

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

FACULTAD DE MÚSICA

**Propuesta metodológica para la
ejecución simultánea de piano y
voz orientada a estudiantes de
piano de la FAMUNICACH.**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN MÚSICA

PRESENTA

JOSU MANUEL CARMONA

ASESOR: DR. DOUGLAS MARCELO BRINGAS VALDEZ

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Abril de 2021.





UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
DIRECCION DE SERVICIOS ESCOLARES
DEPARTAMENTO DE CERTIFICACIÓN ESCOLAR



Autorización de Impresión

Lugar y Fecha: Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; 02 de junio de 2021.

C. Josu Manuel Carmona

Pasante del Programa Educativo de: Licenciatura en Música

Realizado el análisis y revisión correspondiente a su trabajo recepcional denominado:

Propuesta metodológica para la ejecución simultánea de piano y voz orientada a estudiantes de
piano de la FAMUNICACH

En la modalidad de: Elaboración de texto

Nos permitimos hacer de su conocimiento que esta Comisión Revisora considera que dicho documento reúne los requisitos y méritos necesarios para que proceda a la impresión correspondiente, y de esta manera se encuentre en condiciones de proceder con el trámite que le permita sustentar su Examen Profesional.

ATENTAMENTE

Revisores

Dra. Glenda Patricia Courtois García

Mtra. Guadalupe Guillén Utrilla

Dr. Douglas Marcelo Bringas Valdez

Firmas
[Firma]
[Firma]
[Firma]

Ccp. Expediente

Revisión 1

ÍNDICE

ÍNDICE.....	1
INTRODUCCIÓN.....	3
JUSTIFICACIÓN.....	5
OBJETIVOS.....	6
- Objetivo general.....	6
- Objetivos específicos.....	6
METODOLOGÍA.....	7
I. Propuesta metodológica para la ejecución simultánea de piano y voz orientada a estudiantes de piano de la FAMUNICACH.....	8
1.1 Propuesta de estudio.....	13
a. Contexto de la obra.....	14
b. Autores.....	16
c. Obra.....	17
d. Personaje.....	17
e. Datos Técnicos.....	18
1.2 Piano en función al Canto.....	20
II. Cinco Estudios para Tocar y Cantar.....	27
2.1 Estudio N° 1.....	28
2.2 Estudio N° 2.....	30
2.3 Estudio N° 3.....	32
2.4 Estudio N° 4.....	35
2.5 Estudio N° 5.....	38
Conclusión.....	41
Bibliografía.....	42
ANEXO I.....	43
ANEXO II.....	46
ANEXO III.....	47

INTRODUCCIÓN

En el presente documento: *Propuesta metodológica para la ejecución simultánea de piano y voz orientada a estudiantes de piano de la FAMUNICACH*, se pretende mostrar una serie de procedimientos que ayuden al estudiante de piano a desarrollar herramientas que le faciliten la ejecución de su instrumento a la vez que sea capaz de cantar.

Históricamente esta forma de ejecución, en la que los compositores interpretaban sus propias obras, era muy común, en el caso de Schubert, compositor prolífico de *Lieder*, él mismo cantaba mientras tocaba el acompañamiento en el piano. Esta costumbre era popular entre los compositores de la época, sin embargo, la figura de solista propició que los pianistas se dedicaran a tocar obras específicamente de piano o simplemente realizar su función de acompañante. Por otra parte, el perfil actual de los pianistas es diverso, va desde solista, músico de cámara, acompañante, correpetidor, colaborador, etc. En cualquiera de estos ámbitos, en algún momento es necesario dar ejemplos con su propia voz, sobre todo cuando se desempeña en el área vocal, ya sea como acompañante o correpetidor.

He notado entre mis colegas pianistas, que la habilidad de cantar y tocar no suele desarrollarse durante el paso por la licenciatura, es algo que aprenden solo si en sus actividades como profesionista lo requieren, lo cual en un inicio es complicado. Afortunadamente, durante mi proceso de licenciatura, tuve la oportunidad de formarme como pianista y cantante, al punto de poder unir estas dos áreas, lo cual me ha traído grandes beneficios en el ámbito laboral.

En este documento expongo nociones de cómo abordar el piano y el canto de forma simultánea, mediante una serie de pasos analíticos y prácticos, que en

mi experiencia han funcionado, tomando como partida una obra lírica; así mismo propongo una serie de estudios de coordinación vocal y motriz que he escrito y perfeccionado de acuerdo a las necesidades que se presentan al enfrentarse por primera vez a una clase de coro, de canto o acompañando a cualquier otro instrumento. Siguiendo estos procedimientos y practicando los estudios que propongo es posible adquirir habilidades y destrezas mediante la actividad simultánea de tocar y cantar.

JUSTIFICACIÓN

Todos los pianistas en algún punto de su carrera necesitan desenvolverse tocando en conjunto y sobre todo acompañando, en mi experiencia, poder cantar la línea melódica con soltura me la facilitado la labor de seguir al solista una vez que se toca en conjunto.

La relevancia de la realización de una *Propuesta metodológica para la ejecución simultánea de piano y voz orientada a estudiantes de piano de la FAMUNICACH* radica en que en ocasiones un pianista acompañante es capaz de proporcionar indicaciones (de rítmica, afinación, musicalidad, etcétera) al músico con el que está tocando, pero en ocasiones es difícil o bochornoso hacerlo, porque normalmente, para que la indicación tenga sentido, se debe hacer escuchando el acompañamiento, por lo tanto el pianista debe tocar el acompañamiento y valerse de su voz para hacer la línea melódica, si el pianista es capaz de hacerlo, será más fácil hacerse entender.

Aunque esta metodología estará dirigida a pianistas que incursionan en el canto, también puede ser útil a cantantes dedicados y preocupados por su formación pianística.

A corto plazo, otro beneficio es mejorar la musicalidad al interpretar cualquier obra, así mismo es un excelente ejercicio de gimnasia cerebral para cualquier músico.

OBJETIVOS

- Objetivo general

Mejorar las habilidades motoras, intelectuales y musicales en el estudiante de piano de la FAMUNICACH, incursionando en el arte del canto mediante la propuesta de técnicas de estudio aplicables al repertorio pianístico en general.

- Objetivos específicos

- Elaborar una Metodología para la ejecución simultánea de Piano y Voz.
- Realizar la composición de Cinco Estudios para tocar y cantar.
- Motivar en los estudiantes de piano el desarrollo de la habilidad de cantar y tocar el piano simultáneamente.

METODOLOGÍA

De acuerdo a la etnografía heurística, el texto aquí descrito, será sustentado por el método cualitativo, siendo que solamente se pretende dejar un antecedente con base en la experiencia de quien presenta este texto, tomando en cuenta las habilidades teóricas y técnicas adquiridas durante la licenciatura en música, así como los diplomados, clases maestras y experiencia laboral.

La idea de escribir el texto "*Propuesta metodológica para la ejecución simultánea de piano y voz orientada a estudiantes de piano de la FAMUNICACH*", surge como resultado de aprendizajes adquiridos durante mi paso por la Licenciatura en Música de la UNICACH.

Recibí consejos y sugerencias de técnicas de estudio de compañeros y profesores. Puse en práctica todos los consejos, desechando, adaptando y repitiendo los que facilitaban mi aprendizaje y coordinación a la vez que mejoraban mis interpretaciones. En este documento he logrado plasmar el resultado de esos años de prueba y error, proponiendo procedimientos y estudios encaminados a la ejecución simultánea de Piano y Voz.

De acuerdo con la práctica que he adquirido en 6 años como docente y director de coros juveniles, presento esta información de la forma que considero más efectiva para el estudiante de piano desde nivel propedéutico.

I. Propuesta metodológica para la ejecución simultánea de piano y voz orientada a estudiantes de piano de la FAMUNICACH

La travesía por el camino sin precedente en la antes EMUNICACH en la modalidad de pianista-cantante, inició en mis primeros meses de Licenciatura, a pesar de estar inscrito en la especialidad de Piano, decidí participar en una clase maestra de Canto, teniendo como fin un concierto, mismo que presencié mi maestro de piano, el doctor Douglas Bringas. En ese momento el doctor Bringas sugirió enfocar un porcentaje del repertorio en obras vocales a la vez que tocaba la parte del piano y el resto en obras de piano solo.

