

Aránzazu García Escuredo
Álvaro Jurado García
Mónica Balo González
Javier Jurado Luque
Ana Rifón Lastra

TEMARIO de
CANTO
correspondiente
al Cuerpo de Profesores
de Música y Artes Escénicas

Según Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto, por la que se aprueban los TEMARIOS que han de regir en los procedimientos de ingreso, acceso y adquisición de nuevas especialidades en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas.

(BOE del 28 de agosto de 2015)

TEMA 1

LA CLASIFICACIÓN DE LA VOZ: TIPOS VOCALES Y SISTEMAS DE CLASIFICACIÓN. CONSIDERACIONES RELATIVAS A LA ESPECIFICIDAD DE CADA TIPO VOCAL. EVOLUCIÓN DE CADA TIPO DE VOZ CONSIDERANDO TODAS LAS DERIVACIONES SEGÚN COLOR, EXTENSIÓN Y VOLUMEN. HIGIENE VOCAL DEL ORADOR Y DEL CANTANTE. TÉCNICA RAZONADA PARA EVITAR LESIONES EN EL APARATO FONADOR.

Aránzazu García Escuredo

INTRODUCCIÓN	32
1. LA CLASIFICACIÓN DE LA VOZ: TIPOS VOCALES Y SISTEMAS DE CLASIFICACIÓN	32
1.1 Acercamiento histórico	32
1.2 Criterios de clasificación	32
<i>1.2.1 Criterios sexuales</i>	32
<i>1.2.2 Criterios de tesitura</i>	33
<i>1.2.3 Pasaje de la voz</i>	34
<i>1.2.4 Clasificación por timbre</i>	34
<i>1.2.5 Otros criterios clasificatorios</i>	35
2. CONSIDERACIONES RELATIVAS A LA ESPECIFICIDAD DE CADA TIPO VOCAL. EVOLUCIÓN DE CADA TIPO DE VOZ CONSIDERANDO TODAS LAS DERIVACIONES SEGÚN COLOR, EXTENSIÓN Y VOLUMEN	36
2.1 Voces femeninas	36
<i>2.1.1 Soprano</i>	36
<i>2.1.2 Mezzosoprano</i>	37
<i>2.1.3 Contralto</i>	37
2.2 Voces masculinas	37
<i>2.2.1 Tenor</i>	37
<i>2.2.2 Barítono</i>	38
<i>2.2.3 Bajo</i>	38
2.3 Otras voces	39
3. HIGIENE VOCAL DEL ORADOR Y DEL CANTANTE. TÉCNICA RAZONADA PARA EVITAR LESIONES EN EL APARATO FONADOR	39
3.1 Higiene vocal del orador y del cantante	39
3.2 Técnica razonada para evitar lesiones en el aparato fonador	40
CONCLUSIÓN	41
BIBLIOGRAFÍA	41

INTRODUCCIÓN

La voz posee cualidades que permiten individualizarla. Estas cualidades son el timbre, la altura, la intensidad etc. Muchas de ellas son propias de cada individuo y otras son variables dependiendo de factores expresivos y anímicos. Son manifestación de la versatilidad que la voz tiene como instrumento de comunicación.

Puesto que no todas las voces son iguales, es necesario clasificarlas según sus cualidades para seleccionar el tipo de repertorio que les resulte adecuado y que les corresponda según sus características anatómico-fisiológicas y sus posibilidades expresivas. Es importante realizar una clasificación correcta de la voz para que se desarrollen al máximo las cualidades vocales del cantante y evitar que se dañe su instrumento por cantar un repertorio inadecuado.

1. LA CLASIFICACIÓN DE LA VOZ: TIPOS VOCALES Y SISTEMAS DE CLASIFICACIÓN

La variedad de tipos vocales en la actualidad es el resultado de una evolución histórica en el afán por diferenciar y clasificar las diferentes voces por sus peculiares características. En la actualidad no existe una clasificación estable que satisfaga a todos y se mantiene un cierto caos terminológico con denominaciones distintas para referirse al mismo tipo vocal según fuentes diferentes.

1.1 Acercamiento histórico

El orador Quintiliano (s. I) clasificaba las voces en función de dos parámetros: la cantidad y la calidad, de modo que categorizaba las voces en grandes, medianas y pequeñas las cuales a su vez podían ser claras, oscuras, dulces, ásperas, duras, flexibles, etc.

Ya en el Renacimiento, con el desarrollo de la polifonía, se comienzan a distinguir las voces dentro de cada sexo según su altura en graves y agudas; existiendo dos tipos vocales masculinos (tenor y *bassus*) y dos femeninos (*superius* o *cantus* y *altus*). Dentro de estas categorías se subdividían según el *ambitus* que venía a ser lo que hoy conocemos como tesitura (Regidor 1997).

Hasta el siglo XVII no se renovó la clasificación, surgió en ese momento la necesidad de establecer categorías intermedias para cada sexo, apareciendo entonces la actual división genérica en tenores, barítonos, bajos, para los hombres, y sopranos, mezzosopranos y contraltos para las mujeres.

En el siglo XIX las exigencias del nuevo estilo de la lírica hacen necesario establecer nuevas subcategorías y subdivisiones basadas en aspectos tímbricos de la voz y no sólo por su tesitura. Así aparecen los tenores graves, agudos y ligeros, los bajos cantantes y profundos, las sopranos ligeras, líricas y dramáticas, etc. Incorporando así criterios de color vocal a la clasificación. A mediados de siglo surgen más categorías basadas en la potencia y el tipo de repertorio (barítono verdiano, tenor wagneriano, etc.) (Regidor 1997) e incluso en características especialísimas como las categorías francesas de barítono Martin o sopranos Falcon y Dugazon.

1.2 Criterios de clasificación

1.2.1 Criterios sexuales

La primera gran distinción que puede hacerse es entre voces masculinas y femeninas, pues además de que existe una gran diferencia de tesitura (la voz del hombre en relación con la de la mujer se emite una octava por debajo), los mecanismos vocales no se corresponden exactamente.

- Voz masculina: la laringe del varón es de mayor tamaño que la de la mujer y, por tanto, también es mayor la longitud de sus cuerdas vocales (entre 1'8 y 2'5 cm.). Respecto a los registros en la voz masculina existe mucha confusión terminológica especialmente en lo referente

al falsete, el falsete natural y la voz de cabeza. Simplificando mucho se puede decir que en el varón existen dos registros extremos: el de pecho y el de cabeza, además de un registro intermedio denominado mixto o medio según autores.

