

Repertorio vocal de Richard Wagner: consideraciones pedagógicas para jóvenes

Heldentenöre

Trabajo Final de Graduación

presentado en la Escuela de Música

Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística

Universidad Nacional

Para optar al grado de Licenciatura en

Música con énfasis en la Interpretación y Enseñanza del Canto

Daniel Julián Pow Hing Cordero

Noviembre, 2025

Resumen

El presente trabajo analiza el repertorio vocal de Richard Wagner como una herramienta desde la perspectiva pedagógica, con el objetivo de establecer criterios y estrategias que orienten la formación técnica y artística de jóvenes *Heldentenöre*. Dado que esta tipología vocal está por consiguiente, relacionada con roles de gran exigencia musical y resistencia vocal, se propone un abordaje progresivo que respete la madurez fisiológica y técnica de la voz. La investigación combina la revisión bibliográfica con el análisis de obras representativas del repertorio wagneriano —tanto canciones artísticas (*Lieder* y *mélodies*) como arias de ópera—, evaluadas según su adecuación a distintas etapas formativas. Asimismo, se abordan las principales técnicas históricas vinculadas al canto heroico, como el uso de la faja de Giovanni Sbriglia y el *Stauprinzip* de George Armin, junto con consideraciones sobre la declamación y el *Sprechgesang* característicos del estilo wagneriano. Los resultados evidencian que el repertorio de canción constituye una vía pedagógica segura para introducir al estudiante en el lenguaje musical de Wagner, favoreciendo la transición hacia las arias y roles operísticos. Finalmente, se propone una metodología de enseñanza que prioriza la sostenibilidad vocal, el desarrollo expresivo y la comprensión integral del repertorio, contribuyendo al fortalecimiento de la pedagogía aplicada a la voz del *Heldentenor*.

Palabras clave: *Wagner, Heldentenor, pedagogía vocal, repertorio wagneriano, técnica vocal.*

Abstract

This research analyzes Richard Wagner's vocal repertoire from a pedagogical perspective, aiming to establish criteria and strategies for the technical and artistic training of young *Heldentenöre*. Since this vocal category is associated with roles of great dramatic and physical demands, a progressive approach that respects vocal maturity is proposed. The study combines bibliographic review with the analysis of representative Wagnerian works—both art songs (*Lieder* and *mélodies*) and operatic arias—evaluated according to their suitability for different stages of vocal development. Historical techniques related to heroic singing, such as Giovanni Sbriglia's intercostal support method and George Armin's *Stauprinzip*, are examined alongside considerations on declamation and *Sprechgesang*, essential elements of Wagner's vocal style. The findings suggest that art song repertoire provides a safe pedagogical pathway for introducing students to Wagner's musical language, facilitating the transition toward more demanding operatic roles. Ultimately, this study proposes a teaching methodology focused on vocal sustainability, expressive development, and an integrated understanding of Wagnerian repertoire, contributing to the pedagogical enrichment of *Heldentenor* voice training.

Keywords: Wagner, Heldentenor, vocal pedagogy, Wagnerian repertoire, vocal technique.

Agradecimientos

A Dios, por permitirme avanzar en cada paso de este camino, por darme fortaleza en los momentos de duda y por poner en mi vida a las personas adecuadas cuando más las necesitaba.

A mi madre, Ligia Cordero, por cada esfuerzo, sacrificio y ejemplo de perseverancia; por enseñarme que los objetivos solo se alcanzan con constancia y dedicación, y que ser familia también significa ser un equipo. Este logro es, en gran parte, el resultado de nuestro trabajo conjunto. A mi hermano Allan Pow Hing, por su presencia constante, su apoyo incondicional y su compañía a lo largo de todo este proceso.

A mi tutora, Rebeca Viales, por su guía, paciencia y acompañamiento generoso durante esta etapa. Su confianza y su inspiración marcaron profundamente mi crecimiento personal y profesional.

A mis amigos, quienes han estado a mi lado en un año especialmente desafiante. Gracias por su apoyo, por compartir el camino y por impulsarme siempre a seguir adelante con esperanza y determinación.

A Graciela Vargas y Danilo Chávez, por su guía artística, su calidez humana y por inspirarme a crecer tanto como cantante como ser humano.

Tabla de contenidos

Páginas preliminares

Resumen	2
Abstract	3
Agradecimientos	4
Índice	5

Capítulo I. Introducción

1.1 Planteamiento de la propuesta artística	9
1.2 Justificación	10
1.3 Objetivos	
1.3.1 Objetivo general	12
1.3.2 Objetivos específicos	12
1.4 Antecedentes	
1.4.1 Repertorio vocal de Richard Wagner	13
1.4.2 Pedagogía vocal	13
1.4.3 La voz del <i>Heldentenor</i>	15

Capítulo II. Marco Referencial

2.1 Definición y características del <i>Heldentenor</i>	16
---	----

2.2 Madurez vocal y aspectos fisiológicos	17
2.3 Técnica vocal histórica	
2.3.1 El método de Giovanni Sbriglia	17
2.3.2 El <i>Stauprinzip</i> de George Armin	18
2.4 La declamación y el <i>Sprechgesang</i> en Wagner	18
2.5 Casos históricos de los <i>Heldentenöre</i> Vogl y Schnorr	20
2.6 Repertorio wagneriano	22

Capítulo III. Desarrollo

3.1 Reflexiones y consideraciones pedagógicas sobre la voz del <i>Heldentenor</i> en etapas tempranas	
3.1.1 Identificación y clasificación vocal	24
3.1.2 Etapas de desarrollo y madurez técnica	26
3.1.3 Consideraciones en la asignación de repertorio	28
3.1.4 Análisis de los casos de Heinrich Vogl y Ludwig Schnor	29
3.2 Análisis pedagógico de las canciones arte de R. Wagner	
3.2.1 <i>Lieder y mélodies</i>	31
- <i>Lied des Mephistopheles I</i>	
- <i>Lied des Mephistopheles II</i>	
- <i>Der Tannenbaum</i>	
- <i>Mignonne</i>	
- <i>L'Attente</i>	

- *Soupir*
- *Gruß seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten*
- *Wesendonck Lieder*

3.3 Análisis pedagógico de las arias de ópera para *Heldentenor* de R. Wagner

3.3.1 Arias para nivel inicial	38
<ul style="list-style-type: none"> - <i>Als zullendes Kind (Siegfried)</i> - <i>Umsonst sucht'ich (Das Rheingold)</i> 	
3.3.2 Arias para nivel intermedio	39
<ul style="list-style-type: none"> - <i>Dir töne Lob (Tannhäuser)</i> - <i>Winterstürme (Die Walküre)</i> - <i>Ein Schwert verhiess mir der Vater (Die Walküre)</i> - <i>Wie sie selig (Tristan und Isolde)</i> - <i>Brünnhilde! Heilige Braut! (Götterdämmerung)</i> - <i>Mime hiess ein mürrischer Zwerg (Götterdämmerung)</i> 	
3.3.3. Arias para nivel avanzado	44
<ul style="list-style-type: none"> - <i>Allmächt'ger Vater (Rienzi)</i> - <i>Amfortas! Die Wunde (Parsifal)</i> - <i>Am stillen Herd (Die Meistersinger von Nürnberg)</i> - <i>So rief der Lenz (Die Meistersinger von Nürnberg)</i> - <i>Morgenlich leuchtend (Die Meistersinger von Nürnberg)</i> - <i>Dünkt dich das? (Tristan und Isolde)</i> 	

- *Mein Kurwenal (Tristan und Isolde)*
- *Mein lieber Schwan (Lohengrin)*
- *In fernem Land (Lohengrin)*
- *Nothung, Nothung! (Siegfried)*
- *Inbrunst im Herzen (Tannhäuser)*

3.4.3 Reflexiones sobre la técnica vocal en el *Heldentenor*

3.4.1 Apoyo intercostal y control respiratorio	49
3.4.2 Declamación, articulación, “Digitometrofonía” y <i>Bayreuth Bark</i>	52

Capítulo IV. Conclusiones

Conclusiones	54
--------------	----

Referencias bibliográficas	56
-----------------------------------	-----------

Anexos

Anexo A: Tabla de canciones artísticas de Richard Wagner	60
Anexo B: Tabla de arias de Richard Wagner para <i>Heldentenor</i>	61
Anexo C: Retrato de Richard Wagner	63
Anexo D: Retrato Ludwig Schnorr von Carolsfeld	64
Anexo E: Retrato Heinrich Vogl	65

Capítulo I

Introducción

Repertorio vocal de Richard Wagner: consideraciones pedagógicas para jóvenes

Heldentenöre

La obra vocal de Richard Wagner se asocia principalmente con la voz del *Heldentenor*, porque se ajusta a los roles principales de sus óperas; sin embargo, un enfoque pedagógico hacia la interpretación de su repertorio vocal debe ir acompañado de consideraciones tanto sobre la asignación de este, como del proceso de maduración de la voz, más allá de esperar la edad idónea para abarcar estos papeles.

Las voces jóvenes pueden introducirse en el repertorio wagneriano a través del género canción artística, pues ofrece una mayor flexibilidad en la asignación vocal y, por lo general, se acompaña de piano en lugar de orquesta; por otra parte, Andrew Moravcsik (2019) realizó un análisis estadístico donde demuestra que, en la actualidad, los cantantes comienzan a estudiar e interpretar un repertorio más pesado a una edad promedio mayor en comparación con lo acostumbrado hace 50 o 100 años.