Fue un reto técnico musical porque debía interpretar una pieza en dos instrumentos al mismo tiempo. Instrumentos que por sí mismos representan gran dificultad técnica. Por otro lado, al ser algo nuevo para mí, fue inspirador y una gran motivación, razón por la que nunca me di permiso de perder de vista el objetivo de dominar la técnica de ambos instrumentos, consiguiendo que la ejecución del piano realzara la interpretación de la voz y viceversa. Con tenacidad, experimentación y sobre todo la sed de perfeccionamiento, mantuve en aumento el dominio de esta actividad.

La primera pieza que interpreté en piano y voz de forma simultánea fue el *lied Das Wandern*, del ciclo *Die schöne Mullerin* de Franz Schubert. A pesar de ya tener conocimiento de la técnica de piano, apenas me iniciaba con la técnica vocal. En un inicio fue difícil el idioma y los cambios de carácter que requerían la obra, demandando siempre gran control de la sonoridad del piano con respecto a la voz. Al mejorar en la técnica de ambos instrumentos, los problemas de ensamble fueron disminuyendo, al mismo tiempo fui adquiriendo y perfeccionando maneras de estudio y ejercicios, algunos por sugerencia de profesores y compañeros de varias especialidades, y otros que yo mismo adaptaba.

El doctor Bringas fue siempre el que proponía el repertorio que pensaba era el adecuado para mi formación, y él mismo fue quien me comenzó a hablar de esta forma de interpretar, poniendo como ejemplo a Franz Schubert y sus reuniones donde tocaba y cantaba, también mencionó a cantantes de ópera internacionalmente reconocidos que recurrían a esta práctica como Francisco Araiza y Plácido Domingo.

Los conciertos domésticos entre amigos que disfrutaban de la música de Schubert eran llamadas *Schubertiaden* (Schubertiadas), en las cuales, normalmente se presentaban piezas inéditas, estrenadas durante el periodo del romanticismo musical en las que se interpretaban *Lieder*, que traducido del alemán significa canciones.¹

Aunque se tiene registro de que Schubert cantó y tocó su propia música, seguramente no fue el único en hacerlo, dado que la canción alemana proliferaba en esa época. El musicólogo Luca Chiantore, habla de esta práctica y decía que en esa época (S. XIX) era muy común que un músico amateur fuera capaz de tener gran desenvolvimiento en su instrumento y que tocar piano mientras se cantaba podía ser habitual, sin embargo, era una costumbre que se perdió debido a las especialidades.²

Dejando de lado mi experiencia de vida; los beneficios y habilidades que obtuve al tocar y cantar simultáneamente fueron satisfactorios en cuanto a musicalidad se refiere. Es de conocimiento general que la forma más efectiva para desarrollar la musicalidad es cantando. Oímos las mismas expresiones de maestros de distintas partes del mundo: “You should sing!”, “du musst singen!”, “devi cantare!”, “¡tienes que cantar!”; no importando el tipo de instrumento que se ejecute, aún, las percusiones.

¹ Jay Grout, D., & Burkholder, P. (2008). Historia de la música occidental (pp. 645 - 685) Editorial Alianza.

² ANEXO I

Es importante que el pianista adquiera musicalidad en su ejecución por razones obvias, para ello debe cantar todo, es decir, la parte del acompañamiento de piano y la parte a acompañar, puede ser, un cantante solista, un instrumentista, ensamble o un coro. De este modo, al ejercer su función como acompañante, la experiencia artística que se comparta, será de mayor complicidad, ensamble y musicalidad, de un modo más orgánico.

Al hablar de pianistas y cantantes surge el siguiente cuestionamiento: ¿Cuál de ellos tendrá mayor posibilidad de desarrollar esta forma de ejecución? Basado en la experiencia y observación, he podido llegar a concluir que un pianista en formación tiene mayor probabilidad de conseguir tocar y cantar simultáneamente, a diferencia de un estudiante de canto que de manera tardía explora el universo pianístico. Es sabido que instrumentos como el piano exigen idealmente iniciar la formación desde edades tempranas, a diferencia de la voz que incluso da la posibilidad de iniciar a una edad juvenil congruente con la madurez de la voz, sobre todo en voces varoniles.

Esta metodología no aborda especificaciones sobre técnica pianística o vocal, dado que la intención es coadyuvar en el desarrollo de facultades y el interés en la homologación de dichas técnicas.

Los estudios que se anexan llevan un grado de dificultad ascendente, y tienen como propósito desarrollar la independencia rítmica, melódica y la relación entre la armonía y la función tonal, así como la apelación interpretativa individual con respecto a la musicalidad.

El ritmo en la música conforma la estructura esencial, su *esqueleto*; por ello, el ritmo es de gran envergadura para el estudio y la generación de habilidades en general; posee características pedagógicas incansables, así como de propiciar el desarrollo de habilidades motoras indiscutiblemente necesarias para un ejecutante. A sabiendas que el músico es, en muchas formas un *malabarista*

rítmico y más aún un pianista-cantante; es de esperar un estudio minucioso e inteligente del ritmo en cuestión.

Por lo cual se sugieren en esta propuesta metodológica, una serie de estudios en los que se vaya aumentando la complejidad de los ritmos; esto para otorgar independencia de ambas manos y la voz. Se proponen distintos ritmos de acompañamiento, desde ritmos al doble donde la mano derecha realiza el doble del tiempo de la mano izquierda (y viceversa) y la voz con una combinación de ambas; así también, síncopas en el acompañamiento, mientras la voz se mantiene en ritmo *tético* es decir, *a tiempo*. Por último, el famoso ritmo de *tres contra dos*, este ritmo desafía la destreza rítmica interna, externa y la comprensión matemática del ritmo; al lograr esto, se está alcanzando un nivel sobresaliente de ejecución, porque como es lógico, este tipo de ritmos no son lo más complicado que la música puede ofrecer, pero permite la posibilidad de interpretar un mayor número de obras de alto nivel.

Por otra parte, la función tonal es de gran importancia en la correcta entonación de los estudios y tiene que ver con la asimilación y el análisis de la estructura armónica. La función tonal, en este caso, podría llamarse *sensación tonal*, puesto que ubicará al ejecutante en cada uno de los grados de la tonalidad y específicamente en la función que ejerce en el contexto de un acorde (fundamental, tercera, quinta, séptima etcétera). Cada nota ejerce una sensación con respecto a una tonalidad o un acorde; es decir, de mayor a menor, la tonalidad vendría a ser como nuestro Sol en el sistema solar y cada acorde un planeta y la sensación tonal como el clima cambiante y alterable de cada uno de los planetas, donde cada planeta o nota de la escala es atraído al Sol o la tonalidad, y cada uno se encuentra más cercano o lejano según sea el caso, pero pertenecen a una sola cosa, vélgase la analogía.

Los estudios compuestos para esta propuesta metodológica están pensados, además de otros aspectos, para desarrollar la sensación y la

conciencia de la nota que se está cantando; cada nota cantada tendría que verse en relación a la tonalidad y a la función que realiza en determinado acorde y cómo lo afecta. Confiando en que el intérprete conozca de teoría musical, donde el objeto de estudio más importante es la armonía y la funcionalidad tonal, de esta forma, el asunto de la afinación quedará satisfactoriamente resuelto en estos estudios.

Hablar de la musicalidad conlleva a pensar en distintas variables del contexto histórico personal como: pasatiempos, lo que se escucha, lo que se lee, su formación musical y lo que ha marcado a un nivel psicológico a cada persona. Por lo cual, la musicalidad viene a ser de riqueza característica en cada intérprete, y por ende lo convierte en una interpretación única. Una de las cuestiones interpretativas más mencionadas es el fraseo, y no hay solo una forma de abordarla, aunque la definición de fraseo sea de cierta forma una constante donde una frase, así como la vida, tiene un inicio, un desarrollo y un final, el resultado puede variar dependiendo de la construcción de las variables personales de vida antes mencionadas, las cuales permiten ver y sentir desde distintas perspectivas, que cada frase crezca y disminuya de diferente forma.