- Registro de pecho: el timbre de la voz de pecho es rico en armónicos. La emisión sonora se acompaña de sensaciones vibratorias en el tórax aunque también en la cabeza. Este registro se caracteriza por la poca tensión en el ligamento vocal, que aumenta a medida que se pasa de grave a agudo. En los sonidos emitidos con la voz de pecho la presión espiratoria es fuerte y los músculos laríngeos y cervicales están más tensos.

- Registro de cabeza: denominado así porque la sensación vibratoria se localiza principalmente en la cabeza, es un registro agudo con un cierre glótico completo y un resultado sonoro más robusto y de mayor variabilidad sonora que el del falsete.

- Registro mixto: entre estos dos extremos es posible utilizar un mecanismo intermedio. El sonido de esta forma emitido pierde un poco de brillantez pero gana en dulzura y armonía. Se logra mediante un procedimiento denominado “cobertura del sonido” y se caracteriza por la relajación laríngea y la mayor elasticidad. Las vibraciones se perciben especialmente en la cabeza pero también en diversos grados en el tórax.

- Registro de falsete: el falsete es una emisión con un cierre glótico incompleto, una mayor tensión de los ligamentos vocales y un resultado tímbrico delgado y relativamente afeminado, el sonido producido en la voz de falsete es muy característico, la amplitud vibratoria es corta y por eso es un sonido pobre en armónicos agudos. La intensidad es poca y los cambios de volumen sonoro son muy limitados. Durante la emisión la sensación vibratoria se siente en la cabeza.

- Voz femenina: la laringe de la mujer es menor que la del hombre 3’7 de altura media frente a 4’8 de los varones. Asimismo sus cuerdas son también más pequeñas entre 1’4 y 2 cm.

- Registro de pecho: existe también en la mujer pero no es la que utiliza para la voz hablada. La extensión de la voz de pecho femenina es mucho menor que la del varón.

Registro de cabeza: estudios fisiológicos consideran emparentadas la voz de cabeza femenina a la de falsete masculina en cuanto a pautas vibratorias en la laringe.

- Registro mixto: esta emisión presenta las mismas características referidas en el apartado anterior respecto a la voz masculina.

1.2.2 Criterios de tesitura

Este criterio sirve para distinguir voces graves y voces agudas. La tesitura no debe confundirse con la extensión que es el conjunto de notas incluyendo las extremas graves y agudas que es capaz de emitir una voz. Tesitura es un concepto más limitado y se refiere al conjunto de notas que el sujeto puede emitir con comodidad y plena sonoridad.

Este criterio no es absoluto y desde luego no puede ser el único empleado a la hora de clasificar una voz. Es corriente que, en quien empieza, sean difíciles de prever las posibilidades de extensión de la tesitura en el agudo, pues depende del control del mecanismo vocal y la asimilación de la técnica en muchos casos.

La extensión normal de un cantante suele ser de dos octavas ampliadas por arriba o por abajo en una tercera, pero esto no es necesariamente una norma general y la historia de la lírica está plagada de ejemplos que superaban con creces dicha extensión.

Por su tesitura se distinguen tres tipos básicos tanto en hombres como en mujeres:

Hombres		Mujeres	
tenor	(sib1) do2-do4 (fa4)	soprano	(la2) do3-do5 (fa5)
barítono	(fa1) la1-la3	mezzosoprano	la2-la4 (do5)
bajo	(re1) mi1-mi3 (sol3)	contralto	mi2-sol4 (la4)

1.2.3 Pasaje de la voz

El pasaje de la voz es un problema fundamental en el canto y su resolución ha dado pie al desarrollo de las actuales técnicas de cobertura de la voz. El pasaje es el lugar dentro de la escala en el que ya es imposible continuar manteniendo la misma posición laríngea y es necesario realizar un cambio en la disposición de los mecanismos vibratorios de la misma, es el lugar en el que la resonancia “de pecho” ha de dejar paso a la “de cabeza”. Este cambio da lugar a sonoridades abiertas en voces no educadas, en las que el pasaje se produce de forma brusca. La técnica del canto ha intentado, desde sus principios, solventar este inconveniente para lograr la fusión de los registros y la homogeneidad de la voz. La técnica de la cobertura de la voz es un hallazgo bastante reciente (data del siglo XIX) e impide que intervenga el falsete o sonido no apoyado al cambiar el registro. Algunos pedagogos hablan de diferentes pasajes o soldaduras entre registros a lo largo de la tesitura de una voz.

Esta nota que sirve de eventual frontera más evidente entre los registros, es distinta en los diversos tipos de voz y esto ha permitido elaborar una tabla de correspondencias entre la nota de paso y el tipo de voz del cantante; buscando el momento en que el alumno de forma espontánea necesita encontrar una posición distinta para llegar a determinadas notas.

Sin embargo, esto tampoco es una regla absoluta y solamente puede servir de orientación, junto con otros criterios, nunca de forma aislada. Esto es debido:

- En primer lugar, a que en voces aparentemente similares, el pasaje no siempre se produce en la misma nota.
- Además, en las voces cultivadas se produce un poco más abajo que en las voces no educadas.
- Por último, viene a desvirtuar este criterio la existencia de notas denominadas anfóteras, que pueden emitirse con el mecanismo para la voz grave y con el mecanismo para la voz aguda (Regidor 1977).

Es necesario tener en cuenta todo esto a la hora de aplicar el pasaje para clasificar una voz, pues puede llevar a confusión. Su falibilidad no implica que no pueda tenerse en cuenta siempre en conjunto con otros métodos. Según este criterio, el pasaje en las distintas voces sería el siguiente:

Hombres		Mujeres	
tenor	fa3	soprano	mi4-fa4
barítono	mib3	mezzosoprano	re4
bajo	reb3	contralto	do#4

1.2.4 Clasificación por timbre

Generalmente, resulta ser el método más fiable para clasificar voces, aunque su grado de eficacia dependerá, en parte, del grado de desarrollo técnico de la voz a estudiar, pues varios de sus parámetros son diferentes en voces con un cierto entrenamiento. El timbre es una cualidad del sonido junto con el tono, la duración y la intensidad. El timbre nos permite diferenciar sonidos de igual altura e intensidad y depende de la cantidad y tipo de armónicos que lo compongan.

Raoul Husson a mediados del siglo pasado, definió dos tipos de timbre en la voz humana. El primero es el timbre vocálico, que es el propio y característico de la emisión de cada vocal y el otro es el timbre extra vocálico, que sería el correspondiente a cada individuo independientemente de la vocal emitida. Es a este segundo timbre al que nos referimos en este apartado (Sacheri 2012).

El timbre extra vocálico se puede diferenciar en cinco cualidades: color, volumen, espesor, mordiente y vibrato.