El presente trabajo se centra en el caso de un joven *heldentenor* que, a pesar de tener la vocalidad adecuada para interpretar las obras de Wagner, se enfrentaría a dificultades para abordar por completo algunos de los roles de las óperas de este compositor debido a su edad y la

madurez vocal relacionada con la misma. Se analizarán cuáles arias y canciones serían las más adecuadas para cada etapa de su proceso, así como las consideraciones pedagógicas necesarias para asignar dicho repertorio al desarrollo de su voz.

Las consideraciones pedagógicas del presente trabajo abarcan también aspectos técnicos y estilísticos, fundamentales para interpretar adecuadamente este repertorio. Cada compositor presenta características particulares; por ejemplo, en las óperas de Wagner no hay una distinción clara entre las frases declamadas y las cantadas. Como menciona Peter Bassett (2013), la declamación y el canto se fusionan en un solo elemento de forma sinérgica, lo que plantea un desafío pedagógico que se debe abordar en este repertorio.

Justificación

El objeto de estudio del presente trabajo es la formación del joven *Heldentenor*, cuyo término, según lo indicado por *The New Grove Dictionary of Opera* y citado por Brian James Watson (2005), es prácticamente inseparable del repertorio wagneriano. Dada la estrecha relación entre ambos, resulta fundamental contar con una guía dirigida a los pedagogos que tengan estudiantes con esta tipología vocal.

Los roles de *Heldentenor*, como señala Watson (2005), son generalmente considerados los más exigentes de todo el repertorio operístico. Por esta razón, contar con las respectivas

consideraciones pedagógicas para la enseñanza de estos papeles sería de gran utilidad en la formación y cuidado de la voz del estudiante, ya que apoyaría su proceso de madurez técnica y vocal, sin someterlo a presión ni poner en riesgo su voz.

El aporte a la enseñanza del canto que plantea esta investigación radica en la implementación de una serie de consideraciones pedagógicas especializadas para la formación de jóvenes *Heldentenöre*. Debido a la exigencia técnica y vocal de los roles para este tipo de voz, se destaca el riesgo inherente de la presión excesiva o la exposición temprana, esto podría comprometer la salud vocal del cantante. Por lo tanto, la relevancia del proyecto se basa en la propuesta de un planteamiento pedagógico que favorezca el cuidado y la sostenibilidad de la voz. Esto implica una visión más consciente y equilibrada del desarrollo vocal, priorizando la preservación de la técnica y el bienestar del estudiante.

La investigación presenta una perspectiva centrada en el desarrollo gradual y controlado de la voz del *Heldentenor*, respondiendo a la necesidad de una metodología pedagógica adaptada a las particularidades y desafíos inherentes a este tipo de voz. El enfoque abarca tanto el desarrollo técnico como la madurez vocal de los estudiantes, reconociendo que este proceso involucra no solo la capacidad física del cantante, sino también su comprensión del repertorio específico.

El estudio comparará la madurez vocal de los *Heldentenöre*, con los casos de Heinrich

Vogl y Ludwig Schnorr, quienes estrenaron roles wagnerianos en su juventud. A través del análisis de fuentes históricas y estudios previos, se buscará establecer una relación entre ambos aspectos, con el fin de identificar la relación de la edad con la asignación de roles wagnerianos, proporcionando un parámetro útil para seleccionar repertorio adecuado para cantantes jóvenes.

Objetivo general:

Analizar desde la experiencia propia del autor y a través de la bibliografía las consideraciones pedagógicas necesarias para la inclusión del repertorio de Richard Wagner en los procesos formativos de jóvenes *Heldentenöre*.

Objetivos específicos:

1. Examinar la voz del *Heldentenor*, mediante la observación y el análisis de sus características distintivas.
2. Generar consideraciones pedagógicas para jóvenes *Heldentenöre*; a través del estudio de investigaciones, entrevistas con cantantes y pedagogos vocales y el análisis del repertorio adecuado.
3. Analizar desde una perspectiva pedagógica las arias de ópera y canciones artísticas de Wagner adecuadas para una voz de *Heldentenor*.

Antecedentes:

Repertorio vocal de Richard Wagner:

El trabajo de Sarah Wee (2017) con las canciones vocales de Wagner, tiene el objetivo de integrarlas en la formación vocal de estudiantes, principalmente, en aquellos que tienen las cualidades vocales para enfrentarse en el futuro al repertorio wagneriano. Este enfoque resulta útil para identificar obras vocales alternativas a la ópera que pueden servir como preparación gradual hacia los roles más exigentes del compositor.

Pedagogía vocal:

Desde una perspectiva técnico-pedagógica, Basset (2013) explora el repertorio vocal de Wagner en la enseñanza del canto y enfatiza la necesidad de un adecuado manejo de la declamación, la conexión emocional con el texto y la integración del cuerpo como vehículo expresivo. Este trabajo aporta argumentos clave sobre cómo Wagner concebía la técnica vocal adecuada a su repertorio, lo cual resulta pertinente para la evaluación de prácticas pedagógicas en el abordaje de su repertorio.

Knust (2016), por su parte, también profundiza en el análisis de la declamación musical y teatral en las obras de Wagner, proponiendo herramientas desde un enfoque interdisciplinario que

combina musicología, fonética y estudios teatrales. Este estudio respalda la necesidad de una preparación vocal que no solo atienda aspectos técnicos, sino también la capacidad de moldear el texto en función de la línea melódica y el dramatismo inherente al estilo wagneriano.

Sean M. Parr (2019), en un análisis crítico de la pedagogía vocal se enfoca en el ideal asociado al repertorio de Wagner, sugiere que este estilo de canto requiere de elementos de entrenamiento vocal particulares, sobre todo en lo referente al control respiratorio, enfatizando en la presión subglótica (presión de aire bajo el pliegue vocal, relacionada con la fuerza de la emisión), la tonicidad muscular del torso la gestión del aliento. El trabajo aboga por el uso de las técnicas de Sbriglia y Armin, en el uso muscular de la respiración para el canto, frecuentemente utilizadas en cantantes wagnerianos del siglo XX.

En su artículo "*Where Have the Great Big Wagner Voices Gone?*" Moravcsik (2019) examina la escasez contemporánea de cantantes que abordan los roles wagnerianos, en comparación con las generaciones anteriores. A partir de un análisis histórico y sociocultural, el autor identifica factores como los cambios en la formación vocal, las tendencias estéticas de la interpretación operística y la evolución de las instituciones musicales como elementos que han transformado las características técnicas y expresivas de las voces dramáticas. Argumenta que las exigencias modernas del mercado operístico, junto con modificaciones en los métodos pedagógicos y en las expectativas de versatilidad vocal, han reducido la disponibilidad de cantantes con la proyección, resistencia y timbre asociados tradicionalmente al repertorio de

Wagner.

La voz del Heldentenor:

Desde una perspectiva histórica y técnica, James Seay (2014) traza una línea evolutiva del Heldentenor, analizando papeles de ópera representativos como Siegmund, Grimes, Samson y Otello. Este trabajo demuestra que el concepto del *Heldentenor* ha cambiado con el tiempo, influido por factores estilísticos, estéticos y vocales, lo que plantea interrogantes importantes sobre el tipo de formación adecuada para asumir estos roles.

Complementariamente, Douglas Olson (2012) parte de la pregunta si el *Heldentenor* es una tipología vocal real o una construcción estilística, en su estudio *Helden Tenor: Fach or fiction?*, abordando la falta de consenso en la categorización vocal dentro del sistema de *fach*. Esta investigación resulta útil para considerar cómo identificar y formar voces jóvenes con potencial para este repertorio, sin imponer etiquetas que puedan afectar negativamente su desarrollo vocal. Asimismo, Watson (2005) desmitifica las concepciones erróneas sobre los *Heldentenöre*, exponiendo los factores fisiológicos y pedagógicos que deben considerarse en su formación.

Capítulo II. Marco referencial

Definición y características propias del *Heldentenor*

El *Heldentenor*, término alemán cuya traducción sería “tenor heroico”, según lo indicado por *The New Grove Dictionary of Opera*, está inseparablemente ligado a los roles wagnerianos, pues estos fueron compuestos explícitamente para esta vocalidad. Se trata de una voz caracterizada por su gran intensidad, resistencia excepcional, fuerza en los registros graves y una sonoridad que se aproxima al barítono (Watson, 2005).

El timbre vocal del *Heldentenor* se distingue por una riqueza sonora similar a la del barítono, aunque con menor capacidad para proyectar sonidos enfocados por debajo del do³. Esta clasificación vocal presenta un notable desarrollo en el registro medio, especialmente en torno al sol³, y exhibe una gran amplitud y un color oscuro, incluso en las notas más agudas (Olson, 2012).

La vocalidad del *Heldentenor* fue concebida hasta después del fracaso que sufrió Wagner en París, así lo afirma Watson (2005). Pero inclusive *Rienzi*, una de las primeras óperas del compositor que tiene poco en común con las posteriores, en consideración con la duración, el papel del tenor principal también es extenso, una característica que anticipa los largos papeles para los héroes wagnerianos y que implica su característica resistencia física.

Watson (2005) también afirma que los roles de *Heldentenor* están entre los más exigentes

¹ En este trabajo se toma como do central al do⁴.

de todo el repertorio operístico. Muchos tenores que poseen esta vocalidad se sienten intimidados por estos papeles debido a su complejidad y terminan interpretando roles ajenos a sus posibilidades, lo que puede derivar en frustración o en la desviación hacia repertorio de barítono lírico.

Madurez vocal y aspectos fisiológicos

Moravcsik (2019) realizó un análisis estadístico que evidencia que, en la actualidad, los cantantes abordan repertorio dramático a una edad promedio mayor que hace 50 o 100 años. Este autor sostiene que las voces del tipo *Heldentenor* alcanzan su madurez alrededor de los 35 años. Durante las dos primeras décadas de vida, estas voces suelen parecer tensas, grandes y difíciles de manejar, lo que puede llevar a diagnósticos erróneos.

