

Elle à la
They to the

Plus lent.

piu p

mer, —
sea, —

pp

pp

Nous au tom -
T'hou to the

— beau,
grave."

piu pp

morendo.

The Vagabond

Words by
R. L. STEVENSON

Music by
R. VAUGHAN WILLIAMS

Allegro moderato.
(Alla marcia.)

Voice

Piano

p ma sempre marcato.

sempre pesante il basso.

risoluto.

Give to me the life I love, Let the love go

by me, Give the jol-ly heaven a - bove, And the by-way nigh me.

Bed in the bush with stars to see, Bread I dip in the

ri - - ver - There's the life for a man like me,.....

p
..... There's the life for ev - er.
pp *colla voce.* *pp*

Let the blow fall soon or

late, Let what will be o'er me; Give the face of earth a - round, And the road be -

-fore me. Wealth I seek not, hope nor love, Nor a friend to

know me; All I seek, the heaven a - bove,

And the road be - low me.

pp *colla voce.*

Animando.
mf robustamente.

Or let au-tumn fall on me Where a-field I

lin - - - ger, Si - lenc-ing the

bird on tree, Bi - - ting the blue

poco f

fin - - - ger. White as meal the

meno f

fros - ty field - Warm the fire - side

ha - ven - Not to

mf ancora animando.

au-tumn will I yield, Not to win - ter

Tempo I.

e - ven!

dim.

pp parlante.

Let the blow fall soon or

pp ma marcato.

late, Let what will be o'er me;

Give the face of earth a - round, And the road be -

sempre *pp*

- fore me. Wealth I ask not,

sempre *pp*

hope nor love, Nor a friend to know

The first system of the musical score. The vocal line (treble clef) begins with a half note 'hope', followed by a quarter note 'nor', a half note 'love,', and then a half note 'Nor' with a slur over the next two notes 'a friend'. The piano accompaniment (grand staff) features a complex harmonic texture with many accidentals and a steady eighth-note bass line.

portamento
me; All I ask, the heaven a - bove,

The second system of the musical score. The vocal line starts with a half note 'me;', followed by a half note 'All', a quarter note 'I', a half note 'ask,', and then a half note 'the' with a slur over the next two notes 'heaven a - bove,'. The piano accompaniment continues with a similar harmonic texture, marked with a forte (*ff*) dynamic.

pp
And the road be - low me.

The third system of the musical score. The vocal line begins with a half note 'And', followed by a quarter note 'the', a half note 'road', and then a half note 'be - low' with a slur over the next note 'me.'. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a piano (*pp*) dynamic. A *colla voce* marking is present over the piano accompaniment.

The fourth system of the musical score. The vocal line consists of a whole note rest. The piano accompaniment continues with a similar harmonic texture, marked with a piano (*pp*) dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking.

The Infinite Shining Heavens

Words by
R. L. STEVENSON.

Music by
R. VAUGHAN WILLIAMS.

Andante sostenuto

Voice *p* The in-fi-nite shining heavens

Piano *pp molto legato.*

Rose, and I saw in the night Un-count-a-ble an-gel

stars Shower-ing sor-row and light.

pp

Copyright 1907 by Boosey & Co.

I saw them dis - tant as heaven Dumb and

shining and dead, And the i - dle stars of the

night..... Were dear-er to me than

largamente. *a tempo.*

f *dim.*

bread.

p

Night... af - ter night in my sor - row The

stars... looked o - - ver the sea, Till lo!.....

pp animando.

..... I looked in the dusk..... And a star had come

sempre animando.

down to me.

f dim. pp

Whither must I wander?

Words by
R.L. STEVENSON

Music by
R. VAUGHAN WILLIAMS

Andante *mf tranquillo*

Voice: Home no more home to me, —

Piano: *f* *p* *p legato*

whi-ther must I wan - der? Hun - ger my dri - ver, I go where I must.

Cold blows the win-ter wind o-ver hill and hea - ther: Thick drives the

rain and my roof is in the dust. *f* *risoluto* Lov'd of wise men was the

shade of my roof-tree, The true word of welcome was spoken in the door: *ff* *poco rit.*

a tempo *p* Dear days of old with the faces in the fire - light; *pp* Kind folks of

old, you come a-gain no more. *colla voce* *f* *p*

mf
Home was home then, my dear, full of kind-ly fa - ces, Home was home then, my dear, -

p

hap-py for the child. Fire and the win-dows bright glit-tered on the moor -

- land; Song, tune-ful song, built a pa-lace in the wild.

dim.
pp

f *risoluto*
Now when day dawns on the brow of the moor-land, Lone stands the house and the

ff *poco rit.* *a tempo*
 chim-ney-stone is cold. Lone let it stand now the friends are all de-part -

ff *poco rit.* *pp a tempo*

- ed, The kind hearts, the true hearts, that loved the place of old.

colla voce *f* *p*

pp
 Spring shall come, come a-gain, call-ing up the moor-fowl, Spring shall bring the sun and rain,

pp legato

bring the bees and flow - ers; Red shall the hea-ther bloom o-ver hill and val -

-ley, Soft flow the stream through the e-ven flow-ing hours.