- **Color:** permite clasificar las voces en claras y oscuras según su grado de brillantez. El color, o color tímbrico, puede variarse relativamente a voluntad modificando la cavidad bucofaringea.
- **Volumen:** permite clasificar las voces en grandes y pequeñas, lo cual tiene implicaciones en cuanto al tipo de repertorio y el tipo de espacio más adecuado para cada voz. El volumen depende de la amplitud de los formantes. Los sonidos emitidos con igual intensidad, pero de frecuencia más baja, se perciben como más voluminosos que los de frecuencias más altas, de manera que se asocia un mayor volumen a voces de timbre más oscuro y un menor volumen a las de timbre más claro.
- **Espesor:** el espesor clasifica las voces en gruesas o espesas y delgadas o débiles, y tiene su origen en el volumen de las cavidades bucofaringeas y en la aducción de las cuerdas vocales. Las voces más espesas son a su vez más ricas en armónicos.
- **Mordiente:** también se denomina brillo o *squillo*. Permite clasificar las voces en timbradas (brillantes) o destimbradas (opacas). Está relacionado con el grado de tonicidad laríngea.
- **Vibrato:** las voces pueden clasificarse con más o menos vibrato. El vibrato es una modulación periódica de la frecuencia de fonación. Tiene dos parámetros, que serían la velocidad que está relacionada con el número de ondulaciones por segundo y la extensión, que se relaciona con el rango de elevación y descendimiento del sonido en un ciclo. Hay que diferenciar el vibrato natural de las voces impostadas, que se produce de forma espontánea en la emisión libre y cubierta del vibrato -que podemos llamar estilístico- y que puede ser controlado a voluntad por el cantante, relacionado con un temblor nervioso del diafragma y la laringe.

1.2.5 Otros criterios clasificatorios

- **Criterios anatómicos y morfológicos:** se ha llegado a este tipo de criterios de clasificación a través de un método inductivo; basado en la observación de las características morfológicas de diversos individuos que compartían una clasificación vocal común. Su alta falibilidad y su carácter anecdótico hacen que su utilidad a la hora de determinar un tipo vocal sea muy poca. Dentro de estos criterios hay algunos con fundamentos más científicos que otros, como sería la longitud y anchura de las cuerdas vocales o el tamaño y forma de los resonadores, y otros que no van más allá de cierta curiosidad estadística, como sería la clasificación según el tipo morfológico y la talla del sujeto o su temperamento psicológico.
- **Método neurocronáxico:** se basa en la medición de la cronaxia del nervio recurrente a través de un aparato denominado cronaxímetro. La cronaxia es el tiempo que tarda un impulso nervioso en recorrer un centímetro. A través de complejas fórmulas se llega a determinar tanto la frecuencia mínima y la máxima, como la frecuencia de pasaje de la voz del sujeto en cuestión y acudiendo a unas tablas estadísticas se realizaría la clasificación (Regidor 1977). Dicho sistema ha sido ampliamente cuestionado y no existen evidencias firmes de su utilidad.

TEMA 18

**CARACTERÍSTICAS, REFERIDAS A LA EVOLUCIÓN DEL ESTILO Y DE LA ESCRITURA VOCAL, DEL REPERTORIO DESDE EL INICIO DEL SIGLO XX HASTA NUESTROS DÍAS:
FORMAS CORALES, SOLÍSTICAS Y CAMERÍSTICAS. APROXIMACIÓN A LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA Y A LOS NUEVOS RECURSOS VOCALES Y FORMAS DE NOTACIÓN.**

Aránzazu García Escuredo

INTRODUCCIÓN	216
1. CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA VOCAL DEL SIGLO XX	216
2. EVOLUCIÓN DE LA ESCRITURA VOCAL EN LAS FORMAS SOLÍSTICAS Y CAMERÍSTICAS DEL SIGLO XX	216
Alemania	216
Francia	217
Estados Unidos	217
España	218
3. EVOLUCIÓN DE LA ESCRITURA VOCAL EN LAS FORMAS CORALES DEL SIGLO XX	219
4. APROXIMACIÓN A LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA	220
4.1 Los nuevos recursos vocales	220
4.2 Formas de notación de la música vocal del siglo XX	221
<i>4.2.1 Liberación de la tonalidad</i>	<i>221</i>
<i>4.2.2 Liberación de la simetría y periodicidad rítmicas</i>	<i>222</i>
<i>4.2.3 Incorporación de nuevas sonoridades</i>	<i>222</i>
BIBLIOGRAFÍA	223

INTRODUCCIÓN

El currículo de canto recogido en el Real Decreto 1577/2006 de 22 de diciembre, contempla entre sus objetivos interpretar un repertorio que incluya obras representativas de las diversas épocas y estilos y, por otro lado, en los contenidos recoge la iniciación a la interpretación de la música contemporánea y al conocimiento de sus grafías y efectos. Es por ello que el conocimiento de las características y desarrollo de la música del siglo XX es una parte esencial en la formación del alumnado de las enseñanzas de Grado Profesional.

1. CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA VOCAL DEL SIGLO XX

La vanguardia histórica del primer tercio del siglo XX tenía la aspiración de lograr una nueva vocalidad, una manera novedosa de expresión vocal frente a la voz operística desarrollada a lo largo del siglo XIX y que imperaba en toda la producción de música vocal. De esa aspiración nació el *Sprechgesang* o canto hablado, desarrollado a partir de Schönberg.

La tendencia generalizada de la vocalidad en el siglo XX es doble, por un lado búsqueda de sencillez, en un giro cercano a lo naif y la aproximación a las músicas populares; y por otro la experimentación y la búsqueda de nuevas técnicas de emisión prácticamente instrumentales, que requieren un alto grado de entrenamiento.

Además del mencionado *Sprechgesang*, las vanguardias de la primera mitad del siglo experimentaron con otras maneras de emisión o con otras funciones. Una de ellas fue la planteada por Dieter Schnebel, basada fundamentalmente en el uso de la voz en contextos no semánticos, únicamente empleando sus cualidades fonéticas. Esto le proporcionaba un rango de sonidos mucho mayor que el del lenguaje hablado, un cierto grado de deshumanización de la voz y la desvinculación de un idioma específico.

Sin embargo, todas estas innovaciones experimentales y nuevas formas de expresión no acabaron con la forma ortodoxa de canto y son numerosas las piezas compuestas en el siglo XX bajo el paradigma del canto lírico más tradicional y arraigado en lo que a la emisión vocal se refiere.

2. EVOLUCIÓN DE LA ESCRITURA VOCAL EN LAS FORMAS SOLÍSTICAS Y CAMERÍSTICAS DEL SIGLO XX

El siglo XIX estuvo marcado por el desarrollo del *Lied*, la *mélodie* o la canción de cámara en general, con figuras titánicas que marcaron la historia del estilo como Schubert, Schumann o Brahms en el ámbito alemán, y Fauré, Duparc o Debussy en el área francesa.