Por otro lado, el acompañamiento pianístico debe ser como *tierra fértil* para la voz acompañada, así pues, la tierra nunca debe cubrir el árbol, pero sí otorgar un sustento armónico; para permitir desarrollar un buen fruto musical. Siendo así, la grandeza de la interpretación estará ligada al discernimiento de conceptos musicales y la aceptación sensorial del individuo. Al final, el éxito de una interpretación se mide en función a lo *dicho* en una ejecución, es decir a la comunicación y proyección de las emociones.

1.1 Propuesta de estudio

Se presenta a continuación un listado de consejos y propuestas de cómo abordar el repertorio tocando y cantando. Pongo como ejemplo la obra con la que inicié mi camino como pianista-cantante: ³

Ciclo:
Die schöne Müllerin

Compositor:
Franz Schubert

Lied:
Das Wandern

Die schöne Müllerin.
Ein Cyclus von Liedern von Wilhelm Müller.
Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
componirt von
FRANZ SCHUBERT.
Op. 25.
Carl Freiherrn von Schönstein gewidmet.

Schubert's Werke. Serie 20. N^o 423-452.

I.
Das Wandern.

Mässig geschwind.

Singstimme. Das Vom

Pianoforte. Fine.

Wan - dern ist des Mül - lers Lust, das Wan - dern, das
Was - ser ha - ben wir's ge - lernt, vom Was - ser, vom

Wan - dern ist des Mül - lers Lust, das Wan - dern, Das
Was - ser ha - ben wir's ge - lernt, vom Was - ser. Das

F. S. 190

muss ein schlechter Mül - ler sein, dem nie - mals fiel das Wan - dern ein, das
hat nicht Rast bei Tag und Nacht, ist - stets auf Wan - der - schaft be - dacht, das

f

Wan - dern, das Wan - dern, das Wan - dern, das Wan - dern.
Was - ser, das Was - ser, das Was - ser, das Was - ser.

pp

Das sehn wir auch den Rädern ab,
Den Rädern,
Die gar nicht gerne stille stehn,
Die sich mein Tag nicht müde gehn,
Die Räder.

Die Steine solbat, so schwer sie sind,
Die Steine,
Sie tanzen mit den muntern Reihn,
Und wollen gar noch schneller sein,
Die Steine.

O Wandern, Wandern, meine Lust,
O Wandern!
Herr Meister und Frau Meisterin,
Laast mich in Frieden weiter ziehn
Und wandern.

F. S. 190.

³ Schubert, F. (1894). Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge. ed E. Mandyczewski. (pp.134-186). Leipzig: Breitkopf & Härtel.

a. Contexto de la obra

La mayoría de obras de este tipo ofrecen mucha información acerca de su contexto en su portada, este será el inicio de la investigación.

¿Cuál es el título de la obra?



“La Bella Molinera”

¿Hubo algún suceso histórico trascendente durante la composición de la obra?



Definitivamente ayuda al dramatismo y a entender el uso de articulaciones y fraseos.

La partitura nos muestra que fue dedicada a Carl Freiherrn von Schönstein y ofrece un Opus N° 25 que data del año 1823. Este año nos sitúa históricamente poco después de la derrota de Napoleón y el Congreso de Viena, en el contexto de Austria que es el país en cuestión, se recomienda además investigar el contexto de algunos otros países con los que hubiera alguna relación, tratando de obtener la mayor información al respecto. Por otro lado, musicalmente, son los

tiempos de Ludwig van Beethoven, después del estreno de su única Ópera *Fidelio*, sinfonías como la quinta, la sexta, y la víspera del estreno de la novena sinfonía; en cuanto a la música vocal se refiere tenemos el único Ciclo de *Lieder* de Beethoven, *An die ferne Geliebte* (A la amada lejana) con poesía de Alois Isidor Jeitteles, además la Missa Solemnis en Re mayor. Tal como esta información, es recomendable investigar la obra de autores de otras disciplinas artísticas. Mientras más información se consiga, mayor entendimiento habrá de las obras a interpretar.⁴

¿A qué periodo o corriente artística pertenece?



La respuesta a esta pregunta dará alguna pauta para crear un sonido que pretenda acercarse al ideal tradicional.

De la primera página se obtiene también el compositor y el opus. Con esta información que otorga la partitura se puede investigar fechas, si las hay, o deducir y así posicionar a la obra en una corriente artística. Por otro lado, se debe tomar en cuenta que el año de creación de la obra no siempre tiene que ver con el periodo artístico musical.

La información obtenida es que el compositor vivió de 1797 a 1828 y su Opus 25 es de 1823. El poeta vivió entre los años 1794 a 1827. Estos datos nos

⁴ Jay Grout, D., & Burkholder, P. (2008). Historia de la música occidental (pp. 645 - 685) Editorial Alianza.

sitúan definitivamente en los inicios del periodo Romántico, podemos observar que los autores eran contemporáneos. No siempre el poeta es contemporáneo al músico, esto hace interesante la directriz interpretativa.

Este periodo musical por tradición y al estar en una época donde florecía el *Bel canto* debería cantarse con extremo cuidado, respetando absolutamente todas las indicaciones escritas por el autor y con una voz presente, pero sin agresividad, es decir, sin el dramatismo que podría sugerir la ópera en esa época, un dramatismo interno y con la energía contenida, nunca desbordada.

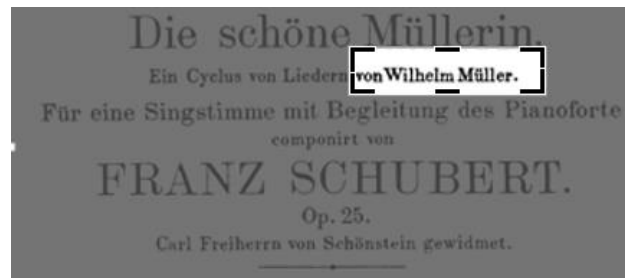
b. Autores

¿Quién es el compositor o compositores de la obra?

Músico



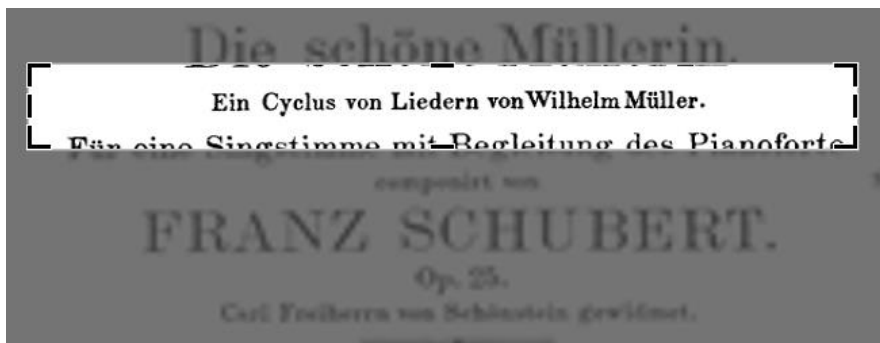
Poeta



Puede encontrarse al poeta en la portada en el caso de que haya registro de éste en la partitura o a través de una investigación.

c. Obra

¿Qué tipo de obra es?



Podría ser una canción sola, parte de un ciclo de canciones, un aria de ópera, un aria de zarzuela etcétera, hablando de obras vocales. Con esta pregunta se pretende conocer el contexto y concepto de la obra. De igual forma conocer su ubicación si está dentro de alguna obra mayor en la que se cuente una historia o que pertenezca a un ciclo canciones. En el caso de obras que no pertenezcan a un ciclo o una obra mayor, será siempre deber del interprete encontrar el significado, concepto o imagen de la obra mediante el análisis y la investigación.

Refiriéndose al género o tendencia estilística, en la partitura quizás no se encuentre de inmediato en algunos casos, sino hasta realizar la investigación correspondiente. En este caso, se trata de un ciclo de poemas de Wilhelm Müller. Esto hace referencia al famoso estilo compositivo llamado *Lieder*.

d. Personaje

¿Cuál es el género del personaje?