Los cartílagos tiroideos, aritenoides y cricoides, estructuras laríngeas básicas, comienzan a osificarse —se vuelven rígidos y óseos— durante la década de los veinte y treinta años. Hasta que estas estructuras significativas sean lo suficientemente rígidas para poder mantener los pliegues vocales de forma estable en el *passaggio*, este rango vocal puede ser extremadamente inestable y representar un verdadero problema para los jóvenes *Heldentenöre* (Olson, 2012).

Técnica vocal histórica

La técnica vocal desarrollada por el pedagogo Giovanni Sbriglia (1829–1916), utilizada

por reconocidos *Heldentenöre* como Jean de Reszke y Lauritz Melchior, consiste en emplear los músculos intercostales externos para estabilizar el soporte respiratorio mediante el uso de una faja abdominal, con el fin de mantener la fuerza y consistencia del registro de pecho, así como aumentar la duración de la presión subglótica (Parr, 2019).

La idea de Giovanni Sbriglia era que un cantante pudiera generar resistencia con los músculos intercostales externos contra una faja que cubriera el torso, para así estabilizar el soporte respiratorio y aumentar la resistencia de aire por períodos más prolongados de tiempo. Con esta faja se pretendía aumentar lo que los italianos han denominado la *lotta vocale*, la lucha entre la tendencia natural del cuerpo de colapsar la caja torácica a medida que el aire es expulsado y la resistencia por el cantante en oposición (Parr, 2019).

Parr (2019) asegura que la faja de Sbriglia y el *Stauprinzip* de Armin son dos de las innovaciones técnicas más importantes para el canto heroico. Esta segunda técnica fue propuesta por George Armin (1871-1963) y consiste en la resistencia a la presión subglótica mediante una fuerza muscular intercostal extrema, el aire inhalado se almacena y se “represa” contra las cuerdas vocales en lugar de dejarlo salir fluidamente.

Declamación y *Sprechgesang* en Wagner

En la obra de Richard Wagner la declamación y el canto se integran de forma sinérgica, lo cual plantea un desafío pedagógico importante. El propio compositor exigía de sus intérpretes

una dicción clara, especialmente en las notas pequeñas y en el texto, los cuales consideraba elementos centrales. Pese a la densidad orquestal de obras como *Der Ring des Nibelungen*, la orquesta, en su mayor parte, se limita a apoyar y resaltar la línea vocal, en lugar de opacarla (Basset, 2013).

Wagner utiliza en sus óperas la técnica del *Sprechgesang*, como lo menciona Knust (2016), buscando que las partes vocales solistas estén muy cerca del lenguaje hablado. En la musicología temprana, este término se estableció para expresar la proximidad de las líneas vocales al sonido del habla. Wagner incluye gradualmente esta técnica en cuatro períodos: el primer período, que abarca sus tres primeras óperas terminadas, la declamación musical siguió respectivamente los modelos de la ópera romántica alemana (*Die Feen*), la ópera cómica italiana y francesa (*Das Liebesverbot*) y la gran ópera francesa (*Rienzi*), aún no se percibe el *Sprechgesang*.

En el segundo período, que abarca *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Das Rheingold*, se introdujo el *Sprechgesang* y se empleó cada vez más ampliamente dentro de cada obra. En las primeras dos óperas, aparece en el primer monólogo del holandés y la narración de Roma de *Tannhäuser*, mientras que las otras partes de la ópera no se vieron influenciadas, a diferencia de *Lohengrin*, ópera en la que el *Sprechgesang* la conquista por completo (Knust, 2016).

En *Das Rheingold*, el *Sprechgesang* también aparece durante toda la ópera y esta es la

obra que contiene la mayor cantidad de él. Después, en el tercer período, Wagner redujo gradualmente la cantidad de *Sprechgesang* en *Die Walküre* y en los dos primeros actos de *Siegfried*, en *Tristán e Isolda*, su uso es más ocasional, y en *Die Meistersinger von Nürnberg* no lo utiliza (Knus, 2016)

Parr (2020) afirma que Cosima Wagner en unión del director coral Julius Kniese le insistían y enseñaban a los cantantes en Bayreuth a centrarse en la declamación del canto, técnica que más tarde se denominaría *Sprechgesang* (canto declamado) y procura una dicción más clara. Esto desarrolló en los cantantes un fenómeno denominado *Bayreuth Bark*, porque se decía que los cantantes parecían que ladraban y no que cantaban, debido a que en el concepto de Cosima el texto debía ser más hablado que cantado, esto lo pudo haber aprendido del mismo Wagner cuando solicitaba a los cantantes abandonar el canto para dar un efecto dramático. Wagner creía que las líneas vocales debían escribirse para capturar los acentos naturales del habla.

Casos históricos de los *Heldentenöre* Vogl y Schnorr

Los roles wagnerianos están íntimamente ligados al *Heldentenor*, quien, más que una clasificación vocal estricta, es considerado por Richard Müller (1993) como un especialista en este repertorio. La diferencia entre un tenor robusto y un *Heldentenor* radica en la densidad dramática de los papeles. Watson (2005) ejemplifica esta carga vocal al comparar el rol de *Siegfried* con cantar siete veces el rol de *Canio*, lo cual exige una preparación de resistencia

superior.

Casos históricos como el de Heinrich Vogl (1845–1900), quien interpretó los roles de Loge y Siegmund a los 24 y 25 años respectivamente, muestran que estos papeles fueron asumidos antes de alcanzar la madurez vocal indicada por Moravcsik (2019). A ello se suma el ejemplo de Ludwig Schnorr, quien falleció a los 29 años poco después de estrenar el rol de *Tristan*. A pesar de la creencia de que su muerte fue causada por interpretar este rol a una temprana edad, no existe evidencia al respecto; de hecho, interpretó a Don Ottavio de Mozart sólo seis días antes de fallecer y además, padecía obesidad (Kennedy, 1996).

Ludwig Schnorr también debutó el rol de Lohengrin a los 24 años de edad, según una crítica en la edición del 7 de junio de 1860 del *Dresden Signale* y describe su voz como una de "poder inusual" (*ungewöhnlicher Kraft*) y "como de barítono" (*baritónartig*), mientras que de alguna manera también es "predominantemente brillante" (*vorwaltend hell*), todas estas características propias de la voz del *Heldentenor* (Watson, 2005).

El hecho de que Schnorr fuera seleccionado por el propio Wagner para estrenar el rol de Tristán, que se ha considerado como uno de los más exigentes, e interpretó a los 24 años Lohengrin, cuestiona la idea de esperar hasta los 40 o 50 años para abordar este repertorio. En el caso de Vogl no obtuvo la misma aprobación que Schnorr por parte del propio Wagner, quien en una carta lo describió como un "cantante verdaderamente incompetente"; sin embargo, interpretó casi todos los roles de *Heldentenor*, excepto el de Walther. Estos casos sugieren que es posible

iniciar el estudio del repertorio wagneriano en etapas formativas previas a la madurez plena y no implica la condena de una carrera corta, como lo es el caso de Vogl (Watson, 2005).

Repertorio wagneriano

La exigencia vocal del repertorio wagneriano, al ser más pesado, suele implicar un sacrificio en la interpretación de estilos anteriores como el *bel canto*. Parr (2019) indica que Wagner buscaba expandir las posibilidades expresivas de la voz humana, lo que llevó a muchos cantantes a modificar su técnica para enfrentar estos nuevos desafíos. En algunos casos, esto implicó una transición vocal significativa, como la transformación de un barítono lírico en un *Heldentenor*.

Debido al peso vocal del *Heldentenor*, existe el riesgo de que en etapas tempranas se intente alcanzar los registros agudos aplicando una presión excesiva de aire, lo cual puede derivar en lesiones. Por ello, Olson (2012) recomienda que los jóvenes *Heldentenöre* inicien su formación operística con repertorio de barítono lírico, como *Bella siccome un angelo* (*Don Pasquale*, Donizetti) y *Ô vin, dissipe la tristesse* (*Hamlet*, Thomas), las cuales pueden abordarse con éxito por este tipo vocal, con el objetivo de desarrollar una memoria muscular enfocada en la relajación y facilitar una emisión más saludable al abordar posteriormente el repertorio wagneriano. Las primeras arias heroicas también deben seleccionarse cuidadosamente: si el cantante se siente forzado o fatigado al interpretarlas, indica que aún no está preparado. Entre las

arias recomendadas para iniciarse en el repertorio heroico se encuentran: *Morgenlicht leuchtend* (*Die Meistersinger von Nürnberg*), *Umsonst sucht' ich* (*Das Rheingold*), *In fernem Land* (*Lohengrin*) y *Winterstürme* (*Die Walküre*).

Finalmente, es importante considerar que, incluso cuando el cantante posee las cualidades vocales necesarias, el abordaje prematuro de las arias wagnerianas puede resultar lesivo debido a la falta de solvencia técnica y resistencia. En este sentido, Wee (2017) propone introducir al Heldenenor mediante repertorio de canción artística, al que cataloga como un “Wagner en miniatura”, permitiendo así una aproximación técnica y estilística segura antes de enfrentar las arias más exigentes del compositor.