Alemania

En los últimos años el *Lied* pasa de ser una pieza de salón a interpretarse soportado por una amplia orquesta, con Mahler y Richard Strauss, de cuya mano se introduce el *Lied* en el siglo XX con un empleo amplio del cromatismo y manteniendo dentro del nuevo siglo las tradiciones del Romanticismo.

Las primeras canciones de Schönberg seguían una línea wagneriana con grandes saltos de la línea vocal al igual que sucedía en los *Sieben frühe Lieder* de Alban Berg. La tonalidad se empieza a diluir pero aún se percibe. En los *lieder* posteriores a estas primeras obras comienzan a aparecer algunas piezas atonales y ya Schönberg da el salto definitivo a la atonalidad en *Das Buch der hängenden Gärten*.

Pierrot Lunaire da un paso más allá. Este ciclo de canciones para voz y pequeño conjunto de instrumentos está escrito en *Sprechgesang*, donde la exactitud de los tonos se vuelve irrelevante y el cantante solo debe mantener el ritmo y los intervalos pero interpretando las notas de una forma cercana al habla, abandonando rápidamente la entonación.

A partir de esta obra, Schönberg desarrolla definitivamente el dodecafonismo, pero su producción dodecafónica se centra más en piezas de música instrumental y alguna obra dramática y coral; tan solo tres canciones fueron escritas en este periodo.

A partir de esta época la gran mayoría de compositores alemanes se interesaron mucho más por las obras instrumentales y orquestales (Hindemith) o por las obras vocales de grandes dimensiones o las cantatas (Orff), dejando un poco de lado la producción de *Lied* (Stevens 1990).

Francia

En Francia el siglo XX comienza siguiendo la estela de Debussy y Ravel principalmente, su influjo se deja notar en la composición vocal del primer tercio del siglo. Es en ese primer tercio en el que se comienza a dejar ver la producción vocal del denominado grupo de los seis *les Six* integrado por Georges Auric, Louis Douray, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc y Germaine Tailleferre.

En los primeros tiempos del grupo, la influencia de Satie, Stravinsky y el escritor Cocteau les llevó a buscar un estilo basado en la sencillez, la claridad y la concisión, esto llevó a Auric y a Poulenc a una visión ligera y banal, con un deseo de alejamiento de todo lo serio y grave que el Impresionismo y el Romanticismo conllevaban.

Poulenc fue uno de los más notables representantes del grupo en el género de la canción. Durante más de cuarenta años cultivó canciones con letras de poetas surrealistas como Apollinaire o de Paul Eluard. Milhaud, con una amplia producción vocal, experimentó con la politonalidad, el jazz y el folklore, con un estilo desigual y variado. Honegger en cambio está marcado por las disonancias y el elemento melódico, pero a pesar de ser uno de los nombres más relevantes del grupo, no cultivó demasiado la canción, siendo su producción principalmente en otros géneros. El grupo no continuó durante mucho tiempo y se disolvió en seguida, principalmente por lo poco que todos ellos tenían musicalmente en común, de manera que cada uno continuó con el desarrollo de su estilo personal.

En 1936 se formó otro grupo de compositores en el país galo; denominado *La Jeune France*, reafirmaban el derecho de los compositores jóvenes a crear música con un mensaje personal y el restablecimiento de determinados valores musicales. La canción fue el medio de expresión principal de este grupo. Yves Baudrier, Daniel Lesur, André Jolivet y Olivier Messiaen fueron sus miembros.

Las *mélodies* de Messiaen estaban plagadas de diferentes elementos estilísticos, desde el impresionismo hasta ritmos experimentales. Jolivet por su parte se decanta por cultivar canciones para voz y orquesta, con un estilo hasta cierto punto místico (Stevens 1990).

Estados Unidos

La incorporación de los Estados Unidos a la canción culta en el siglo XX está marcada por la influencia de la estética francesa y un cierto convencionalismo. En las primeras décadas del siglo, Adler Camparter mantiene las sonoridades y atmósferas del Impresionismo de Debussy mientras Martin Loeffler presenta una fuerte influencia de Faurè, llegando a componer sobre textos en francés.

Charles T. Griffes es uno de los primeros compositores norteamericanos que comienza a interesarse por las vanguardias europeas y las creaciones de Stravinsky, Schönberg, Milhaud o Varèse, aunque en sus composiciones no abandona las armonías impresionistas pero en ocasiones se acerca a la politonalidad y al modalismo.

La música de Charles Ives tuvo un reconocimiento tardío. Su *Album of 114 songs*, presenta algunas obras en estilo de la tonada popular sentimental de la época, varias otras canciones imitan el estilo del lenguaje finisecular del siglo XIX, pero ya existen en su producción un buen número de canciones

que presentan un estilo propio con elementos como citas de melodías e himnos norteamericanos y la incorporación de algunos elementos folclóricos propios, que le dieron a sus canciones un inequívoco color local. A partir de ahí su estilo evolucionó llegando a incorporar progresiones de acordes atonales y polifonías radicales combinados con partes netamente tonales.

Hasta los años cuarenta, sin embargo, la canción culta norteamericana sufrió cierto desdén por parte de los compositores, principalmente por ese convencionalismo y sentimentalismo decimonónico. Los compositores que se querían alejar de esos modelos franceses y alemanes de finales del siglo XIX tendían a inspirarse en fuentes nativas o desarrollar estilos cercanos a las vanguardias internacionales.

Samuel Barber, sin embargo, no se sintió atraído por la experimentación vanguardista y se dejó influir por la tradición romántica alemana, pero desarrollando un estilo propio influido también por elementos de la música de Stravinsky y un uso cambiante del ritmo. Barber poseía un gran conocimiento sobre la voz que se deja ver en la escritura de su línea vocal, fue barítono y llegó a dejar alguna grabación de sus propias obras interpretadas por él.

Aaron Copland escribió canciones a partir de 1949 ya que antes se había centrado más en la música instrumental. Sus canciones se inspiran principalmente en elementos melódicos netamente norteamericanos, baladas tradicionales, himnos y canciones humorísticas de las montañas y presentan un cierto grado de espontaneidad. Sus ritmos tienen una cierta influencia stravinskiana.

La canción norteamericana posterior a los años cincuenta comienza a incorporar elementos de las músicas afroamericanas, el jazz, el blues y también se deja sentir el influjo de las melodías más populares de Broadway. Gershwin y Bernstein serán los compositores de canciones más destacables de esta segunda mitad del siglo (Stevens 1990).