Esto podría ocasionar que el texto se adecue al género que deseo expresar, masculino o femenino, en el caso de ser necesario; por otro lado, existen canciones en las que la poesía no hace referencia a un género en específico, en este caso no son necesarias las modificaciones.

En esta obra los personajes que cantan son un joven enamorado y el río, ambos en género masculino, por lo cual esta obra es interpretada principalmente por cantantes de este género. Este dato se obtiene haciendo la lectura de toda la

pieza, poema o argumento. En muchos casos es necesario buscar traducciones que cada vez son más fáciles de encontrar en medios electrónicos.

e. Datos Técnicos

¿En qué tonalidad se escribió originalmente?



Saber la tonalidad ayudará en su momento a no ser descalificados de concursos oficiales y a saber si lo que tengo en las manos es una transcripción. Este dato es de suma importancia en el género operístico. En este caso la tonalidad original es Si Bemol mayor.⁵

¿Cuál es el registro de la pieza y que tonos son los más repetidos?

Con este dato sabremos para qué tesitura es adecuada y nos permitirá saber en qué sector del registro debemos prepararnos y vocalizar.

⁵ Schubert, F. (1969). Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (Vol. 3). cF Peters.

Esta es la nota más grave:

I.
Das Wandern.
Mässig geschwind.
Singstimme.
Pianoforte.
Das Vom
Fine.

This image shows the first page of a musical score for 'I. Das Wandern.' The tempo is 'Mässig geschwind.' The score is for voice (Singstimme) and piano (Pianoforte). The key signature has two flats and the time signature is 3/4. The lowest note in the piece is highlighted with a black box, showing a G2 note (two ledger lines below the staff).

Y la siguiente es la más aguda:

Mässig geschwind.
Singstimme.
Pianoforte.
Das Vom
Fine.
Wan . dern ist des Mül . lers Lust, das Wan . . dern, da
Was . ser ha . ben wir's ge lern't, vom Was . . ser, vom

This image shows the second page of the musical score. The tempo is 'Mässig geschwind.' The score is for voice (Singstimme) and piano (Pianoforte). The key signature has two flats and the time signature is 3/4. The highest note in the piece is highlighted with a black box, showing a G4 note (two ledger lines above the staff).

Esto muestra que el rango vocal de la pieza es de una octava, aplicando para una voz de registro medio agudo, tenor o soprano. Por la temática y el género de los personajes preferentemente debiera cantarlo un tenor.

1.2 Piano en función al Canto

1. Observar armadura y tonalidad si la hay.

The image shows the beginning of a musical score for 'Das Wandern'. It features two staves: 'Singstimme.' (Vocal) and 'Pianoforte.' (Piano). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Mässig geschwind.' (Moderately). The piano part starts with a dynamic marking of *mf*. The vocal line begins with the lyrics 'Das Vom'. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The score is marked 'I.' and 'Fine.' at the end.

2. Atención a las alteraciones accidentales.

This image provides a close-up view of the piano accompaniment, specifically the left hand. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The right hand has a vocal line with lyrics: 'muss ein schlechter Mül . ler . sein, dem nie . mals fiel das Wan . dern ein, das hat nicht Rast bei Tag und Nacht, ist . stets auf Wan . der . schaft be . dacht, das Wan . . dern, das Wan . . dern, das Wan . . dern, das Wan . . dern.' The piano part features several chromatic alterations in the left hand, which are highlighted by a red box. These alterations occur in the bass clef staff, where the notes move chromatically between flats and naturals.

En este *lied*, las alteraciones se encuentran solamente en la parte del piano en el pentagrama correspondiente a la mano izquierda.

3. Realizar un análisis general de los grados armónicos y modulaciones si las hay.

Mässig geschwind.

Singstimme.

Pianoforte.

mf

n

Fine.

Das Vom

4. Marcar cambios de claves (si los hay).

Pianoforte.

n

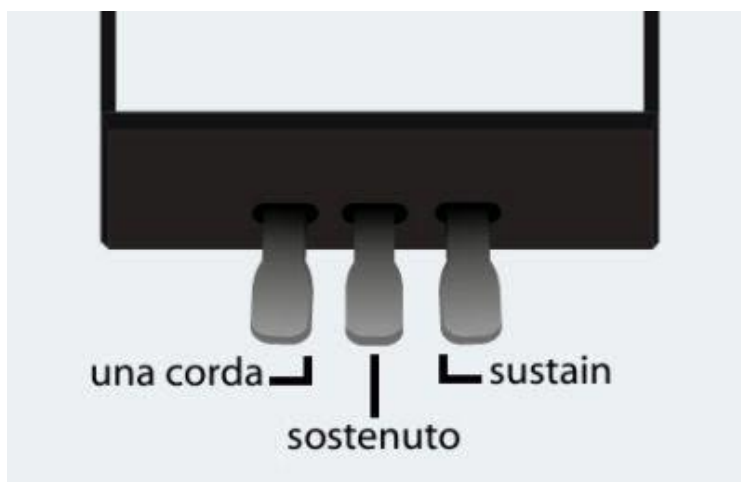
En esta pieza el piano permanece con los dos pentagramas en clave de Fa.

5. Comenzar con la planeación de la digitación de ambas manos.

Si el estilo compositivo es polifónico contrapuntístico, poner especial atención. Posiblemente las manos compartirán voces, y es necesario cantar y conducir cada una de ellas, antes de ensamblar. Esto es algo común en este estilo

compositivo, por lo que es recomendable abordar este tipo de repertorio (invenciones, sinfonías, fugas etcétera) de la misma forma: no ensamblar hasta haber cantado, conducido y resuelto técnicamente manos separadas, con mayor afán cuando se le agrega la parte vocal. Propone la reconocida maestra Ludovica Mosca pasar un mes y medio estudiando arduamente por separado, dependiendo de la complejidad de la obra y habilidad del intérprete, teniendo la posibilidad de unir las partes incluso a días del concierto, logrando un resultado óptimo en el ensamble; de ahí la importancia de tocar y cantar por separado durante algún tiempo determinado.

6. Observar si hay alguna introducción, intermedio, final y posibles interacciones pregunta-respuesta (ecos), o líneas de frase que comparten la voz y el piano.



Se recomienda el uso del pedal unicordio (situado a la izquierda) para bajar un poco el nivel de armónicos del piano, y así la voz pueda sobresalir con mayor facilidad.

En las partes donde no hay canto, es decir donde el piano está solo, preferentemente quitar este pedal y así permitir el realce a la parte de piano solo. El uso de este recurso dependerá del gusto, apreciación, matiz y/o potencia de la voz.

Este pedal izquierdo es perfectamente combinable con el pedal derecho llamado *sustain* o de resonancia, dependiendo del estilo musical y/o las necesidades técnicas y estéticas.

7. Señalar posibles sectores a primera vista difíciles, en ritmo o en movimiento de voces.

Para el piano:

Mässig geschwind.

Singstimme.

Pianoforte.

Das
Vom

mf

Fine.

muss ein schlech.ter Mül. ler_ sein, dem nie. mals fiel das Wan. dern ein, das
hat nicht Rast bei Tag und Nacht, ist_ stets auf Wan. der. schaft be. dacht, das

pp

Para la voz:

Wan. dern ist des Mül. lers Lust, das Wan. . dern,
Was. ser ha. ben wis. ge. lernt, vom Was. . ser,

muss ein schlech.ter Mül. ler_ sein, dem nie. mals fiel das Wan. dern ein, das
hat nicht Rast bei Tag und Nacht, ist_ stets auf Wan. der. schaft be. dacht, das

8. Trabajo del texto

Hacer anotaciones de dicción del idioma de ser necesario.

Estas anotaciones podrían usarse preferentemente con el alfabeto fonético internacional si se tiene conocimiento en el uso de esta herramienta. De lo contrario se recomienda solamente el uso de símbolos o letras conocidas en el idioma nativo y que se aproxime al sonido requerido por el idioma en uso. Ver. Anexo II

Recitar repetidas veces en voz alta el texto hasta lograr una fluidez e intención que compruebe una comprensión literal del mismo, dando el ritmo y los matices dramáticos. Estos matices empleados en la lectura serán un parteaguas en la interpretación.