Capítulo III. Desarrollo

Reflexiones y consideraciones sobre la voz del *Heldentenor* en etapas tempranas

Identificación y clasificación vocal

La voz del *Heldentenor* constituye la última y más específica subcategoría dentro de la clasificación vocal del tenor. Es el *Fach* (tipo de clasificación vocal) concebido por Wagner para los héroes de sus óperas, por eso su nombre incluye esta característica. Dentro de sus características se destaca la presencia de color baritonal en el registro medio y grave, pues es necesario en este repertorio y no basta con solo con la capacidad de proyectar sobre la orquesta.

Entre las cualidades más sobresalientes del *Heldentenor* se encuentra su resistencia o *stamina*, si bien esta puede desarrollarse mediante un entrenamiento técnico adecuado, la voz heroica posee una capacidad natural para sostener intensidades elevadas durante períodos prolongados sin evidenciar signos de fatiga. Se podría pensar erróneamente que los cantantes con esta vocalidad son incapaces de ejecutar dinámicas suaves, como el *piano*, la práctica demuestra lo contrario: numerosos intérpretes heroicos han logrado realizar dichas dinámicas con eficacia y control expresivo.

El *Heldentenor* se considera formalmente una voz de tenor. Existen diferencias notables entre esta clasificación vocal y la del barítono lírico, pues presenta menor proyección por debajo

del do³, pero mayor facilidad en el *passaggio* y en el registro agudo, particularmente en torno al sol⁴, la b⁴ y la⁴. Además, se caracteriza por un caudal sonoro de gran densidad, capaz de exceder la potencia del barítono lírico, este peso vocal implica una menor agilidad para abordar repertorios de carácter belcantista (Olson, 2012).

El barítono lírico y el *Heldentenor* pueden compartir notas de *passaggio* en un rango aproximado entre do⁴ y fa⁴, e incluso, en algunos casos, en notas como si b³ o si³. En términos de tesitura, la diferencia con los roles escritos para barítono en las óperas de Verdi y los principales de la zarzuela es muy similar con la del tenor heroico. Seay (2014) menciona que Lauritz Melchior afirmaba que para alcanzar plenamente esta tipología vocal era indispensable iniciar la carrera como barítono. No obstante, resulta importante evitar generalizaciones, pues cada voz presenta características particulares y un desarrollo fisiológico y técnico únicos.

Resulta fundamental identificar y establecer correctamente el *Fach* de cada estudiante, con el fin de asignar un repertorio adecuado que favorezca el desarrollo técnico y garantice una carrera vocal prolongada y saludable. Este proceso no puede determinarse mediante una simple audición o pocas clases; requiere de una evaluación sistemática sustentada en una técnica vocal sólida que permita analizar parámetros como el rango, la tesitura, el timbre, el peso vocal, las zonas de pasaje y la agilidad. Solo a partir de esta valoración integral es posible definir con precisión la clasificación vocal y seleccionar el repertorio más apropiado.

Durante la juventud, resulta complejo identificar de manera certera a un *Heldentenor*,

debido a que su timbre puede inducir a interpretaciones erróneas. Al escucharlo, podría parecer que el cantante oscurece o fuerza la voz, sin que necesariamente sea así, también se pueden percibir tensos y difíciles de manejar. De igual forma, puede confundirse con un barítono carente de graves, lo que constituye una señal para evaluar con cautela si se trata de esta tipología vocal, evitando forzar al estudiante a cantar en registros graves que le resulten incómodos o fatigantes.

Para el estudiante de canto resulta fundamental desarrollar una identidad vocal coherente y bien definida. Dado que la voz de *Heldentenor* no es una vocalidad común, cuando se sospecha la presencia de este *Fach* en una persona en formación, es recomendable clasificarla provisionalmente como un tenor potencialmente *spinto* o dramático. De esta manera, se puede explorar el repertorio de forma progresiva hasta determinar el más adecuado para sus características vocales. Es indispensable que el intérprete se sienta cómodo con el repertorio asignado y, aunque suponga un desafío técnico, pueda abordarlo sin generar tensión ni frustración. Una de las ventajas de que un potencial *Heldentenor* trabaje en etapas tempranas como tenor *spinto* o dramático es el fortalecimiento del registro agudo.

Etapas de desarrollo y madurez técnica

El *Heldentenor* puede iniciar su formación como barítono lírico, camino seguido históricamente por numerosos intérpretes de esta tipología vocal. No obstante, esta aproximación puede presentar ciertas limitaciones, entre ellas, una menor flexibilidad y comodidad en el

registro agudo, así como la falta de desarrollo del *squillo* —brillo y proyección característicos del timbre tenoril—, ya que, al intentar imitar el color del barítono, algunos cantantes tienden a oscurecer excesivamente la voz de manera incorrecta. Aun así, este enfoque inicial ofrece ventajas, pues permite fortalecer los registros medio y grave, rasgos distintivos del *Heldentenor*, y favorece una emisión más estable en las notas bajas.

Respecto al desarrollo vocal constituye un proceso individual determinado por factores anatómicos, fisiológicos y hormonales propios de cada persona, independientemente de su clasificación vocal. No obstante, existen edades aproximadas en las que se produce la osificación progresiva de los cartílagos laríngeos, fenómeno que incide directamente en la estabilidad y madurez de la voz. Dado que las variaciones hormonales también influyen en la función vocal, resulta fundamental mantener una evaluación constante tanto de la clasificación vocal del estudiante como del repertorio que interpreta.

El cuerpo humano atraviesa transformaciones continuas, y la voz, en consecuencia, evoluciona de manera paralela. Durante la década de los veinte años suele iniciarse la osificación de los cartílagos tiroideos y cricotiroides, estructuras íntimamente relacionadas con el funcionamiento de los pliegues vocales. En esta etapa es común que el *passaggio* (zona de transición entre los registros vocales) presente cierta inestabilidad. Posteriormente, los cartílagos aritenoides completan su osificación alrededor de la tercera década de vida, mientras que la laringe en su totalidad alcanza la madurez estructural aproximadamente hacia los sesenta años

(Kreiman y Sidtis, 2011)

El cantante, por tanto, debe enfrentarse a los cambios fisiológicos derivados de la osificación laríngea y a las fluctuaciones hormonales que puedan producirse a lo largo de su desarrollo. Estas variaciones, sin embargo, no impiden establecer una clasificación vocal que oriente el proceso formativo. Un *Heldentenor* joven puede presentar rasgos característicos de su categoría y comenzar a formarse bajo sus principios estilísticos y técnicos, siempre que exista una supervisión constante que permita ajustar su clasificación conforme lo amerite su instrumento.

Consideraciones en la asignación de repertorio

El objetivo principal de la clasificación vocal es garantizar que el estudiante aborde repertorio adecuado a las características de su voz. En el caso de un *Heldentenor* joven, interpretar obras destinadas a un barítono lírico podría generar incomodidad en el registro grave; aunque posea un timbre con resonancias baritonales y un registro medio sólido, no destacará en ese repertorio. Por el contrario, forzarlo a cantar piezas propias de un tenor lírico —que demandan permanencia en tesituras agudas— puede inducir tensión muscular y fatiga vocal recurrente. De ahí la importancia de una orientación pedagógica que respete la evolución fisiológica del estudiante y promueva un desarrollo vocal sostenible.

El repertorio de *Lieder* y *mélodies* de Wagner resulta especialmente apropiado para la

formación inicial de los potenciales *Heldentenöre*, pues se enmarca dentro del mismo concepto vocal y estético del compositor y utiliza tesituras centrales que facilitan un abordaje pedagógico gradual. Si el estudiante demuestra comodidad y estabilidad técnica al interpretar este repertorio, y junto con el docente se confirma la clasificación de un *Heldentenor*, puede avanzarse hacia el estudio de las arias de ópera. En todo momento, el profesor debe asegurar la correcta aplicación de los principios técnicos del canto, promoviendo una emisión eficiente, libre de tensiones y fisiológicamente saludable.

La tesitura del *Heldentenor* se aproxima más a la del barítono verdiano y de zarzuela que a la del propio tenor dramático, ya que corresponde a la más grave de las clasificaciones vocales de tenor. A diferencia de las otras tipologías tenoriles, se caracteriza por la densidad tímbrica y la proyección de su registro medio, de naturaleza baritonal, cualidades que le permiten afrontar con solvencia roles como Siegmund en *Die Walküre*. Este personaje wagneriano, predominantemente escrito en el registro central y grave, exige no solo un dominio técnico del centro vocal, sino también la capacidad de proyectar las notas más graves con potencia y claridad sobre la densa orquesta wagneriana.

Análisis de los casos de Heinrich Vogl y Ludwig Schnor

Considerar la posibilidad de abordar roles wagnerianos completos entre los veinte y treinta años de edad podría parecer una decisión temeraria, para algunos pedagogos del canto. No

obstante, la historia documenta casos excepcionales de tenores que asumieron con éxito tales desafíos en etapas tempranas de su carrera, como Heinrich Vogl y Ludwig Schnorr von Carolsfeld, ambos estrenaron papeles heroicos de Wagner. Más allá de la edad biológica, lo determinante radica en poseer las cualidades vocales y técnicas necesarias para afrontar las demandas específicas de estos papeles.

Ludwig Schnorr interpretó el rol de *Lohengrin* a los 24 años de edad, y la crítica de la época destacó en su desempeño cualidades propias de una voz heroica, tales como la proyección, el timbre baritonal y la presencia de *squillo* (color resonante y brillante característico especialmente en algunos tenores). Posteriormente, el propio Wagner lo seleccionó para el estreno de *Tristan und Isolde*, cuando contaba con apenas 29 años. Por su parte, Heinrich Vogl tuvo una extensa trayectoria interpretando la mayoría de los roles wagnerianos y fue el encargado de estrenar los papeles de Loge y Siegmund a los 24 y 25 años, respectivamente. Estos casos evidencian que Wagner no buscaba necesariamente voces maduras en términos de edad biológica, sino voces con las características adecuadas para encarnar sus héroes. Sin embargo, esto no implica la ausencia de una preparación vocal rigurosa; por el contrario, subraya la necesidad de un acompañamiento pedagógico informado y cuidadosamente planificado.