España

En la canción española del siglo XX hay una marcada tendencia folclorista y regionalista. Se toman textos antiguos, principalmente de poetas del siglo XVI, o bien poemillas del acervo popular cuyo origen hunde sus raíces en la Edad Media. La música se inspira en la música tradicional, se reelaboran melodías o cantos populares o simplemente se compone en el estilo de la música tradicional de ciertas regiones.

Falla y Turina escriben canciones impregnados de los sonidos y giros de la música tradicional de Andalucía. Mientras que Manuel Palau se ve influenciado por la música tradicional valenciana.

En Cataluña destaca Federico Mompou, de formación francesa estuvo influido por Debussy en sus inicios, pero desarrolló pronto un estilo propio y definitorio. Montsalvatge opta más por textos de poetas contemporáneos y su obra más representativa son las *Cinco canciones negras*, donde los tintes folclóricos se inspiran en la música afrocubana.

En la década de los años treinta surgen varios compositores como los hermanos Halffter, Bacarisse, Pittaluga o Remacha entre otros, que por causa de la Guerra Civil debieron emigrar. Las canciones de esta generación están fuertemente influidas por los poemas de Rafael Alberti.

Joaquín Rodrigo, que se encontraba afincado en Francia, tiene un amplio catálogo de canciones inspiradas en el Siglo de Oro, tanto en sus textos como en sus melodías. Otros nombres importantes en la canción española del siglo XX son Joaquín Nin o Fernando Obradors (Stevens 1990).

3. EVOLUCIÓN DE LA ESCRITURA VOCAL EN LAS FORMAS CORALES DEL SIGLO XX

Paradójicamente, conforme la música coral se popularizaba en el siglo XIX y principios del XX y las formaciones corales amateurs se multiplicaban, la música evolucionaba hacia una complejidad tal que, por un lado, resulta poco accesible al público en general y, por otro lado, requiere de una formación académica sólida para su interpretación, haciendo complicada su ejecución a estas agrupaciones corales de aficionados.

Por estos motivos, las obras corales contemporáneas llegan pocas veces a ser programadas para el público y cuando lo son, presentan una exigencia de medios e infraestructuras bastante costosa.

Al igual que con otros géneros, el siglo XX supone una expansión de estilos y posibilidades en la música coral, el eclecticismo es la norma; así podemos encontrar obras de dimensiones colosales, junto a piezas pensadas para pocos intérpretes; obras corales puras *a cappella* junto a piezas de carácter sinfónico. De los estilos que podemos encontrar en las obras corales del siglo XX son destacables:

Pervivencia del estilo romántico en el siglo XX: las características básicas del Romanticismo como la primacía de la melodía y la tonalidad básica con modulaciones pasajeras pervive en muchas obras del siglo XX.

Posromanticismo: se caracteriza este estilo por la exageración de ciertos parámetros, como la exageración de las dinámicas y los fuertes contrastes (se puede pasar del *ppp* al *fff* en un breve espacio de tiempo); una tonalidad muy libre, con abundantes modulaciones cromáticas y enarmónicas; un uso abundante del *divisi* en las voces, de manera que encontramos piezas a 6 u 8 voces y una tendencia al colosalismo que produce obras de gran duración. En este estilo encaja la producción coral de Gustav Mahler que incluyó grandes coros en varias de sus sinfonías.

Impresionismo: se pierde el diseño claro de la melodía, y se disuelve en la armonía; los acordes ya no tienen su jerarquía tonal tienen sentido en sí mismos y se pueden encadenar varias quintas, cuartas y sextas, incluso séptimas y novenas paralelas; las disonancias tienen sentido por sí mismas, en ocasiones se emplea la escala hexatónica en la que cualquier acorde es disonante y correcto. Se busca a menudo la consecución de un efecto tímbrico. Por su parte las voces no dicen un texto, sino producen sonidos vocálicos o sílabas no textuales en un uso instrumental de las mismas.

Expresionismo y atonalismo: el dodecafonismo plantea una vuelta a la concepción horizontal de la música, retomando recursos que recuerdan a los empleados en el contrapunto renacentista, cánones, inversiones, retrogradaciones, etc. En el serialismo integral alcanzó un alto grado de rigidez. La atonalidad genera nuevos planos sonoros de difícil interpretación para oídos acomodados a la música tonal, por lo que este tipo de obras son aptas únicamente para ejecutantes con un alto grado de instrucción y entrenamiento auditivo. En este estilo, es paradigmática la obra coral del miembro de la Segunda Escuela de Viena, Anton Webern, enteramente serial, al igual que la de Luigi Dallapiccola en Italia.

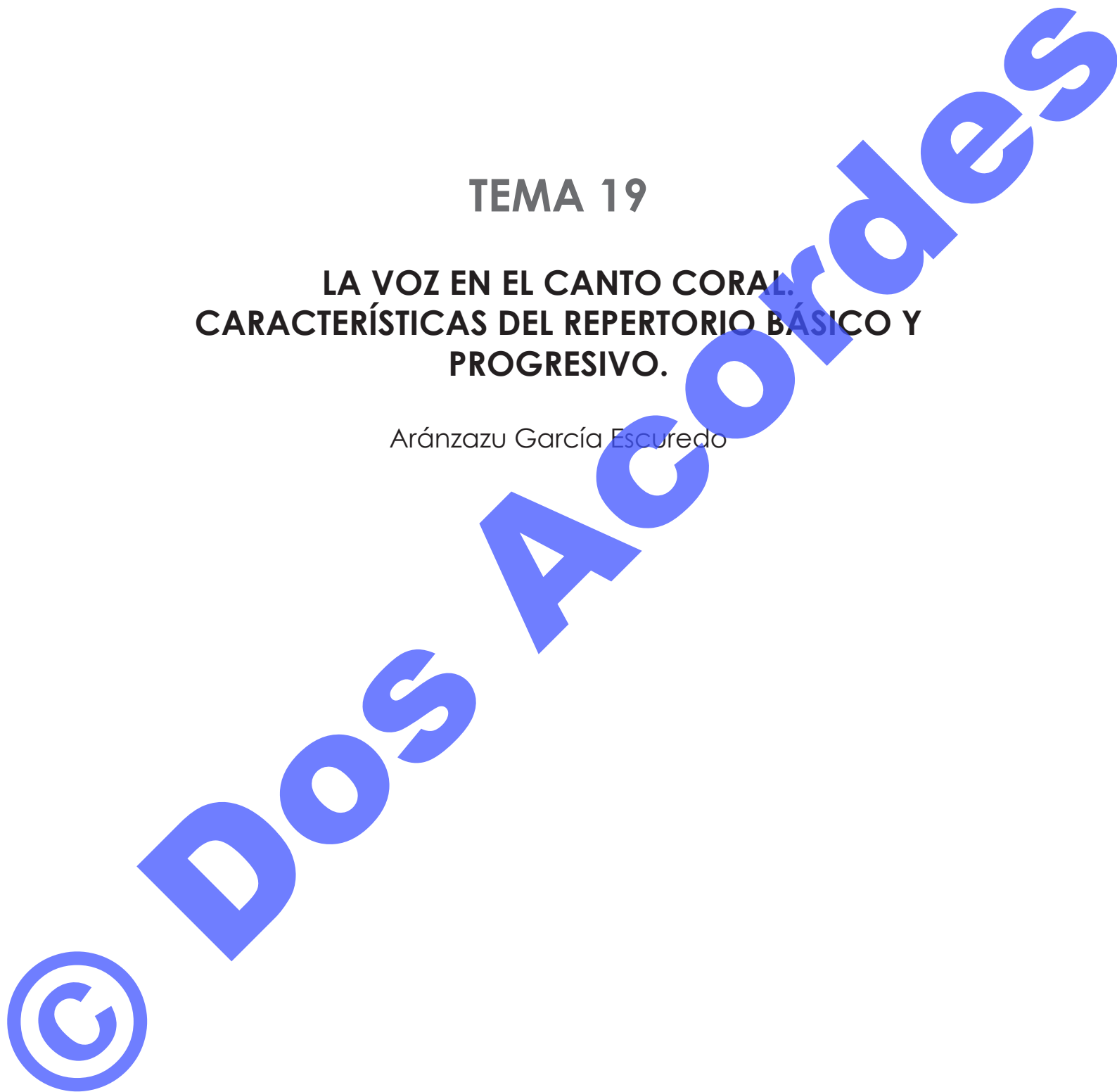
Politonalismo: consiste en la interpretación simultánea de melodías en varias tonalidades; generalmente son no más de dos tonalidades distintas, pero para su ejecución en la música coral, es necesario que existan notas comunes entre las tonalidades para que sirva de nexo melódico-armónico. La politonalidad la podemos encontrar en la totalidad de la obra o solo en algunas secciones o frases.