9. Trabajo melódico

Entonar con nombre de notas.

Se recomienda antes de tocar la melodía con el piano, tratar de entonarla con nombre de notas descifrando la melodía. De esta forma fortalecer nuestra funcionalidad tonal e interválica.

Tocar la melodía sin cantarla.

Oírla e interiorizarla. La melodía quedará tan interiorizada, que notaremos cuando la misma canción no esté en el tono que acostumbramos cantarla. Cantaremos en el tono aun sin acompañamiento.

Tocar la melodía y cantar suavemente con la sílaba “nu”.

De esta forma, no se tendrá la presión que ejerce la pronunciación y podrá dedicarse absolutamente a la comprensión melódica.

10. Trabajo de texto con melodía

Introducir el texto a la melodía cantando suavemente.

Si hay partes agudas, cantarlas a la octava próxima por debajo.

Para este punto el texto debiera estar totalmente asimilado tanto la pronunciación como el significado. Esto es solo para ensamblar melodía y texto sin cansar el aparato fonador.

11. Trabajo de ensamble del piano y la voz

Estudio con acordes.

Tocar los acordes antes analizados con ritmos arbitrarios junto con la línea melódica de la parte vocal aprendida y resuelta, el estudio por acordes es importante para la conciencia armónica y la función tonal de la melodía.

Ensamblar la voz al piano.

Proceder a ensamblar una vez hecho el trabajo por separado del piano, la voz y todo lo que implica. Es menester que las dos partes tengan una asimilación total para un ensamble más cómodo; no obstante, podría hacer falta el trabajo pianístico y aun así tener algún buen resultado, pero nunca deberá hacer falta el trabajo de la línea de canto, éste debe estar con superior entendimiento siempre.

Análisis a través de líneas, uniendo las partes donde el piano tiene ritmos o entradas en común con el canto siempre que existan partes complicadas de ensamblar.

Extraer y analizar ritmos complejos para las tres partes (ambas manos y la voz).

Por ejemplo, los ritmos de tres contra dos, cuatro contra tres, etcétera. Y solucionarlo cantando y haciendo los ritmos con las palmas golpeando algún objeto, por lo general sobre la cubierta de las teclas o en las piernas.

Tocar mano izquierda y cantar con “Nu”, inmediatamente después con el texto. Este es un buen momento para practicar el uso de los pedales izquierdo y el derecho. Regularmente el pedal izquierdo es recomendable usarlo para las partes vocales de suavidad únicamente. El pedal derecho, sin embargo, podría usarse

durante toda la pieza de ser necesario. En general el oído del interprete será siempre la guía inequívoca para decidir, con base en el conocimiento del estilo, del género, del carácter de la obra, y de los recursos vocales propios, el uso de los mismos.

Tocar mano derecha y cantar con el texto. Usar los pedales si son necesarios.

Grabadoras de sonido.

Una vez resuelto por separado las partes rítmicas del piano y la voz a un nivel detallado, se recomienda la grabación de ambas partes por separado.

Por ejemplo, grabar el piano y cantar sobre eso; y después, al contrario, grabar la voz y acompañar con el piano, hasta lograr un aceptable ensamble con la grabación.

Comenzar lentamente el ensamble total.

Ensamble del piano, los pedales y la voz con la silaba “nu”; cuidando todas las partes; una vez logrado un buen nivel de ensamble, agregar el texto.

Trabajo interpretativo.

Se recomienda el uso de espejos y/o cámaras de video. Importante es no cansar el aparato fonador en el proceso. Quizás realizar dos repasos generales con la voz plena por sesión, dependiendo de la longitud de la pieza; y las demás repeticiones con un leve balbuceo de la melodía cantada, respetando las dinámicas. Para los siguientes días de ensayo. Seguir practicando las partes por separado y al final, una o dos veces probar el ensamble total con la voz plena y el giro dramático correspondiente, esto por cada sesión.

II. Cinco Estudios para Tocar y Cantar

A continuación, se presentan cinco estudios de dificultad gradual, para voz media-aguda. Se pretende ejercitar algunos aspectos musicales como *el fraseo, la afinación (función tonal), la motricidad, el balance, y el análisis armónico*.

Este trabajo coadyuva de manera teórica y práctica en el proceso del correcto ensamble de la voz y el piano, proceso adquirido mediante la experiencia propia, y que derivó en la realización de los siguientes estudios. Favor de tomar en cuenta la propuesta de estudio antes mencionada para abordar este material de una manera sencilla y práctica.

Con esta obra se da por iniciado en lo personal, el camino en la composición musical con gusto y satisfacción del trabajo realizado. Dedicado a los pianistas que tienen curiosidad por el arte del canto y que tengan en buena estima los retos.



2.1 Estudio N° 1

Pensando en los elementos que inicialmente se trabajan para el desarrollo musical, aparecen en este estudio tres escalas descendentes atacadas suavemente por el extremo superior en un tiempo lento siempre al doble del ritmo de la mano derecha, y varias notas discordantes, aunque de paso, pero producen suficiente tensión como para descontrolar; por ello debiera estar bien establecida la funcionalidad tonal de todas las notas de la línea de canto. Ambas manos desde el inicio hasta el compás 9 siguen un mismo pulso y ritmo, a partir del compás 10 inicia la poliritmia sencilla, la mano derecha lleva el doble del ritmo de la mano izquierda y es en este mismo compás donde la melodía ahora propone saltos ascendentes para llegar a la resolución final por medio de un cromatismo. Aunque la tonalidad aparenta estar en *Sol* en un inicio, termina resolviendo a *Do*. El camino armónico se genera por cuartas; se puede observar a partir del compás 5 hasta el compás 10 con acordes de *Fa – Si bemol – Mi bemol – La bemol – Re bemol – Sol*, para terminar con los grados *IIIb* y *IIb*. A continuación, los acordes empleados por número de compás:

Compás	Acordes
1	Sol mayor
2	Sol mayor
3	Do mayor con 7ma mayor
4	La menor con 7ma menor
5	Fa mayor con 9na y bajo en La
6	Si bemol mayor con 7ma mayor y 6ta
7	Mi bemol mayor con 7ma mayor y 6ta

Compás	Acordes
8	La bemol mayor con 7ma mayor
9	Re bemol mayor con 7ma mayor y 9na.
10	Do mayor
11	Fa mayor con 6ta y 9na
12	Mi bemol mayor con 6ta
13	Re bemol con 7ma mayor y 4ta aumentada
14	Do mayor 6ta y 9na

Recomendaciones:

El piano debe ir siempre *marcato*, pero suave, usando siempre el pedal de *sustain*; si es necesario y dependiendo del piano, usar un poco el pedal unicordio (pedal izquierdo). La voz debe ser interpretada con ligereza y suavidad, con las sílabas que se prefieran, tomando en cuenta las líneas de fraseo; siempre con gran expresividad y emotividad.

Estudio N° 1

Josu M. Camona

$\text{♩} = 40$
espress.

Voz

Piano

Simile

Voz

P

Voz

P

rit.

2.2 Estudio N° 2

Este estudio podría representar la contraparte del N°1 pero también la continuación de la idea. Las dos claves de *fa* en el piano, vienen de la influencia de algunos *Lieder* de F. Schubert con sus sonidos profundos, enalteciendo la voz. En el terreno de la línea de canto ahora se encuentran cuatro escalas ascendentes atacadas desde la parte inferior al doble del ritmo de la mano derecha, hasta el compás 9; y a partir del compás 10, el canto procede dulcemente con saltos ascendentes de sextas, para resolver finalmente mediante un cromatismo. El piano se mantiene con ritmo al doble de la mano derecha con respecto a la mano izquierda hasta el final. En los acordes empleados en el piano por número de compás debe tomarse en cuenta que la línea de canto también agrega colores al acorde, que incluso podrían modificar el nombre del mismo.