En el proceso de aprendizaje de un rol wagneriano, resulta pedagógicamente prudente comenzar con fragmentos o arias seleccionadas antes de abordar una ópera completa. Por ejemplo, en el caso de *Siegmund* en *Die Walküre*, iniciarse con el estudio de las arias *Ein Schwert*

verhieß mir der Vater y *Winterstürme*, que permiten explorar progresivamente los principales desafíos técnicos del personaje. Posteriormente, puede ampliarse el trabajo hacia las demás escenas, evaluando la capacidad de resistencia y la calidad vocal.

Asimismo, resulta recomendable programar presentaciones parciales —ya sea de escenas o actos completos— en contextos de concierto o recital, con el fin de medir el rendimiento vocal y escénico del intérprete antes de afrontar una ejecución integral de la ópera. Este enfoque gradual contribuye no solo a consolidar la técnica y la interpretación, sino también a garantizar un desarrollo vocal saludable y sostenible a largo plazo.

Análisis pedagógico de las canciones de arte de R. Wagner

Lieder y mélodies

“Lied des Mephistopheles I” (Canción de Mefistófeles I)

El primer *Lied* de Mefistófeles, perteneciente al ciclo *Sieben Kompositionen zu Goethes Faust* (WWV 15), constituye una obra idónea para la introducción al repertorio wagneriano. Aunque su línea vocal presenta ciertos desafíos en la continuidad del *legato*, su tesitura media y rango vocal —de si² a mi⁴— la hacen accesible para intérpretes en etapas iniciales de formación. Esta pieza resulta particularmente útil para el desarrollo del trabajo interpretativo de personajes, así como para la exploración del *Sprechgesang* y la flexibilidad expresiva dentro del

marco técnico del *Heldentenor*.

“Lied des Mephistopheles II” (Canción de Mefistófeles II)

El segundo *Lied* de Mefistófeles, perteneciente al ciclo *Sieben Kompositionen zu Goethes Faust* (WWV 15), resulta apropiado para intérpretes en etapas iniciales de formación. Su línea melódica se desarrolla principalmente por grados conjuntos, con un salto de octava como elemento expresivo destacado. La tesitura se centra en el registro medio y grave, con un rango que abarca aproximadamente una octava —de si² a si³—, lo que la convierte en una pieza accesible desde el punto de vista técnico. El carácter dramático de Mefistófeles plantea un desafío interpretativo significativo, útil para el trabajo expresivo y la exploración del *Sprechgesang*, favoreciendo el desarrollo del control vocal y la articulación del texto.

“Der Tannenbaum” (El Abeto)

Der Tannenbaum (WWV 50), a pesar de situarse en una tesitura más grave, resulta adecuado para el fortalecimiento de la proyección en el registro medio-grave, aspecto fundamental para el abordaje del repertorio operístico propio del *Heldentenor*. Su extensión vocal abarca desde si^b 2 hasta mi^b 4, y presenta un nivel de dificultad apropiado para estudiantes de nivel inicial a intermedio. En este *Lied* se representan tres personajes distintos, lo que demanda una diferenciación interpretativa a nivel vocal: un color más oscuro y denso para el árbol, y un timbre más luminoso y juvenil para el muchacho. Este contraste favorece el

desarrollo de la expresividad y la flexibilidad tímbrica del intérprete.

“Mignonne” (Preciosa)

Mignonne (WWV 57) se desarrolla en una tesitura media-aguda, lo que implica un nivel de exigencia superior en comparación con los *Lieder* analizados previamente. Su rango vocal abarca de do $\#$ 3 a sol $\#$ 4, requiriendo un manejo sólido del *passaggio* y un dominio estable del registro agudo característico del *Heldentenor*. Por esta razón, resulta más apropiada para intérpretes en etapas intermedias o avanzadas de formación. En el plano musical, presenta un lenguaje compositivo propio de una etapa temprana de Wagner, con menor densidad armónica que sus obras posteriores, pero con rasgos estilísticos que anticipan su estética madura.

“L’Attente” (La Espera)

L’Attente (WWV 55) constituye una *mélodie* de carácter accesible para estudiantes en etapas iniciales de su formación vocal. La tesitura, que se extiende del do3 al fa4, presenta progresiones graduales hacia el registro agudo, lo cual facilita su emisión y evita intervalos de dificultad considerable. La obra requiere del intérprete la capacidad de sostener una línea vocal homogénea y estable, particularmente hacia la sección final, con el fin de evitar el empuje de aire en los agudos. Al estar escrita en francés —idioma fonéticamente más próximo al español—, resulta especialmente adecuada como introducción al lenguaje musical wagneriano, permitiendo un acercamiento progresivo a su estilo antes de abordar el repertorio en alemán.

“Soupir” (Suspiro)

Tout n'est qu'images fugitives (WWV 58) presenta exigencias técnicas, pero continúa siendo adecuada para etapas tempranas del proceso formativo. Favorece la consolidación del paso hacia el registro agudo, sin requerir una permanencia prolongada en dicha zona. Se desarrolla en un rango que abarca de do3 a sol4 y mantiene una tesitura media durante la mayor parte de la obra, con algunos ascensos hacia el agudo. Permite trabajar el *legato* en frases que contienen intervalos amplios y un tempo ágil, lo cual demanda precisión técnica y control respiratorio. Asimismo, exige sostener notas en el *passaggio*, por lo que contribuye al fortalecimiento de esta zona. Su carácter enérgico requiere una distribución equilibrada de la energía y del aire, para lograr una emisión libre y estable a lo largo de la interpretación.

"Gruß seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten" (Saludo de sus fieles a Friedrich August, el grande).

Gruß seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten (WWV 71B) se trata de una adaptación de un coral para voz y piano, adecuada para etapas iniciales del proceso formativo, especialmente útil para afianzar el tránsito hacia el registro agudo. Su tesitura se mantiene en una zona media y no presenta mayores exigencias técnicas, excepto por el salto al agudo en la sección B. La extensión vocal abarca desde d3 hasta g4. Esta obra resulta propicia para trabajar el *legato* en líneas melódicas que podrían percibirse como excesivamente articuladas, así como

para introducir al estudiante en la densidad sonora característica del estilo wagneriano, pues el acompañamiento, de textura armónica densa, demanda una proyección vocal considerable, siendo un desafío la gestión adecuada del registro grave.

“Wesendonck Lieder”

El ciclo *5 Gedichte für eine Frauenstimme* (5 Poemas para una voz femenina) (WWV 91) puede considerarse una de las opciones más pertinentes para introducir una voz heroica en el lenguaje musical wagneriano. Su registro vocal —de do³ a la b⁴— se aproxima al requerido en los roles operísticos para *Heldentenor* dentro de la obra de Wagner, y presenta características musicales análogas a las de una ópera, tanto por la amplitud de las líneas vocales como por la riqueza armónica y el cromatismo característico del compositor. Los textos de Mathilde Wesendonck, de profunda carga emocional, complementan la densidad expresiva del ciclo, ofreciendo un marco idóneo para el desarrollo técnico y artístico del estudiante en formación.

Der Engel (El ángel), primer *Lied* de este ciclo, se caracteriza por la presencia de frases amplias y sostenidas, que constituyen un desafío técnico considerable para el estudiante, especialmente en la administración del aire y el control del *fiato*. Su estudio prepara al intérprete para abordar la línea vocal extensa y continua típica del estilo operístico de Wagner. Es la pieza más sencilla del ciclo, pero a su vez plantea un reto interpretativo debido a la sinceridad de los sentimientos de los autores. La tesitura es media, con incursiones tanto en el registro grave como

en el agudo, abarcando un rango de do \sharp 3 a sol4. Resulta idónea para estudiantes de nivel intermedio o avanzado, particularmente para fortalecer la respiración, el control dinámico y la expresividad en frases prolongadas.

La canción *Stehe still!* (No os mováis) inicia con un carácter enérgico que posteriormente contrasta con un tempo más reposado. Estos cambios, tanto en el plano interpretativo como en el vocal y físico, requieren una preparación consciente, pues evocan las transformaciones emocionales de los personajes wagnerianos. Las transiciones demandan ajustes precisos en el color vocal, la dinámica y el fraseo, a fin de preservar la coherencia expresiva. La obra exige un manejo eficiente de la energía en su primera sección y un *legato* controlado en la segunda. Su rango vocal se extiende de do3 a sol4, con una tesitura media y saltos al agudo que requieren una adecuada gestión de la tensión y del apoyo respiratorio. Por su nivel técnico y la complejidad del lenguaje musical, no se recomienda para etapas iniciales.

Im Treibhaus (En el invernáculo) presenta dificultades técnicas relacionadas con la administración del aire para sostener frases prolongadas y con el manejo de la tensión en la zona de *passaggio*. No obstante, su principal complejidad reside en el lenguaje musical, estrechamente vinculado con la estética de la ópera *Tristan und Isolde*. El estudio de este *Lied* introduce al estudiante en la concepción armónica y expresiva wagneriana, indispensable para abordar con solvencia su repertorio operístico. El rango vocal se extiende de do3 a fa \sharp 4, manteniendo una tesitura media que exige proyección uniforme en el registro grave.