Fair the day_ shine as it shone on my child - hood; Fair shine the day on the

house with o - pen door. Birds come and cry there and twit-ter in the chim -

-ney, But I go for e - ver and come a - gain no more.

3576

M 10479

a María de Pini de Chrestia

SE EQUIVOCÓ LA PALOMA...

Poesía de
RAFAEL ALBERTIMúsica de
CARLOS GUASTAVINO

ALLEGRETTO (♩ = 108).

CANTO

PIANO

mf *legato* *dim.* *p*

Se-e-qui-vo - có la pa - lo - ma. Se-e-qui-vo - ca - ba.

10

Por ir al nor - te, fue al sur. Cre - yó que el tri - go e - ra a - gua. Se-e-qui-vo -

ca - ba. Cre - yó que el mar e - ra el cie - lo; que la no - che, la ma -

Cm *F* *Bb* *C* *D9b*

© Copyright 1941 by RICORDI AMERICANA S. A. Cangallo 1558 - Buenos Aires.
 Todos los derechos están reservados - All right reserved.
 Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

BA8278

BIBLIOTECA
 CONSERVATORIO "G. GILARDI"

DONACION Investigación
 NOMBRE Cantón Batons
 FECHA 1992

4

20

ña - na. Se e - qui - vo - ca - ba. se e - qui - vo - ca - ba

Que las es - tre - llas ro - ci - o; que la ca - lor, la ne -

30 *cresc.* *f* *dim.*
va - da Se e - qui - vo - ca - ba. se e - qui - vo - ca - ba

cresc. *f* *dim.*

un poco rit. 40 *p* *a tempo*
Que tu fal - da e - ra tu

un poco rit. *p* *a tempo* *p*

5

45

blu - sa; que tu co - ra - zón, su ca - sa Se e - qui - vo - ca - ba, se e - qui - vo - ca - ba.

rit. *Più lento* *senza rigore* *molto espressivo* *breve*

E - lla — se dur - mió en la o -

breve *armonioso* *breve*

ri - lla Tu, en la cum - bre de u - na ra - ma —

TEMPO I.

p

poco rit.

Flores argentinas

El clavel del aire blanco

a Adela Olivier de Larroche

Andante sereno $\text{♩} = 84$

CANTO

Andante sereno $\text{♩} = 84$

PIANO

p e *delicato*

p Con delicatessa e ternura

El cla-vel del ai-re blan-co

cresc.

es sus-pi-ro de-te-ni-do que en el ai-re se ha-ce flor con el per-fu-me más fi-

cresc.

— tira el al-re neha-ce flor con el per-fu-me más fi-no. —

p *cresc.*
Ay, a-mor! La flor en la ni-ña, la flor en la

p *cresc.*

ni-ña la ni-ña en la flor...

p
Del cla-vel del al-re

blan - co na-die-o-fen-da su blan-cu - ra, por-que tie - ne el pa-re - er de la i - no -

creac.

cen - cia más pu - ra, por-que tie - ne el pa-re - er de la i - no - cen - cia más pu -

pp

ra. ¡Ay, a - mor! ¡Ay, a - mor! La flor en la ni - ña, la

f *Espressivo*

flor en la ni - ña, la ni - ña en la flor...

f *ril.*

LA ROSA Y EL SAUCE

THE ROSE AND THE WILLOW

Poesía: FRANCISCO SILVA

CARLOS GUASTAVINO

English version by S. BORTON

Adagio (♩ = 100)

muy expresivo

p

m.d.

p apacible

La ro - sa se i - ba a - brien - do A-bra-za-da al
 The rose was a-wa - - - ken - ing in the weep-ing

expresivo

© Copyright by Ricordi Americana S.A.E.C. - Buenos Aires - Argentina
 © Copyright 2007 by Melos Ediciones Musicales S.A. - Buenos Aires - Argentina.
 Todos los derechos están reservados - All rights reserved.

BA 9770

sau - co,
will - ow's em-brace

intenso, pero contenido. Bien cantado.

p

mf

El ár - bol a - pa - sio -
The tree - god, - fond - ly im -

cresc.

p

na - do, a - pa - sio - na - do, la a - ma - ba tan - to!
pa - ssioned, - fond - ly im - pa - ssioned a - dored her - so!

cresc.

p

p *ke*

Pe-ro-u-na ni-fi-u-na ni - fia co - que - ta — Pe-ro-u-na ni-fi-u-nani - fia co -
 Bu - l' a mai-den a fri - vo-lous maid - en — Bu - l' a mai-den a fri - vo-lous

que - ta se - la ha - ro - ba - do, yel sau - ce des - con - so -
 maid en has sto-len her a - wa - r; The will - ow - un - con -

ke *delicadissimo* *p*

la - do la es - tá llo - ran - do la es - tá llo - ran - do —
 so - led is - mour ning his loved - one is - mour ning his loved one

p

Ah
Ah

muy expresivo

Ah
Ah

dim.

rit.

* Original, como al principio, piano solo. Vocalización sugerida por Conchita Badía.