Neoclasicismo: supone el retorno a formas equilibradas y recursos técnicos conocidos. Con esto se recuperan formas tradicionales como el madrigal o la variación, con armonía tradicional aunque pueda incorporar alguna modulación sorpresiva, se recurre a textos antiguos, se busca una organización arquitectónica equilibrada y se emplea el contrapunto, pero desde una construcción armónica tonal.

TEMA 19

LA VOZ EN EL CANTO CORAL. CARACTERÍSTICAS DEL REPERTORIO BÁSICO Y PROGRESIVO.

Aránzazu García Escuredo



INTRODUCCIÓN	227
1. LA VOZ EN EL CANTO CORAL	227
1.1 Evolución histórica del canto coral	227
1.2 La estructura del coro, tipos vocales, tesituras y organización	229
1.3 La voz en el canto coral	231
<i>El empaste</i>	231
<i>El equilibrio</i>	231
<i>La afinación</i>	231
<i>La dicción</i>	231
2. CARACTERÍSTICAS DEL REPERTORIO BÁSICO Y PROGRESIVO	232
CONCLUSIÓN	233
BIBLIOGRAFÍA	233

DOS ACORDES



INTRODUCCIÓN

El canto coral tiene una especial vinculación con el canto en cuanto a su necesidad de conocimiento de las líneas básicas de técnica respiratoria y de emisión vocal para llevar a cabo su función. El canto coral se contempla en el currículo del Grado Profesional como una asignatura que fomenta la práctica de conjunto en aquellos instrumentos que no forman parte de otro tipo de agrupaciones como la banda o la orquesta.

1. LA VOZ EN EL CANTO CORAL

1.1 Evolución histórica del canto coral

Los historiadores sitúan el comienzo del canto a coro en la primitiva Iglesia cristiana, en la que ciertas melodías que acompañaban a las celebraciones religiosas de las primeras comunidades cristianas eran entonadas de manera conjunta por la comunidad. En el Antiguo Testamento está documentada la existencia de coros organizados en Israel.

Más adelante, con la práctica generalizada del canto llano en toda la cristiandad, surgieron las *Schola Cantorum*, en las que se enseñaba a los niños y monjes el arte del canto y se preparaban de una cierta manera profesional para el canto del corpus musical de la Iglesia. El canto llano era de una notable austeridad: homofónico y sin acompañamiento instrumental. Los cantores debían aprender el repertorio de memoria y el maestro de capilla indicaba la altura del sonido inicial (Jaraba 1989).

Es difícil establecer la fecha aproximada en la que surge la polifonía, pero ya a mediados del siglo IX el monje Hucbaldo en su libro *De Institutione Harmonica*, se refiere a la armonía como consonancia que producen dos notas sonando simultáneamente a distinta altura. El florecimiento de la música a dos partes hizo que la notación evolucionara, surgiendo las diferentes líneas y pautas que podrían variar desde cuatro hasta diez líneas, siendo lo normal utilizar una pauta de cuatro líneas para la música religiosa y cinco para la profana (Jaraba 1989: 25-27).

El s. XII marca el mayor desarrollo de la polifonía medieval con el surgimiento de la Escuela de Notre Dame. Leonin cultiva el arte de componer a dos voces *organa*. Los *organa* primitivos se limitaban a combinar una melodía del canto llano (*cantus firmus*) con cuartas o quintas paralelas. Leonin comenzó a componer melodías originales como *cantus firmus*. Perotin, discípulo del anterior, aumentó a tres y hasta cuatro las voces. Pero su mayor aportación fue la creación de otro género: el *conductus*.

El *conductus* era una pieza para dos a cuatro voces que después daría origen al motete por la adición de palabras a la clausula (última sílaba del texto prolongada y muy ornamentada) del *conductus*. La diferencia básica entre el *conductus* y el motete radica pues en que en el primero el texto y el ritmo eran iguales para todas las partes, creando cierto verticalismo armónico, mientras que en el segundo la politextualidad y una rudimentaria forma de contrapunto eran sus rasgos definitorios. «El carácter ‘sacro’ o ‘profano’ del motete lo definía su propio texto» (Jaraba 1989: 30), pudiendo la misma música ser empleada para ambos ámbitos con textos diferentes.

El siglo XIV y primera mitad del siglo XV se denomina *Ars Nova*, en contraposición con el periodo anterior que recibe la denominación de *Ars Antiqua*. Francia aglutina en este periodo uno de los principales focos de creación musical. Phillipe de Vitry y Guillaume de Machaut son las figuras preponderantes de esta época. La principal innovación de este periodo es el establecimiento de esquemas rítmicos y un sistema de notación más evolucionado, que permitía un mejor encaje de las diferentes voces. A finales del siglo XIV las capillas reales y catedralicias comenzaron a aumentar el número de músicos que las componían, llegando en el siglo XV a una configuración nueva con un notable incremento del número de cantores de los coros que adquirieron una dimensión sonora mayor.