Schmerzen (Tormentos) constituye el *Lied* con un registro más agudo del ciclo (do³ a la b⁴), mantiene una energía sostenida a pesar de su brevedad. Representa una excelente introducción para los estudiantes que buscan consolidar el registro superior e iniciarse en el repertorio vocal wagneriano. Su contorno melódico y amplitud de tesitura demandan una cuidadosa homogeneización de los registros, evitando que la voz pierda presencia en los graves frente a la densidad armónica del acompañamiento.

Para finalizar, *Träume* (Sueños) presenta un grado de dificultad menor en el plano musical. Aunque requiere un *legato* sostenido, las frases no son excesivamente extensas, lo que la hace adecuada para intérpretes de nivel intermedio. Su tesitura abarca de do³ a sol b⁴, con predominio del registro medio. Resulta útil para fortalecer el *passaggio*, mejorar la conexión entre los registros y desarrollar el control respiratorio y la expresividad lírica.

Análisis pedagógico de las arias de ópera para *Heldentenor* de R. Wagner

Arias para nivel inicial

“Alls zullendes Kind” (Desde débil infante te crié)

Para iniciarse en el estudio del repertorio operístico, resulta recomendable comenzar con arias que presenten un nivel de complejidad accesible para el estudiante. Un ejemplo apropiado es *Als zullendes Kind*, aria del personaje Mime en la ópera *Siegfried*. Esta pieza se desarrolla en una tesitura media, que abarca desde mi \flat 3 hasta fa4, lo que la convierte en un recurso pedagógico adecuado para la introducción a la ópera wagneriana. Si bien el rol de Mime posee características bufas y no pertenece al repertorio heroico propiamente dicho, su abordaje resulta beneficioso para voces heroicas en desarrollo, especialmente cuando el registro agudo aún presenta cierta tensión. Asimismo, su estudio permite al intérprete familiarizarse con el lenguaje musical y dramático de Wagner, consolidando las bases técnicas y expresivas necesarias para abordar posteriormente roles de mayor exigencia.

“Umsonst sucht' ich” (Busqué en vano)

Esta aria, perteneciente a la ópera *Das Rheingold* constituye un recurso pedagógico pertinente para estudiantes que aún no logran sostener prolongadamente las notas agudas características de los roles heroicos. Su tesitura abarca desde re3 hasta sol4, con un tratamiento

del registro superior que no exige mantener los agudos por más de una blanca, a diferencia de lo que ocurre en papeles como Siegmund en la ópera *Die Walküre*. El rol de Loge no puede considerarse propiamente un papel de *Heldentenor*, ya que su escritura vocal evita los desafíos más característicos de dicho tipo de rol; sin embargo, su estudio puede servir como una etapa preparatoria hacia este repertorio. Además, permite al estudiante introducirse en el lenguaje musical, expresivo y orquestal propio de la ópera wagneriana, desarrollando una comprensión progresiva de sus demandas estilísticas y técnicas.

Arias para nivel intermedio

“Dir töne Lob” (Te alabo)

El aria *Dir töne Lob* de la ópera *Tannhäuser* presenta una tesitura media, comprendida entre mi³ y sol⁴, lo que en principio podría resultar cómoda para una voz en desarrollo. Sin embargo, su escritura vocal se sostiene predominantemente en el área del *passaggio*, lo cual puede generar fatiga si no se posee un adecuado dominio técnico. Además, la presencia de agudos consecutivos exige un control preciso del apoyo respiratorio y de la estabilidad laríngea. Una ventaja interpretativa reside en la intervención del personaje de Venus, durante la cual el tenor dispone de un breve reposo vocal mientras el acompañamiento realiza la modulación hacia la segunda sección, situada un semitono más alto.

El lenguaje musical de *Tannhäuser* resulta más accesible que el de obras posteriores como *Siegfried* o *Das Rheingold*, lo que lo convierte en un repertorio de transición adecuado para introducir al estudiante en el estilo wagneriano. No obstante, debido a su demanda técnica sostenida en la zona de pasaje, se recomienda para intérpretes de nivel principiante-intermedio.

“Winterstürme” (Las tormentas invernales)

El aria *Winterstürme* de *Die Walküre* presenta un rango vocal que se extiende de do³ a sol⁴. Para un *Heldentenor*, este registro resulta cómodo, siempre que las notas del *passaggio* (particularmente fa⁴ y sol⁴) se encuentren técnicamente resueltas y puedan sostenerse con libertad y sin tensión. La pieza permite trabajar aspectos esenciales como la continuidad del *legato*, la administración del aire en frases largas y la estabilidad del registro agudo dentro de una tesitura media-alta. Asimismo, la alternancia entre líneas de canto expresivas y pasajes más articulados en el registro medio-grave plantea un reto en la homogeneidad del timbre y la proyección.

“Ein Schwert verhiess mir der Vater” (Mi padre me prometió una espada)

El aria *Ein Schwert verhiess mir der Vater* de la ópera *Die Walküre* comparte con *Winterstürme* un rango vocal similar (do³–sol⁴), aunque su carácter dramático la convierte en una obra de mayor exigencia técnica e interpretativa. La intensidad emocional y la extensión de las frases requieren una administración del aire precisa y una proyección sostenida del registro

medio. Tradicionalmente, algunos intérpretes prolongan las fermatas sobre los llamados “*Wälse!*” en la zona del *passaggio*, lo que incrementa significativamente la dificultad y demanda un control avanzado de la resistencia vocal.

El rol de Siegmund se ha consolidado como uno de los más representativos para los jóvenes aspirantes a *Heldentenöre*, pues mantiene una tesitura ligeramente más grave que otros roles heroicos. En esta aria, el registro desciende hacia una zona grave que debe proyectarse con la misma intensidad y claridad que el registro superior, lo que contribuye a desarrollar la homogeneidad tímbrica y la solidez técnica necesaria.

“Wie sie selig” (Qué feliz ella está)

El aria *Wie sie selig* de la ópera *Tristan und Isolde* representa un punto intermedio de exigencia dentro del repertorio wagneriano. Su tesitura, que se extiende hasta el sol⁴, requiere sostener con estabilidad esta nota, manteniendo un equilibrio entre el uso del registro medio y el agudo. Aun cuando presenta las características estilísticas y técnicas propias de los roles heroicos —amplitud melódica, densidad armónica y proyección sostenida—, su demanda vocal es moderada en comparación con los papeles más dramáticos del compositor.

No obstante, el lenguaje musical de *Tristan und Isolde*, propio del periodo tardío de Wagner, presenta una complejidad armónica y expresiva considerable, lo cual puede suponer un reto significativo para estudiantes en etapas iniciales. Por ello, esta aria se recomienda para

intérpretes con un dominio consolidado del *passaggio* y una comprensión más avanzada del lenguaje musical wagneriano.

"Allmächt'ger Vater" (Padre Todopoderoso)

Rienzi constituye una de las primeras óperas de Wagner y refleja la influencia de la *grand opéra* francesa, particularmente de Meyerbeer. A pesar de su filiación estilística, el personaje principal anticipa ya los rasgos vocales del futuro *Heldentenor*. El aria *Allmächt'ger Vater* posee una tesitura de fa³ a la ^b 4 y se considera adecuada para intérpretes que han alcanzado un grado intermedio de dominio técnico, especialmente en el fortalecimiento del registro agudo.

El clímax del aria mantiene la línea vocal en una zona elevada de la tesitura, exigiendo un manejo refinado de la acumulación y liberación de la tensión muscular para evitar el endurecimiento fonatorio. Desde el punto de vista pedagógico, esta obra resulta particularmente útil para el desarrollo del control respiratorio, la regulación del esfuerzo y la administración del fiato en contextos de alta demanda emocional y vocal.

"Am stillen Herd" (En el tranquilo hogar)

El aria *Am stillen Herd* de la ópera *Die Meistersinger von Nürnberg* se desarrolla predominantemente en el registro medio, con ascensos frecuentes hacia el agudo, sin intervalos excesivamente amplios. Su tesitura, que se extiende hasta el la⁴ —aunque solo brevemente—, exige un dominio sólido del *passaggio* y la capacidad de sostener el fa[#]4 de manera constante y

sin tensión. Resulta particularmente útil para el fortalecimiento del registro superior y para mantener la precisión de la dicción alemana en un tempo relativamente ágil, sin comprometer la línea de *legato*. Por su nivel de exigencia, se recomienda para estudiantes de nivel intermedio que se encuentren en proceso de consolidación del registro agudo.

“Brünnhilde! Heilige Braut!” (¡Brunilda! Santa novia!)

Esta aria perteneciente a la ópera *Götterdämmerung* se desarrolla principalmente en una tesitura media, con ascensos ocasionales al registro agudo que no requieren sostenerse prolongadamente. Su rango vocal —de si² a la⁴— la hace especialmente útil para afianzar el registro superior, sin exponer al estudiante a tensiones excesivas. El principal desafío radica en el tratamiento del lenguaje musical wagneriano, de complejidad armónica, que puede representar un reto para estudiantes en etapas iniciales. Por ello, se considera apropiada para intérpretes de nivel intermedio que estén en proceso de fortalecer su zona aguda y familiarizarse con las características estilísticas del compositor.

“Mime hiess ein mürrischer Zwerg” (A Mime le llamaban el enano gruñón)

Esta aria perteneciente a la ópera *Götterdämmerung* plantea un reto particular en su segunda sección, donde se combina una tesitura media con pasajes rápidos que demandan agilidad verbal y precisión articulatoria. El rango vocal se extiende de mi³ a la⁴, con incursiones

al registro agudo que deben prepararse cuidadosamente. La dificultad principal radica en coordinar la pronunciación clara del texto con la preparación técnica necesaria para ejecutar los agudos sin tensión. Por sus características, se recomienda para estudiantes de nivel intermedio que se encuentren consolidando su dominio del la⁴ y perfeccionando la coordinación entre técnica vocal y articulación del texto.