Dein ist mein ganzes Herz

Lied aus der romantischen Operette: „Das Land des Lächelns“

Text Victor Léon, Ludwig Herzer und Fritz Löhner

Franz Lehár

Allegretto moderato, ma non troppo

Gesang

Klavier

ff

f

cresc.

f

p

rit.

Dein ist mein

gan - zes Herz! Wo du nicht bist, kann ich nicht sein, so wie die Blu - me welkt, wenn sie nicht

küßt der Sonnenschein! Dein ist mein schön - stes Lied, weil es al - lein aus der

Lie - be er - blüht Sag' mir noch ein - mal, mein ein - zig Lieb, o, sag' noch ein - mal mir: ich hab' dich

Mit Genehmigung des Glocken-Verlags, Wien

Copyright 1929 by Franz Lehár

All performing rights strictly reserved

4

Etwas bewegter

lieb! Wo-hin ich im - mer ge - he,

pp a tempo

ich füh-le dei - ne Nä-he. Ich möch-te dei-nen A-tem trin-ken und be-tend dir zu Fü - ßen sin-ken,

animato *rit.*

dir, dir, al - lein! Wie wun - - - der -

a tempo *mf animato*

bar ist dein leuch - - - ten - des Haar!

Traum - schön und sehn-suchts-bang - ist dein strah - - - len-der Blick!

mf *cresc.* *frit.*

Tempo I 5

Hör' ich der Stim-me Klang, ist es so wie Mu - sik!

p *rit.*

Allegretto moderato, ma non troppo

Dein ist mein gan - zes Herz! Wo du nicht bist, kann ich nicht sein, so wie die

p a tempo *mf*

Blu - me welkt, wenn sie nicht kühlt der Son - nen - schein! Dein ist mein

cresc. *f*

schönstes Lied, weiles al - lein aus der Lie - be erblüht! Sag' mir noch ein - mal, mein ein - zig Lieb, o sag' noch

p *f*

Allegro

ein-mal mir: ich hab' dich lieb!

rit. ff *a tempo ff* *zurückhalten*

Nº 15. Duett. Lippen schweigen. (Hanna, Danilo.)

⊕ Hanna: So machen Sie doch den Mund auf.

⊕ Danilo: So bin ich ganz wo anders zu Hause. (Musik beginnt)

Valse moderato.

Danilo: Aber dort bin ich zu Hause. Hanna: (auf ihn zugehend) O Sie sind....

The first system of the musical score is for a waltz in 3/4 time, marked 'Valse moderato'. It features a violin part (Viol.) and a cello part (Cello). The key signature has one sharp (F#). The music begins with a piano (pp) dynamic. A measure number '5' is indicated in a box above the violin staff.

Danilo: (herausfordernd) Was bin ich? (Hanna wendet sich ab) Danilo: O Du bist.... Hanna: (hoffend, dass er ein liebes Wort sagt)

The second system of the musical score continues the waltz. It includes piano (pp) dynamics. A measure number '10' is indicated in a box above the violin staff.

Was bin ich? (Beide verstummen. Hanna blickt sinnend in die Ferne und setzt sich zum Tisch. Danilo kämpft mit seinen Gefühlen.) Danilo.

The third system of the musical score includes vocal lines for Danilo and piano accompaniment. The lyrics are: 'Lip - pen schwei - gen, 's flü - stern Gei - gen: Hab''. Measure numbers '15' and '20' are indicated in boxes above the piano staff.

The fourth system of the musical score includes vocal lines for Danilo and piano accompaniment. The lyrics are: 'mich lieb! All' die Schrit - te sa - gen bit - te, hab''. Measure numbers '25' and '30' are indicated in boxes above the piano staff.

The fifth system of the musical score includes vocal lines for Danilo and piano accompaniment. The lyrics are: 'mich lieb! Je - der Druck der Hän - de deut - lich'. A measure number '35' is indicated in a box above the piano staff.

Dan. mir's be - schrieb Er sagt klar 's ist wahr. 's ist wahr. du

40 45

Hanna. *rit.* Valse lento.
Bei je - dem Wal - zer - schritt tanzt auch die See - le mit.

Dan. hast mich lieb!

Viol. Valse lento.
p rit. 50 Cello

Han. *leise flüsternd*
da hüpf das Herz - chen klein es klopft und pocht: Sei mein! Sei mein! Und der Mund er spricht kein Wort

55 *pp*

Han. doch tönt es fort und im - mer - fort: Ich hab dich ja so lieb, ich hab dich lieb!

60 65

138

Stummes Spiel zwischen Beiden.

Viol. 70
Cello
Harp.
panimato

Hanna. (sehr ausdrucksvoll)
Danilo.
Je - der Druck der Hän - de deut - lich mir's be -
Je - der Druck der Hän - de deut - lich mir's be -
langsamer 85

Han. schrieb Er sagt klar: 's ist wahr, 's ist wahr, du hast
Dan. schrieb Er sagt klar: 's ist wahr, 's ist wahr, du hast
90

Allegro. (Hanna allein ab)
Han. mich lieb!
Dan. 95 mich lieb!
Allegro.
Fl. Tutti