Compás	Acordes
1	Do mayor
2	Do mayor
3	Fa mayor con 9na
4	Mi bemol mayor con 7ma mayor y 9na
5	La bemol mayor con 7ma mayor y 6ta
6	Re bemol mayor con 7ma mayor
7	Sol bemol mayor
8	Si bemol mayor con bajo en Fa

Compás	Acordes
9	Fa menor con 7ma menor y 6ta
10	Do mayor con 6ta y bajo en Sol
11	Fa menor
12	La menor con 7ma menor y 9na
13	La bemol disminuido
14	Si bemol mayor con 7ma mayor y 9na
15	Re bemol mayor con 6ta
16	Do mayor con 9na

Recomendaciones:

El piano debe pensarse como un efecto sonoro de profundidad y estabilidad usando siempre el pedal de sustain, si es necesario dependiendo del piano, usar un poco del pedal unicordio (pedal izquierdo). La voz debe ser interpretada con ligereza y suavidad, con las sílabas que se prefieran, tomando en cuenta las líneas de fraseo; siempre con expresividad y emotividad. Atención especial a los *choques* en las notas con alteraciones de cortesía en el compás 9 de la parte vocal.

Estudio N° 2

Josu M. Camona

♩ = 70
espress.

Voz

Piano

6

V

P

6

rit. *dolce*

12

V

P

12

rit.

2.3 Estudio N° 3

El *ostinato* rítmico sincopado en la parte del piano es lo que más resalta a la vista para cambiar un poco a partir del compás 10, el ritmo *ostinato* ahora se vuelve totalmente sincopado por cada compás, sin duda, es el objetivo del estudio, el trabajo independiente del piano con ritmo sincopado y la línea de canto con ritmos justos en el pulso y al doble por cada pulso. A continuación, los acordes empleados en el piano por número de compás. Debe tomarse en cuenta que la línea de canto también agrega colores al acorde, que incluso podrían modificar el nombre del mismo.

Compás	Acordes
1	Fa mayor
2	Fa mayor
3	Fa mayor con 7ma mayor / Fa mayor con 6ta
4	Si bemol mayor con 7ma mayor suspendido 4 / Si bemol mayor con 7ma mayor con 9na
5	Fa mayor
6	Fa mayor
7	Si bemol mayor con 7ma mayor suspendido 4 / Si bemol mayor con 7ma mayor con 9na
8	Sol menor con 7ma menor / Do mayor con 7ma menor y 9na
9	Fa mayor
10	Re menor con 7ma menor

Compás	Acordes
11	Si bemol mayor con 7ma mayor y 9na
12	Re menor con 7ma menor
13	Sol mayor con 7ma menor y 9na / Sol semidisminuido
14	Re menor con 7ma menor
15	Si bemol mayor con 6ta y 9na
16	Sol menor con 7ma menor y 9na
17	Mi bemol mayor con 7ma mayor suspendido 4 y 9na
18	Re bemol mayor con 7ma mayor y 9na
19	Fa mayor

Recomendaciones:

Trabajar el ritmo de las dos manos dando golpeteos en algún lugar sonoro mientras se lleva el pulso, ritmo (refiriéndose al ritmo de la línea de canto) y melodía con la voz, respectivamente y en ese orden, mientras se soluciona cada aspecto. De igual forma tocar la parte del piano y hacer lo anterior con la voz.

Estudio N° 3

Josu M. Camona

♩ = 67
espress.

Voz

Piano

leg.

4

Voz

P

7

Voz

P

Voz

11

P

11

rit.

Voz

14

P

14

a tempo

Voz

17

P

17

2.4 Estudio N° 4

Este estudio está basado en la balada popular por su ostinato rítmico de la parte del piano y armónicamente basado en el jazz con la famosa progresión armónica II-V-I. Para este punto la línea melódica combina ritmos téticos, es decir, sobre el pulso, al doble del pulso y notas largas que exigen conducción melódica. A continuación, los acordes empleados en el piano, en ocasiones las notas de la voz alteran los acordes.

Compás	Acordes
1	Si bemol mayor con 9na
2	Fa mayor con 6ta en primera inversión
3	La bemol mayor con 6ta y 11na aumentada
4	Sol menor con 7ma menor
5	Sol bemol mayor con 7ma mayor y 6ta
6	Fa mayor con 6ta

Compás	Acordes
7	Fa menor con 6ta / Si bemol mayor con 7ma menor 9na y 6ta menor con bajo en Fa bemol
8	Mi bemol mayor con 7ma mayor con 6ta y 9na
9	Fa menor con 7ma menor y 9na / Fa semidisminuido con 9na
10	Mi bemol con 7ma mayor y 9na / Mi bemol semidisminuido con 9na
11	La bemol mayor con 7ma menor suspendido 4 con 9na / La bemol mayor con 7ma menor con 9na y 11na aumentada
12	Si bemol mayor con 7ma mayor

Recomendaciones:

Además de cantarse con ligereza, prestar especial atención a la línea de canto del compás 5 al 6 (la función del La bemol es de novena que resuelve a una tercera del siguiente acorde). Así mismo, atención en el compás 7 con la nota Re con alteración de cortesía, aunque su función es la de tercera del acorde de Si bemol con séptima en la parte del piano; esta nota fundamental está sustituida por un tritono y se usa como nota de paso, por lo que podría dificultar la entonación por su funcionalidad alterada. En el compás 10, atención al Re de la línea vocal: éste tiene función de séptima mayor para luego convertirse en séptima menor como parte de un acorde semidisminuido con novena. Y nuevamente, la nota Re en el último tiempo del compás 11, funcionando como oncena aumentada dentro del acorde.

Estudio N° 4

Josu M. Camona

$\text{♩} = 68$
espress. rubato

Voz

Piano

P

Voz

P

Voz

P

9

Voz

9

rit. *a tempo*

P

col canto

11

Voz

11

rit.

P

2.5 Estudio N° 5

El arpeggio ostinato rítmico en este estudio tiene su influencia del *lied* N° 5 *Am Feierabend* del ciclo *Die schöne Müllerin* de Franz Schubert. Está basado además en la forma de composición Tema y Variación. Hasta el compás 7 en la parte vocal se presenta la melodía, del compás 8 al 13 se presenta la variación melódica, teniendo por debajo la misma progresión armónica del principio. Y termina con una *cadenza* recordando las arias de ópera. Se presentan los acordes utilizados por número de compás.

Compás	Acordes
1	La menor
2	Mi mayor con 7ma menor
3	La menor
4	Re menor
5	La menor
6	Fa mayor
7	La menor / Fa mayor con 7ma menor / Mi mayor con 7ma menor
8	La menor

Compás	Acordes
9	Mi mayor con 7ma menor
10	La menor
11	Re menor
12	La menor
13	Fa mayor
14	-
15	La menor

Recomendaciones:

Dividir en dos grupos de tresillos cada tiempo, a saber, las seis semicorcheas pensadas como dos tiempos de tresillos los cuales corresponderán a cada corchea de la línea melódica hasta el compás 7. A partir del compás 8 cada grupo de tresillos de semicorchea equivaldrán a 2 semicorcheas de la parte vocal, en otras palabras estaremos hablando de un ritmo de *tres contra dos*; Esto podría solucionarse *golpeteando* con la mano, en un primer momento, para luego hacer los tresillos con los dedos, mientras la voz hace la rítmica primero y después la melodía escrita para la voz. Atención en los compases 11 y 12 con el tetracorde superior de la escala menor armónica de manera descendente, se vuelve más sencillo si se está consciente que pertenece a esta escala. Por último, se puede estudiar tocando el acorde de Mi mayor con 7ma menor para hacer más fácil la entonación de la *cadenza* para después hacerlo a capella.

Estudio N° 5

Josu M. Camona

espress.
♩ = ♪ = 40

Voz

Piano

p

3

Voz

P

6

Voz

P

Voz

P

Voz

P

Voz

P

Cadenza

rit.

a piacer

Conclusión

La metodología propuesta en este documento me ha funcionado al llevarla paso a paso y concienzudamente, no permitiendo dejar pasar por alto ninguno de sus puntos. Como alumno, me ayudó a enfrentar la dificultad técnica e intelectual concebida en el desarrollo de las habilidades necesarias para esta actividad. En la aplicación en mi desempeño como docente, aportó la capacidad de análisis, de investigación y de un criterio interpretativo. Además, en la parte práctica aportó habilidades, destreza, musicalidad y entendimiento; sobre todo en lo que a obras vocales se refiere, bajo la perspectiva de un pianista-cantante.