Arias para nivel avanzado

“Amfortas! Die Wunde!” (¡Amfortas! ¡La herida!)

El aria *Amfortas! Die Wunde!* pertenece a *Parsifal*, la última ópera de Wagner, y refleja la culminación de su lenguaje musical, caracterizado por una extrema complejidad armónica y una profunda carga simbólica. Aunque su rango vocal no supera el la^b 4, la línea vocal se mantiene predominantemente en el registro medio-agudo, lo que exige resistencia, estabilidad técnica y una gestión eficaz de la energía a lo largo de frases extensas.

El carácter introspectivo y dramático de *Parsifal* demanda una interpretación vocal sostenida, con matices dinámicos y control expresivo de gran sutileza. Por la densidad musical de la obra, se recomienda reservar este repertorio para estudiantes de nivel intermedio-avanzado que hayan consolidado el dominio del registro superior.

“So rief der Lenz” (Llamada a la primavera)

El aria *So rief der Lenz* de la ópera *Die Meistersinger von Nürnberg* mantiene al tenor en una tesitura media-aguda, con descensos ocasionales de energía. Su rango vocal, de fa³ a la⁴, demanda comodidad en el registro superior y la capacidad de sostener los agudos con estabilidad. La dificultad principal consiste en la adecuada distribución de la energía y la tensión a lo largo de la pieza, de modo que el esfuerzo técnico no interfiera con la expresividad interpretativa. Por sus características, esta aria resulta adecuada para estudiantes de nivel intermedio o avanzado, que ya dominen la zona del *passaggio* y busquen fortalecer la resistencia en el registro agudo.

“Morgenlich leuchtend” (La luz de la mañana brilla)

Morgenlich leuchtend de la ópera *Die Meistersinger von Nürnberg* representa un fragmento exigente, pues mantiene al tenor constantemente en el *passaggio* y con movimientos ascendentes hacia el agudo, alcanzando reiteradamente el la⁴. La principal dificultad radica en la administración de la energía y el control de la tensión, elementos determinantes para evitar el agotamiento vocal. Con un rango de re^{#3} a la⁴ y una tesitura medio-aguda, se recomienda para estudiantes avanzados con el registro superior y el *passaggio* afianzado.

“Düñkt dich das?” (¿Tú lo crees?)

El aria *Düñkt dich das* de la ópera *Tristan und Isolde* presenta una tesitura de re b 3 a la b 4, desarrollándose principalmente en el registro medio con ascensos ocasionales al agudo. La dificultad técnica se concentra en la necesidad de sostener notas altas por periodos prolongados sin generar tensión excesiva. Asimismo, el uso recurrente del *Sprechgesang* demanda una articulación clara y precisa del texto. El contraste dinámico y expresivo entre el inicio —de carácter contenido— y el clímax final, de gran dramatismo, requiere control en la administración de la energía y la tensión corporal. Por sus características, se recomienda para estudiantes de nivel intermedio a avanzado con dominio consolidado del registro agudo.

“Mein Kurwenal” (Mi Kurwenal)

El aria *Mein Kurwenal* de la ópera *Tristan und Isolde*, expone al tenor en una tesitura predominantemente aguda, con escasos espacios de reposo, lo que exige un manejo adecuado del *passaggio* y la capacidad de sostener con estabilidad el la4. El carácter de Tristan en esta escena requiere gran resistencia física y vocal, así como una distribución equilibrada de la energía para mantener la proyección sobre el acompañamiento. Por su complejidad técnica y resistencia requerida, esta aria se recomienda para estudiantes avanzados con un dominio consolidado del registro agudo.

“Mein lieber Schwan” (Mi querido cisne)

Mein lieber Schwan de la ópera *Lohengrin* se distingue por su carácter lírico y su exigencia en la línea de *legato*, con frases largas y emotivas propias del estilo wagneriano. Mantiene una tesitura medio-aguda y presenta momentos de alta demanda vocal, especialmente por la necesidad de sostener el la⁴ en un pasaje expuesto, considerado uno de los agudos límite del *Heldentenor*. El aria combina lirismo y dramatismo, requiriendo cambios interpretativos sutiles pero expresivos entre ambas secciones. Por estas razones, se aconseja para estudiantes de nivel avanzado con el registro superior afianzado.

“In fernem Land” (En tierras lejanas)

La célebre aria de *Lohengrin* exige un adecuado dominio del *passaggio*, pues su tesitura es medio-aguda, precisa de estar afianzado en el registro agudo, principalmente en el la⁴, que debe interpretarse en repetidas ocasiones durante el aria. La energía es estable, por lo que podría ser menos exigente en este sentido y el acompañamiento no es denso por lo que tampoco exige una gran proyección vocal. Sin embargo, se recomienda para estudiantes con un nivel intermedio o avanzado.

“Nothung, Nothung!”

El rol homónimo de la ópera *Siegfried* es considerado el más exigente dentro del repertorio del *Heldentenor*, tanto por su extensión vocal —que incluye la inusual aparición de un

do5— como por la necesidad de sostener un canto de gran intensidad durante períodos prolongados. El aria *Nothung, Nothung!* constituye una opción adecuada para la introducción progresiva a este papel, siempre que el estudiante haya alcanzado un dominio técnico sólido del registro agudo, particularmente del la4, que debe interpretar en varias ocasiones a lo largo del fragmento. Su carácter es notablemente dramático y requiere una distribución controlada de la energía y la tensión muscular. Por sus exigencias vocales y de técnicas, se recomienda para estudiantes de nivel avanzado.

“Inbrunst im Herzen” (Fervor en el corazón)

El aria conocida como la “Narración de Roma” de Tannhäuser, abarca un rango vocal de mi3 a la4 y se caracteriza por la combinación de lirismo y dramatismo que demandan un control preciso del *passaggio* y una emisión estable en el registro agudo. La obra alterna secciones de descanso con momentos de alta carga expresiva, lo que exige del estudiante una gestión equilibrada de la energía vocal y emocional. Su tesitura media, con incursiones ocasionales en la zona aguda, la convierte en un recurso adecuado para estudiantes de nivel intermedio a avanzado que busquen consolidar su dominio técnico en repertorio con mayor densidad emocional.

Reflexiones sobre la técnica vocal en el *Heldentenor*

Apoyo intercostal y control respiratorio

Para una voz como la del *Heldentenor* puede resultar beneficioso un apoyo intercostal bajo la misma premisa de Sbriglia. Este apoyo beneficiará en un mayor control del flujo del aire, además propicia el aumento de la presión subglótica, disminuye la posibilidad de “empujar” el flujo del aire, la voz adquiere un timbre más brillante, mejora la postura, favorece la proyección y facilita la resistencia al colapso de la caja torácica.

Además de la faja, existen otros recursos que pueden fomentar el uso adecuado del apoyo intercostal, como el trabajo con elásticos. Se puede colocar una banda elástica alrededor de la caja torácica, a la altura de las costillas inferiores, como si fuera un corsé, ver Figura 1. Al inhalar por la nariz de manera silenciosa, debe prestar atención en cómo las costillas se expanden contra la resistencia de la banda, como en la Figura 2. Evitar levantar los hombros. Exhalar con una “s” sostenida y continua, manteniendo la sensación de apertura costal el mayor tiempo posible.

Otra forma de trabajar el apoyo intercostal es utilizando una banda elástica sostenida con ambas manos a la altura del pecho, ver Figura 3, al inspirar lentamente separar los brazos, generando tensión en la banda, ver Figura 4. Mantener los brazos abiertos y estables mientras exhala con una “s” o “f” sostenida. Concentrarse en sostener el esfuerzo del apoyo sin colapsar la caja torácica ni perder la tensión en la banda.

Figura 1

Caja torácica colapsada con banda elástica alrededor.



Nota. Elaboración propia (2025).

Figura 2

Caja torácica abierta con banda elástica alrededor



Nota. Elaboración propia (2025).

Figura 3



Nota. Elaboración propia (2025).

Figura 4



Nota. Elaboración propia (2025).

La imagen de mantener una represa bajo las cuerdas vocales, como el *Stauprinzip*, al aumentar la presión subglótica evita el escape de aire, favorece el *squillo* de la voz, y facilita la homogeneidad en los registros. Esto se puede trabajar con una pajilla plástica gruesa, al intentar

cantar por ella con una “u” se debe buscar que vibre siempre, lo que aumenta el contacto de los pliegues vocales y es una forma para que el estudiante comprenda este principio. El ejercicio de atacar con dureza las vocales, en *staccato* y muy brillantes sin escape de aire, favorece la memoria muscular, se debe evitar cantar con tal dureza pero ese contacto beneficia la presión subglótica.

Declamación, articulación y *Bayreuth Bark*

El repertorio de *Heldentenor* presenta en muchas ocasiones desafíos articulatorios, como textos en alemán que requieren agilidad y por la cantidad de consonantes se podría percibir como una dificultad. El maestro de canto costarricense Danilo Chávez, utiliza un método que él denomina “Digitometrofonía”, el cual consiste en utilizar los dedos para articular cada sílaba, estableciendo el respectivo espacio acústico y evitar las sinalefas. Este método es útil para trabajar en la declamación de pasajes retadores por la rapidez (D. Chávez, comunicación personal, 22 de octubre del 2025).