La polifonía coral es la innovación más importante del Renacimiento. Ya no se trata de añadir a una melodía una o dos partes sin más, sino que se trata de construir un bloque sonoro compacto eliminando las asperezas que producen las disonancias. Surgen en esta época los primeros tratados de contrapunto. La notación en este siglo sufrió grandes cambios y el tipo de compás de subdivisión binaria se hizo norma, en contraposición a la ternaria de épocas anteriores.

Los coros eclesiásticos cantaban a *capella* o acompañados del órgano u otros instrumentos o pequeños grupos instrumentales en las grandes ocasiones. Las voces empezaron a ser consideradas por su tesitura y en este periodo se produce la aparición de la voz de bajo.

Ya en el siglo XVI, se realiza la impresión de la primera colección de música en partes: la *Harmonice Musices Odhecaron*. Las capillas catedrales siguen siendo las mejores canteras de compositores. A los cantores del coro que poseían más cualidades se les instruía debidamente en el arte de componer y en el de interpretar varios instrumentos, entre ellos el órgano (Jaraba 1989: 41-42).

La música del siglo XVI siguió siendo eminentemente coral. En la iglesia generalmente el coro canta a voces solas con acompañamiento de órgano, en cambio en las celebraciones no religiosas, la música se interpretaba con profusión de instrumentos y como mucho una voz por parte, número que aumentaba en las grandes ocasiones. Italia fue en este periodo la escuela europea por excelencia. Palestrina fue en este periodo el principal maestro de la música coral, caracterizado por un manejo virtuoso del contrapunto y el uso de los cromatismos.

A finales del siglo XVI se vino a clarificar la cuestión, bastante ambigua hasta entonces, de la nomenclatura de los distintos tipos vocales, adoptando los siguientes términos: *cantus* o *superius* para la voz más aguda, *altus* para la voz juvenil, tenor para la voz intermedia y *bassus* para la voz más profunda. Si la voz era a más de cuatro voces, entonces se denominaban: *quintus*, *sextus*, *septimus*, etc. sin que ninguna de ellas determinara un timbre vocal fijo (Jaraba 1989).

Los primeros decenios del siglo XVII son el periodo de transición en el que la música coral sufriría cambios importantes, desembocando en la pérdida de hegemonía del canto coral a *capella* en favor de otras formas basadas en un protagonismo progresivo de los instrumentos y de la voz solista. El coro pasó a ser un elemento más perdiendo la relevancia que había mantenido hasta entonces. La nueva concepción sonora está encarnada por el estilo *concertato*, que dio como fruto un nuevo género de drama religioso no litúrgico, el oratorio. Siendo éste una composición en la que a diálogos cantados por voces solistas se les añaden partes corales, todo ello acompañado por órgano y más adelante por otros instrumentos (Jaraba 1989).

En Italia el madrigal llega a su culmen con Monteverdi. El siglo XVII también introduce novedades en el tratamiento de las piezas corales, como la policoralidad. La policoralidad es el uso de dos o más coros simultáneos para ejecutar la misma pieza. Los músicos venecianos del siglo anterior ya habían experimentado con el uso de dos coros, siendo San Marcos de Venecia el escenario ideal para dichos experimentos por su especial arquitectura.

Los nombres de las distintas cuerdas del coro quedan consolidadas en este siglo con la aparición de los términos italianos: soprano, contralto, barítono, que añadidas a las voces de tenor y bajo ya conocidas.

En el siglo XVIII el coro recupera parte de su peso específico dentro de la composición, Bach hizo del coro un elemento sustancial de sus obras empleando fragmentos corales para iniciar y terminar muchas de sus composiciones.

Ya en la segunda mitad del siglo XVIII el surgimiento del clasicismo supuso el declive de la música coral, como consecuencia del auge cada vez mayor de la ópera y el interés también creciente por la música instrumental. En este periodo se generaliza el uso de la partitura en la que se escribían todas las voces en lugar de partes sueltas como era costumbre hasta entonces.

La Revolución francesa proporcionó un empuje inesperado a la música coral. Los ideales democráticos surgidos de la convulsión social tuvieron una consecuencia lógica en el campo de las artes. Así ya a principios del siglo XIX surgió L'Orpheon de París. El orfeón era una gran masa de cantores no profesionales y de todas las clases sociales, producto de la necesidad de acercar al pueblo llano el disfrute de la música por la vía directa de la interpretación. El ejemplo de L'Orpheon de París se extendió rápidamente por toda Europa, llegando a su máxima plenitud en la segunda mitad del siglo XIX fuertemente relacionado con la Revolución Industrial y el surgimiento de la clase obrera. La socialización del arte coral se vio favorecida por las ideas del Romanticismo. Los conjuntos corales alemanes más prestigiosos eran los *Männerchor*, coros de voces masculinas que pronto vieron ampliado su repertorio por piezas compuestas para ellos por músicos de la época (Jaraba 1989).

El Romanticismo también destaca por el surgimiento de los coros de cámara. La música pasa a ser un entretenimiento burgués accesible.

Los coros de ópera adquieren relevancia y aumentan sus dimensiones siendo de especial relevancia los coros de ópera de Wagner o Verdi. El coro en el campo sinfónico tiene a Mahler como su ejemplo más notable.

Ya en el siglo XX la música instrumental adquiere una especial preponderancia en detrimento de la música vocal que había sido la imperante en los siglos anteriores. Como consecuencia también la música coral experimenta un fuerte declive. Sin embargo, se produce una cierta revitalización de la misma con el redescubrimiento del folclore y las obras corales reflejan esa etnicidad y también una cierta tendencia al mestizaje entre música clásica y popular.

1.2 La estructura del coro, tipos vocales, tesituras y organización

En la actualidad, lo normal es que los coros se organicen en cuatro cuerdas que permiten cantar armonías a cuatro voces: sopranos, contraltos, tenores y bajos. Aunque se puede aumentar el número de voces mediante la subdivisión de las cuerdas en 1ª y 2ª. En realidad no existe límite para el número de voces, así por ejemplo encontramos el motete de Thomas Tallis *Spem in allium* que está concebido para cuarenta voces distribuidas en ocho coros de cinco cuerdas cada uno o el *Stabat Mater* de Penderecki está pensado asimismo para tres coros de dieciséis voces cada uno.