Por otro lado, la composición de los estudios, incentivó en mí la necesidad de crear y de aportar a la formación de pianistas que también cantan, y me permitió experimentar con atmósferas sonoras, las sensaciones tonales y los ritmos.

Me gustaría sin duda, continuar con la composición de más estudios en el futuro, para realizar oportunamente alguna publicación de una serie de estudios para piano y voz.

Con paciencia y determinación se llegará siempre al logro de los objetivos, bajo esta premisa sugiero no claudicar en el tema de desarrollar la habilidad de tocar y cantar: *“nota por nota”*, ha sido mi lema desde el inicio.

Paulatinamente se logrará el feliz matrimonio del piano y la voz.

Bibliografía

Anónimo. (2020). *Tabla del alfabeto fonético internacional*. [Figura]. Recuperado de <https://lexiquetos.org/aprendamos/gramatica/tabla-del-alfabeto-fonetico-internacional-afi/>.

Jay Grout, D., & Burkholder, P. (2008). *Historia de la música occidental* (pp. 645 - 685) Editorial Alianza.

Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura económica.

López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. (pp. 83-144) Conaculta Fonca.

Manuel, J. (Josu Manuel). (2014, septiembre 1). *Luca Chiantore Masterclass Benedetto sia' l giorno* [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/46D-WcJagR0>.

Schubert, F. (1894). *Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge*. ed E. Mandyczewski. (pp.134-186). Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Schubert, F. (1969). *Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung* (Vol. 3). cF Peters.

ANEXO I

Transcripción de clase magistral con el Dr. Luca Chiantore

“¡Eso suena extrañísimo... aquí, lo hace Elton John y claro cómo no, Ray Charles ok! Ningún problema y si no lo cantas así, hay que ir en contra de eso, ¡Ay qué chico raro!... Porque estas categorías las hacemos así, las hacemos entre todos, como no lo hemos visto nunca, eso es raro, no estamos acostumbrados a ver lo raro, entonces no se hace, entonces está mal, no se debe hacer. La de cosas que la humanidad se ha perdido, la de barreras que se han montado con frases así. Pero no música, todo lo demás, lo diferente, ¡no!; [...] por eso es un tema que siempre me ha fascinado mucho, los pianistas-cantantes porque es un tema habitual. Schubert se acompañaba a veces, no siempre, pero podía acompañarse, cantaba sus lieder y los cantantes se acompañaban también al piano, sin ningún problema. [...] Esto sucedió durante mucho tiempo, fundamentalmente sucedió cuando la música clásica no era música clásica, sucedió mientras la música clásica era la música que había y las categorías no eran las que conocemos. En cierto punto había una serie de prácticas que eran típicas en la música popular que hacía diferencia de la música clásica. Desde el portamento en el violín, o el vibrato del clarinete, las manos asíncronas en el piano eran cosas que hacían los amateurs y así una lista, el hecho de hablar con el público, de saludarse < ¡buenos días! ¿Cómo están ustedes? ¡Bienvenidos! >, en los conciertos de rock pasa, y es normal y presentar los músicos, cosas así. Pues, esas son las que han estado allí. Es cierto, pero tampoco podemos esperar que las cosas cambien en un día y es cierto, es decir, si hoy no estamos acostumbrados, bueno es real, nos choca bastante y siempre hay que hacerlo bien para que no parezca una extravagancia y bueno, y luego hay que empezar a ver qué es lo que ganamos.

Y a mí por ejemplo hay una cosa en tu manera de cantar, mira que me gusta como cantas, hay cosas buenas, en los agudos hay un problema de técnica todavía, pero hay cosas buenas, pero tengo la sensación de que estás cantando

como si fueras el Duque de Mantua con tu Rigoletto y tu teatro de ópera. Claro en el momento en que te trasladas al piano, cantas sentado, no puedes actuar con la gesticulación, el mundo es otro, hasta la manera de cantar podría ser otra. Es decir en el fondo yo creo que habríamos agradecido un manera más íntima de cantar y eso que llama la atención que precisamente cantas con ganas de... pero he... y esta vez que se presta porque esto es muy curioso es una música que incluso uno puede encontrar en... pero no deja de ser una cosa muy extraña, un texto del siglo XV entre XIV y luego le meten música de una manera que nunca como en estos tres eventos de Petrarca, y sobre todo en esta primera versión y luego está la versión alemana ultima que es un poco diferente, pero nunca con esta versión, Liszt te suena a Verdi, ni siquiera a Bellini o Donizetti, esto suena a Verdi descaradamente, ni Wagner por su puesto. Entonces esta sensación de... (Fortaleza) de tenor heroico, de tenor spinto dramático es algo curioso con un texto de Petrarca que es de una sofisticación y una delicadeza de cada palabra. Es una apuesta muy difícil de defender, a mi estas piezas en la parte vocal nunca me acabaron de convencer todavía, reconozco que en este caso soy en parte interesado y en esta en particular Benedetto s'ia il giorno, porque Petarca es mi poeta favorito y este es mi poema favorito de Petrarca el que más amo de todo el cancionero, de modo que es como ir a ver cuándo han puesto en el cine una película sobre la novela de tu vida, es difícilísimo que te guste, porque tú te has hecho todo un mundo en torno a esta pieza.

De lo más sofisticado y bello que hay de la historia de la literatura italiana, los 8 siglos de literatura italiana aquí en su estratosfera, trasplantado sobre una estética muy teatrera, pierde todas sus sofisticaciones; son muchas las cosas y cuesta mucho poder entrar. Pero yo creo que vale la pena tocarlos, de entrada, son un recuerdo absolutamente de como serian estas cosas en el XIX, por lo tanto, bienvenidos sea, y desde luego son un experimento interesante pero claro plantea especialmente esto porque si fuera un lied más fácil decir: lo puedo cantar más doméstico, pero claro este canto parece pedir ser tenor dramático. Pero entonces que hago, me siento y que hago es un problema, pero por eso es bello, ver cómo se resuelve cada caso.

Yo creo que estas son cosas que están un poco en el hecho de estar atentando a este reto que está muy bien y no creo que haya una sola respuesta, tienes que ver si te encuentras a gusto, ver qué sucede, ver qué sucede con los otros poemas también”.⁶

⁶ Manuel, J. (Josu Manuel). (2014, septiembre 1). Luca Chiantore Masterclass Benedetto sia'l giorno [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/46D-WcJagR0>.

ANEXO II

Alfabeto Fonético Internacional ⁷

EL ALFABETO FONÉTICO INTERNACIONAL (actualizado en 2005)

CONSONANTES (INFRAGLOTALES)

	LABIAL		CORONAL				DORSAL			RADICAL		GLOTA			
	BILABIAL	LABIODENTAL	DENTAL	ALVEOLAR	POSTALVEOLAR	RETROPLEJA	PALATAL	VELAR	UVULAR	FARÍNGEA	EPIGLOTA				
NASAL	m	ɱ	n				ɳ	ɲ	ŋ	ɴ					
OCLUSIVA	p	b	ɸ	β	f	v	θ	ð	s	z	ʃ	ʒ	ʂ	ʐ	ʑ
FRICATIVA	ɸ	β	f	v	θ	ð	s	z	ʃ	ʒ	ʂ	ʐ	ʑ	h	ɦ
APROXIMANTE		ʋ	ɹ				ɻ	j	ɰ						
VIBRANTE MÚLTIPLE	B		r						R		ʀ				
VIBRANTE SIMPLE		ʋ	r				ɽ								
FRICATIVA LATERAL			ɬ	ɮ			ɬ	ɮ							
APROXIMANTE LATERAL			ɭ				ɭ	ʎ	ʟ						
VIBR. SIMPLE LATERAL			ɭ				ɭ		L						

Las consonantes alineadas a la izquierda son sordas, las alineadas a la derecha sonoras. Las casillas en gris son articulaciones consideradas imposibles.