Wagner componía en el estilo del *Sprechgesang* que es más cercano al habla, por eso la declamación del texto es de suma importancia, él exigía a sus cantantes una dicción clara y destacaba el texto y la declamación como elementos centrales de sus óperas. Resulta beneficioso para los estudiantes, iniciar el estudio de las arias con la declamación del texto en voz alta, buscando la agógica de las frases y las alturas de la voz hablada —que de hecho el compositor imprime en sus líneas vocales— después solfear rítmicamente con el texto. Es importante que el

cantante entienda lo que dice el libreto, esto beneficiará notablemente su interpretación.

En algunos casos se puede tentar a priorizar excesivamente la dicción y provocar tensión principalmente en el registro agudo, este fenómeno se denomina “Bayreuth Bark”, pues al abandonar tanto la línea vocal pareciera que se está ladrando. Por esto es indispensable que exista un balance entre la línea vocal y la articulación, para así no exponer al cantante a tensar pasajes vocales por pronunciar vocales puras o consonantes fuertes en zonas de *passaggio* y agudos.

Capítulo IV. Conclusiones

Conclusiones

El estudio del repertorio vocal de Richard Wagner desde una perspectiva pedagógica permite comprender la compleja relación entre las demandas estilísticas del compositor y el proceso formativo de las voces heroicas. A partir del análisis pedagógico de sus *Lieder*, *mélodies* y arias operísticas, se evidencia que el abordaje del repertorio wagneriano por parte de un joven *Heldentenor* requiere de una planificación progresiva y de una metodología que contemple tanto sus cualidades vocales como la madurez fisiológica, técnica y expresiva de la voz.

Los hallazgos indican que la canción artística constituye una vía idónea para introducir gradualmente a los estudiantes en el lenguaje musical de Wagner, al ofrecer una menor intensidad por parte del acompañamiento, que generalmente es de piano. Asimismo, la selección de las arias de ópera se debe priorizar obras con tesituras confortables para el cantante y progresiones ascendentes naturales, que favorezcan el fortalecimiento del *passaggio* sin generar tensión.

En el ámbito técnico, se confirma la relevancia de los principios de apoyo intercostal y control de la presión subglótica propuestos por Sbriglia y Armin, los cuales resultan esenciales para desarrollar la resistencia y proyección características del canto heroico. Del mismo modo, la comprensión del *Sprechgesang* y de la declamación dramática wagneriana constituye un eje fundamental en la formación del *Heldentenor*, integrando el texto y la línea vocal como

elementos expresivos inseparables.

Por último, la revisión histórica de casos como Heinrich Vogl y Ludwig Schnorr evidencia que la edad biológica no determina por sí sola la capacidad de abordar este repertorio, sino la adecuada correspondencia entre las condiciones vocales individuales y una guía pedagógica informada. En consecuencia, la enseñanza del repertorio wagneriano en etapas tempranas debe centrarse en el equilibrio entre el desarrollo técnico y la preservación de la salud vocal, garantizando un crecimiento artístico sostenible y consciente.

Referencias bibliográficas

Albert, J. (fot.). (c. 1865). *Ludwig Schnorr von Carolsfeld en Tristan und Isolde* [Fotografía]. Colección Josef Albert / Wikimedia Commons (o Bridgeman Images

— indicar según copia utilizada).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Albert_-_Ludwig_und_Malwine_Schnorr_von_Carolsfeld_-_Tristan_und_Isolde%2C_1865f.jpg

Autor desconocido (fot.). (s. f.) *Heinrich Vogl* [Fotografía]. Wikimedia Commons.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heinrich_vogl.jpg

Basset, P. (2013). *Richard Wagner on the Practice and Teaching of Singing*. 8th International Congress of Voice Teachers, Brisbane.

https://www.richardwagner.org/userdata/filegallery/original/308_richard_wagner_on_the_practice_and_teaching_of_singing_1.pdf

Hanfstaengl, F. (fot.). (s. f.). *Richard Wagner* [Fotografía]. Wikimedia Commons.

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RichardWagner.jpg>

Kennedy, M. (Ed.). (1996). *The concise Oxford dictionary of music* (5th ed.). Oxford University Press.

Knust, M. (2016). Musical and theatrical declamation in Richard Wagner's works and a toolbox for vocal music analysis. En *Danish Musicology Online, Special Edition 2016: Proceedings of the 17th Nordic Musicological Congress* (pp. 1–19). Aalborg University.

http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_dmo/dmo_saer Nummer_2016/dmo_saer Nummer_2016_NMC_05.pdf

Kreiman, Jody y Sidtis, Diana (2011). *Foundations of Voice Studies: an Interdisciplinary Approach to Voice Production and Perception*. En Malden, MA: Wiley-Blackwell.

Medlyn, M. (2016). *Embodying voice: Singing Verdi, singing Wagner* [Tesis doctoral]. Victoria University of Wellington.

[Embodying Voice: Singing Verdi, singing Wagner](#)

Moravcsik, A. (2019). Where Have the Great Big Wagner Voices Gone? En *Isolde Schmid-Reiter, ed. Worttonmelodie Die Herausforderung, Wagner zu singen* (pp. 157-214). ConBrio.

Müller, R. (1993). *Training Tenor Voices*. Schirmer Books, New York.

Olson, D. D. (2012). *Helden Tenor: Fach or fiction?* [Trabajo de investigación independiente, Universidad de Indiana]. Academia.edu.

[\(DOC\) Helden Tenor fach or fiction](#)

Parr, S. M. (2020). Wagnerian singing and the limits of vocal pedagogy. *Current Musicology*, (105), 56–74.

[Wagnerian Singing and the Limits of Vocal Pedagogy | Current Musicology](#)

Seay, J. H. III. (2014). *The evolution of the Heldentenor: Siegmund, Grimes, Samson, and Otello* [Tesis de Doctorado en Artes Musicales]. Universidad de Alabama.

<https://ir-api.ua.edu/api/core/bitstreams/2f658d54-b75e-4a0b-a3a5-e9f539c125cf/content>

Watson, B.J. (2005). *Wagner's Heldentenors: Uncovering the Myths* [Tesis Doctoral].

University of Texas at Austin.

<https://repositories.lib.utexas.edu/server/api/core/bitstreams/6a305cbf2e88-4115-87e8-911b4c4c595f/content>

Wee, S. T. S. (2017). *The Solo Vocal Songs of Richard Wagner: A Pedagogical Guide for Use in the Voice Studio*. University of Miami.

[The Solo Vocal Songs of Richard Wagner: A Pedagogical Guide for Use in the Voice Studio - University of Miami](#)

Anexos

Anexo A: Tabla de canciones artísticas de Richard Wagner

WWV	Año de composición	Obra	Nivel
WWV 15		7 Kompositionen zu Goethes Faust 1. Lied der Soldaten 2. Bauer unter der Linde 3. Branders Lied 4. Lied des Mephistopheles I 5. Lied des Mephistopheles II 6. Gretchen am Spinnrade 7. Melodram	Inicial
WWV 50	1838?	Der Tannenbaum	Inicial
WWV 53	1839	Dors, mon enfant	Inicial
WWV 55	1839	L'Attente	Inicial
WWV 57	1839	Mignonne	Intermedio
WWV 58	1839	Soupir	Intermedio
WWV 60	1839-40	Les Deux Grenadiers	Intermedio
WWV 61	1840	Les Adieux de Marie Stuard	Avanzado
WWV 71B	1844	Gruß seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten	Intermedio
WWV 91	1857-58	5 Gedichte für eine Frauenstimme 1. Der Engel 2. Stehe still! 3. Im Treibhaus 4. Schmerzen 5. Träume	Avanzado

Anexo B: Tabla de arias de Richard Wagner para *Heldentenor*

Ópera	Aria	Rol	Nivel
Siegfried	Alls zullendes Kind	Mime	Inicial
Das Rheingold	Umsonst sucht´ich	Loge	Inicial
Tannhäuser	Dir töne Lob	Tannhäuser	Intermedio
Die Walküre	Winterstürme	Siegmund	Intermedio
Die Walküre	Ein Schwert verhiess mir der Vater	Siegmund	Intermedio
Tristan und Isolde	Wie sie selig	Tristan	Intermedio
Rienzi	Allmächt'ger Vater	Rienzi	Intermedio
Parsifal	Amfortas! Die Wunde!	Parsifal	Avanzado
Die Meistersinger von Nürnberg	Am stillen Herd	Walter	Intermedio
Die Meistersinger von Nürnberg	So rief der Lenz	Walter	Avanzado
Die Meistersinger von Nürnberg	Morgenlicht leuchtend	Walter	Avanzado
Tristan und Isolde	Dünk dich das?	Tristan	Avanzado
Tristan und Isolde	Mein Kurwenal	Tristan	Avanzado
Lohengrin	Mein lieber Schwan	Lohengrin	Avanzado
Lohengrin	In fernem Land	Lohengrin	Avanzado
Siegfried	Nothung, Nothung!	Siegfried	Avanzado
Tannhäuser	Inbrunst im Herzen	Tannhäuser	Avanzado
Götterdämmerung	Brünnilde! Heilige Braut!	Siegfried	Intermedio

Götterdämmerung	Mime hiess ein mürrischer Zwerg	Siegfried	Intermedio
-----------------	---------------------------------	-----------	------------

Anexo C: Retrato de Richard Wagner



Richard Wagner. Fotografía por Franz Hanfstaengl. Fuente: Wikimedia Commons.

Anexo D: Retrato de Ludwig Schnorr von Carolsfeld



Ludwig Schnorr von Carolsfeld en escena (Joseph Albert, fot.). Fuente: colección histórica / Wikimedia / Bridgeman (según la copia consultada).

Anexo E: Retrato de Heinrich Vogl



Heinrich Vogl (1845–1900), retrato (copia disponible en dominio público). Fuente: Wikimedia Commons (archivo: Heinrich_vogl.jpg).