La clasificación vocal a pesar de la nomenclatura, no coincide exactamente con la clasificación para las voces líricas, siendo lo más frecuente que la voz de contraltos, esté integrada en su mayor parte por mezzosopranos o incluso sopranos con tesitura corta; del mismo modo la cuerda de bajos, amalgama bajos y barítonos.

Cuando se habla de voces blancas, se hace referencia a las voces infantiles, en cuyo grupo se integran las voces de los niños antes de la pubertad. A causa de su registro se suelen clasificar del mismo modo que las voces femeninas.

Tipos de coro, siguiendo la clasificación de Miguel Ángel Jaraba (1989) se pueden encontrar las diferentes clasificaciones de coros según diversos criterios:

- Según vayan los coros acompañados o no por algún instrumento o grupo instrumental se pueden distinguir entre:
 - Coro a *capella*, *alla romana* o *alla Palestrina*: coro sin acompañamiento instrumental.
 - Coro *concertante*: es por el contrario aquel coro acompañado de instrumentos, independientemente de cuál sea la formación instrumental.
- Por criterios de timbre y tesitura:

- Coro para voces iguales: cuando contienen voces de la misma naturaleza, voces blancas, voces femeninas o voces masculinas.
- Formaciones de coros de voces iguales blancas o femeninas:
 - A dos voces: sopranos y contraltos.
 - A tres voces: sopranos, mezzosopranos y contraltos.
 - A cuatro voces: sopranos primeras, sopranos segundas, mezzosopranos y contraltos.
- Formaciones de coros de voces iguales masculinas:
 - A dos voces: tenores y bajos.
 - A tres voces: tenores barítonos y bajos.
 - A cuatro voces: tenores primeros, tenores segundos, barítonos y bajos.
- Coros que cantan al unísono: son casos especiales de coros de voces iguales sean blancas, masculinas o femeninas, que cantan al unísono, como sería el caso del Coro de Monjes del Monasterio de Santo Domingo de Silos, el Coro de Monjas del Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas (Burgos), especializados en canto gregoriano.
- Coro para voces mixtas: coros que contienen voces de diferente naturaleza, voces femeninas, blancas o masculinas al mismo tiempo. La composición típica de los coros de voces mixtas pueden ser:
- Coros a cuatro voces: sopranos, contraltos, tenores y bajos. Es la formación más habitual, llamada también por su abreviatura SATB.
- Coros a seis voces: son coros en los que o bien se duplican las voces agudas en primeras y segundas o bien se distribuyen en: sopranos, mezzosopranos, contraltos, tenores, barítonos y bajos.
- Tipos de coro en función de la composición de las voces:
 - Escolanías: son coros de niños divididos en sopranos y contraltos. Las Escolanías están relacionadas con centros religiosos, debido a la reticencia de las Iglesias cristianas a admitir mujeres en los cantos de la liturgia. Las agrupaciones más famosas de voces blancas son los Niños Cantores de Viena o el Coro de Santo Tomás del John College Chorus de Londres. Tradicionalmente en España destacan las Escolanías de los monasterios de Montserrat, San Lorenzo de El Escorial o La Escolanía de Easo, entre otras.
 - Coro de mujeres: coro de voces femeninas, usualmente dividido en sopranos, mezzosopranos y contraltos.
 - Coro de hombres: coro de voces graves dividido en tenores primeros, tenores segundos, barítonos y bajos.
 - Coro mixto: coro de voces femeninas y masculinas. Es el más completo debido a la presencia de toda la gama de tesituras y timbres.
- Tipo de coro atendiendo a su tamaño:
 - Cuarteto vocal mixto.
 - Octeto: duplicación del cuarteto vocal mixto.

- Coro de cámara: coro de reducidas dimensiones que oscila entre doce y treinta y seis componentes.
- Coro sinfónico o masa coral: es el más habitual y se suele integrar por entre cuarenta y sesenta coralistas.
- Orfeón o gran coro: compuesto por más de cien integrantes.

1.3 La voz en el canto coral

Los principios técnicos de emisión de la voz en el canto coral no se alejan de los principios generales de emisión del canto lírico. Sigue existiendo una producción sonora que busca unificación de registros, buen apoyo aéreo y emisión sombreada de los sonidos. Aunque generalmente las exigencias vocales de la música coral no requieren un dominio tan exhaustivo del *fiato*, las agilidades o los registros más agudos.

A las cualidades propias de un cantante, el canto coral añade otras que tienen que ver con el desarrollo del sonido de la propia agrupación. Generalmente una de las más importantes es el empaste, aunque también son relevantes conceptos como el equilibrio, la afinación y la dicción.

El empaste

Es la búsqueda de un sonido unificado dentro del grupo. Es obvio que cada cantante tiene su propio timbre único e individual, pero el canto grupal exige un cierto grado de adaptación tímbrica para que el coro suene como un único instrumento. Generalmente este tipo de adaptaciones se suele hacer de manera casi inconsciente pero en ocasiones es necesario trabajarla de manera más específica para conseguir esa unificación sonora. Es usual que algunas voces demasiado potentes o estridentes rompan esa unidad que se pretende.

El equilibrio

Es la búsqueda del control adecuado de las dinámicas. La emisión de las distintas voces debe buscar más o menos la misma potencia dentro de la cuerda y del mismo modo, el coro debe buscar también ese equilibrio entre las diferentes cuerdas, ya que no es adecuado que unas cuerdas sobresalgan sobre las otras si no es una exigencia puntual de la interpretación. El equilibrio en ocasiones viene condicionado por el número de componentes, por lo que todas las cuerdas deben tener un número equilibrado de miembros para evitar tener que hacer ajustes artificiosos (con una cuerda de sopranos muy numerosa frente a una cuerda de bajos escasa, por ejemplo, se obligaría a las sopranos prácticamente a susurrar para no tapar a los bajos).

La afinación

Es esencial generalmente pero mucho más cuando se trata de varias voces que deben sonar de forma homogénea. El propio carácter armónico del coro exige una perfecta afinación de todas las notas del acorde. La afinación suele depender de una buena emisión vocal y por ello es esencial el trabajo de calentamiento previo y unas nociones elementales de respiración y apoyo para que el coralista de modo individual mejore su emisión. Asimismo, contribuye a la mejora de la afinación en el seno del grupo coral el trabajo sobre acordes mantenidos que, sin grandes dificultades, permite al cantante emitir su nota mientras escucha al resto de las voces y el resultado general, pudiendo acomodar su emisión para ajustar la afinación y mejorar el conjunto.

La dicción

Es importante cuando hay un grupo numeroso de coralistas cantando el mismo texto. Una dicción poco homogénea o dubitativa hará que el texto se perciba como un batiburrillo de sonidos inidenti-