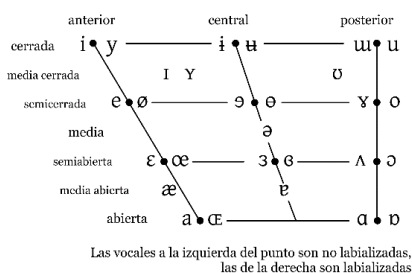
CONSONANTES (SUPRAGLOTALES)

CLIC	IMPLOSIVA	EYECTIVA
◌̥ bilabial	ɓ bilabial	ʼ como en:
dental	ɗ dental / alveolar	pʼ bilabial
! (post)alveolar	f palatal	tʼ dental / alveolar
‡ palatoalveolar	ɠ velar	kʼ velar
lateral alveolar	ɣ uvular	sʼ fricativa alveolar

CONSONANTES (COARTICULADAS)

- ɱ fricativa labiovelar sorda
- ʋ aproximante labiovelar sonora
- ɲ aproximante labioalveolar sonora
- ɰ fricativa alveopalatal sorda
- ʎ fricativa alveopalatal sonora
- ɣ j y x simultáneas
- kp ts Africadas y dobles articulaciones pueden representarse con dos símbolos atados con una cuña

VOCALES



SUPRASEGMENTALES

- ˈ acento principal
- ˌ acento secundario
- ː larga
- ˑ corta
- rotura silábica
- ˘ enlace
- ˙ ascenso global
- ˚ descenso global

TONO

- NIVEL
- ˥ ascenso
- ˦ alto
- ˧ medio
- ˨ bajo
- ˩ extra bajo
- ˪ descendente alto
- ˫ descendente bajo
- ˬ descendente
- ˭ ascendente
- ˮ ascendente
- ˯ descendente
- ˰ ascendente
- ˱ descendente
- ˲ descendente
- ˳ ascendente
- ˴ ascendente
- ˵ descendente
- ˶ descendente
- ˷ ascendente
- ˸ ascendente
- ˹ descendente
- ˺ descendente
- ˻ ascendente
- ˼ descendente
- ˽ ascendente
- ˾ descendente
- ˿ ascendente

ENTONACIÓN

- | grupo menor (pie)
- || grupo mayor (entonación)
- ↗ ascenso global
- ↘ descenso global

DIACRÍTICOS En algunos pueden aparecer arriba: ̂ (tendencia fricativa), ̃ (sonora mate), ̄ (ataque glotal), ̅ (schwa epentético), ̆ (diftongación)

SILABICIDAD Y TENDENCIA	FONACIÓN	ARTICULACIÓN PRIMARIA	ARTICULACIÓN SECUNDARIA		
ɹ ɳ silábica	ɳ̂ ɳ̃	ɳ̂ ɳ̃ dental	tʷ dʷ	labializada	ɳ̂ ɳ̃ más labializada
ɳ̂ ɳ̃ no silábica	ɳ̂ ɳ̃ sonorizada	ɳ̂ ɳ̃ apical	tʲ dʲ	palatalizada	ɳ̂ ɳ̃ menos labializada
tʰ dʰ aspirada	ĥ â sonora mate	t̂ d̂ laminal	tʷ dʷ	velarizada	ĥ â nasalizada
dⁿ tendencia nasal	b̂ â sonora estridente	ɹ̂ t̂ avanzada	tʷ dʷ	faringizada	ɹ̂ t̂ rotacismo
dˡ tendencia lateral	b̂ â estridente	ɹ̂ t̂ retraída	tʷ z	velarizada o faringizada	ɹ̂ t̂ base de la lengua avanzada
dˠ tendencia no audible	t̂ d̂ linguolabial	ɳ̂ ä̂ centralizada	ɳ̂ t̂	medio centralizada	ɳ̂ t̂ base de la lengua retraída
ɳ̂ ɳ̃ descenso lingual (ɳ̂ es aproximante bilabial)		ɳ̂ ɳ̃ ascenso lingual (ɳ̂ es fricativa alveolar sonora no sibilante)			

⁷ Anónimo. (2020). Tabla del alfabeto fonético internacional. [Figura]. Recuperado de <https://lexiquetos.org/aprendamos/gramatica/tabla-del-alfabeto-fonetico-internacional-afi/>.

ANEXO III

Bocetos, ideas y borradores de los cinco estudios para tocar y cantar

20 Feb 2019 ESTUDIO N.º 1 Tocar y cantar Josu Camero

Voz

Piano

simile

V

P

poco Rit

HECHO EN MEXICO POR CUDERINOS S/RL M.R. 12894 A.B.L.

27 Feb 2019

Estudio 2

Josu MC.

Handwritten musical notation for the first system, including a vocal line and piano accompaniment.

Handwritten musical notation for the second system, including a vocal line and piano accompaniment.

Handwritten musical notation for the third system, including a vocal line and piano accompaniment.

Empty musical staves at the bottom of the page.

HECHO EN MEXICO POR CIBERNUS ATRIL M.A.B. 412894 AIRIL

Estudio 3

-24 Agosto 2014
Josu Carrera

The musical score is written on a spiral-bound notebook page. It features six systems of three staves each. The top staff of each system contains a melodic line with notes and rests. The middle and bottom staves contain chord diagrams and rhythmic markings. The notation is handwritten and includes various symbols such as '+' for fretted notes, 'x' for muted strings, and 'v' for accents. The page is numbered 49 at the bottom center.

RECIBO EN MEXICO POR CUBIENSO INTL. M.A. 412844
AVAL

Abct/2019

Estudio A Josu Carranza

Handwritten musical score for guitar, consisting of 12 systems of staves. The notation includes:

- Staff 1 (Vol):** Treble clef, 3/4 time signature, starting with a quarter rest followed by a quarter note.
- Staff 2 (Piano):** Treble clef, starting with a quarter note, followed by a series of eighth notes. Includes the word "simile" written in the middle of the staff.
- Staff 3:** Bass clef, starting with a whole note chord, followed by a half note chord.
- Staff 4:** Treble clef, starting with a quarter note, followed by a series of eighth notes.
- Staff 5:** Bass clef, starting with a whole note chord, followed by a half note chord.
- Staff 6:** Treble clef, starting with a quarter note, followed by a series of eighth notes.
- Staff 7:** Bass clef, starting with a whole note chord, followed by a half note chord.
- Staff 8:** Treble clef, starting with a quarter note, followed by a series of eighth notes.
- Staff 9:** Bass clef, starting with a whole note chord, followed by a half note chord.
- Staff 10:** Treble clef, starting with a quarter note, followed by a series of eighth notes.
- Staff 11:** Bass clef, starting with a whole note chord, followed by a half note chord.
- Staff 12:** Treble clef, starting with a quarter note, followed by a series of eighth notes.

The score is written on a spiral-bound notebook page. On the right margin, there is a vertical stamp: "RECIBO EN MÉXICO POR GOBIERNO FEDERAL M.B. 412894" and a small logo.

Estudio 5 Josu Carreras

Handwritten musical score for guitar, titled "Estudio 5" by Josu Carreras. The score is written on ten staves. The first staff is the treble clef with a 3/4 time signature. The second staff is the bass clef with a 3/4 time signature. The third staff is the treble clef. The fourth staff is the bass clef. The fifth staff is the treble clef. The sixth staff is the bass clef. The seventh staff is the treble clef. The eighth staff is the bass clef. The ninth staff is the treble clef. The tenth staff is the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. There are some annotations in Spanish, including "Apoyado" and "Solo". The score is written on a piece of paper with a spiral binding on the left side.

HECHO EN MEXICO POR CIBERNOS RITM M.B.R. 12094 ARIEL

Estudio 5
Jas u Gormana

Cadenza Fin

Arpeggio Arpeggio Arpeggio

I II III

Cadenza Trino Fin

8

HECHO EN MEXICO POR CUADERNOS ATRIL M.B. 112894 ABRIL