

Trimeliti, Alberto Sebastián

La transcripción al piano de la partitura orquestal

Trigésima Semana de la Música y la Musicología, 2016
Jornadas Interdisciplinarias de Investigación
Facultad de Artes y Ciencias Musicales . Instituto de Investigación
Musicológica “Carlos Vega” – UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Trimeliti, Alberto S. “La transcripción al piano de la partitura orquestal” [en línea]. Semana de la Música y la Musicología : El piano. Historia, didáctica e interpretación, XIII, 9-11 noviembre 2016. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/trascricion-piano-partitura-orquestal.pdf> [Fecha de consulta:]

LA TRASCIPCIÓN AL PIANO DE LA PARTITURA ORQUESTAL.

ALBERTO SEBASTIÁN TRIMELITI

ENSAYO

Resumen.

La problemática nos introducirá a las producciones orquestales planteadas como hipotextos de sus transformaciones acumulativas según las consideraciones semióticas acerca de las transcripciones en tanto caso particular de hipertextualidad. La transcripción encontraría sus inicios en las prácticas madrigalistas del S. XVI y forjaría una tradición específicamente pianística a partir de las aportaciones de J.S. Bach. Sin embargo logra su esplendor con las contribuciones lisztianas en la búsqueda de recursos técnicos y repertorio de *exhibición* aptos tanto para el aprovechamiento de las posibilidades del instrumento como para gratificar los reclamos estéticos románticos. Comenzado el S.XX la transcripción al piano sigue siendo heredera directa de Liszt y de sus discípulos. Con la aparición de un nuevo objetivismo en las escuelas pianísticas, esta tradición permanece sólo latente y en los últimos años parecería renacer acompañada de la emergencia del nuevo y discutible concepto de *super virtuoso* (H.C. Schonberg). El nuevo desafío surge en consideración de la potencialidad de la transcripción pianística respecto de las producciones posmodernas y los interrogantes semióticos se inscriben en relación a la identidad de la obra y en consecuencia en la inclusión de ésta o no bajo la categoría de hipertexto.

Palabras clave: transcripción/ reducción/ piano/ análisis/ semiótica.

Abstract

The issue will introduce us to the orchestral productions as hypotexts raised their cumulative changes according to current semiotic considerations (López Cano, 2007) about transcriptions as a particular case of hypertext. The transcript find its beginnings in the sixteenth century madrigal practices and forge a specifically pianistic tradition from the contributions of J.S. Bach. However she achieves its splendor with lisztianas contributions in the search for technical resources and repertoire of display suitable for both use of the possibilities of the instrument and to gratify the romantic aesthetic claims. S.XX started piano transcription remains a direct descendant of Liszt and his disciples. With the emergence of a new objectivism in the pianistic schools, this tradition remains latent and only in recent years seem reborn accompanied the emergence of new and controversial concept of super-virtuoso (H. C. Schonberg). The new challenge arises in consideration of the potential of piano transcription respect of post-modern productions and semiotic questions enroll in relation to the identity of the work and therefore the inclusion of this or not under the category of hypertext

Key words: transcription / reduction / piano / analysis / Semiotics

La problemática de nuestro interés nos introducirá en las especificidades de las producciones orquestales planteadas como hipotextos de sus transformaciones acumulativas según las consideraciones semióticas actuales (López Cano, 2007) acerca de las transcripciones en tanto caso particular de hipertextualidad. De la misma manera se procederá con los desafíos que proponen las posibilidades técnico - expresivas del lenguaje pianístico y su praxis en el ámbito de la actividad compositiva e interpretativa.

El arte de la transcripción encontraría sus primeros indicios en las prácticas madrigalistas del S. XVI y forjaría una tradición específicamente pianística a partir de las aportaciones al género de J.S. Bach. Si bien la producción de Bach podría ser considerada de lo más significativo del período Barroco al respecto, la finalidad pedagógica que el autor pretendió no se sostuvo durante los siglos posteriores ni aún las características de su pianismo. La tarea de Bach se centró en *reducir* obras de maestros italianos a fin de conocer sus estrategias estilísticas y compositivas. En cambio, a lo largo del período Clásico, si bien la transcripción no supuso avanzar en otra tarea que no fuese *reducir*, su objetivo se centró en la *difusión* de obras, especialmente óperas y sinfonías, que contribuyeran a satisfacer las demandas del aún nobel mercado musical configurado por los aficionados de una clase social, la burguesía, que reclamaba para sí la producción artística. En el S. XIX la figura del intérprete virtuoso desplazada antaño por la del aficionado en los propósitos estéticos de las producciones preclásicas y clásicas (exceptuando algunas sonatas de Haydn y en gran medida la obra pianística de Mozart y el joven Beethoven) vuelve a emerger en el pensamiento romántico y con ella la búsqueda del andamiaje de recursos técnicos y repertorio de *exhibición* aptos tanto para el aprovechamiento de las posibilidades del instrumento como para gratificar los reclamos estéticos. Ya sea por su fecundidad como así también por la experimentación de recursos sonoros, técnicos y expresivos, el romanticismo fue para la práctica de la transcripción pianística lo que el clasicismo para la forma sonata. Principalmente con los aportes lisztianos queda asentada el arte de transcribir en un cúmulo de recursos compositivos fundamentales tendientes a responder a un horizonte de expectativas específicas respecto del cual se hace imprescindible eludir su completa complacencia si se pretende prescindir del mero virtuosismo de exhibición. Comenzado el S.XX y a pesar de los postulados estéticos de las vanguardias históricas, la transcripción al piano sigue siendo heredera directa de Liszt y de sus discípulos lanzados a la búsqueda de concretar *la* hazaña técnica posible. Con la aparición de un nuevo objetivismo en las escuelas pianísticas, esta tradición permanece sólo latente en manos de unos pocos cultores. Sólo en los últimos años parecería renacer acompañada de la emergencia del nuevo y discutible concepto de *super virtuoso* con el que alguna crítica (Harold C. Schonberg) califica a las figuras sobresalientes del pianismo actual. Ellas mismas son productoras de sus propias transcripciones que siguen deviniendo de los planteos lisztianos o de otros basados en Liszt. Así Marc André Hamelin recrea nuevas versiones de los estudios de Chopin a la manera de Godowsky, Arcadi Volodos lo hace a partir del idiolecto de Rachmaninoff o Cziffra, mientras que Mihail Pletnev depura su escritura más cercana al joven Chopin. Pero el interrogante surge en consideración de la potencialidad de la transcripción pianística respecto de las producciones posmodernas, iniciando así el desafío de, si bien no poder imitar sus colores, reproducir las luces y sombras de la nueva concepción sonora de la masa orquestal. Desde el punto de vista semiótico los interrogantes se inscriben en relación a la identidad de la obra y en consecuencia en la inclusión de ésta o no bajo la categoría de hipertexto...

¿Cuántas transformaciones puede resistir una obra para seguir siendo considerada la misma y no otra? ¿Todas las versiones, arreglos, orquestaciones o reducciones de una obra musical son ocurrencias, partes o variantes de la misma obra o deben considerarse obras distintas? ¿Dónde está el límite? (López Cano, R; 5:2007)

1.- Conceptualizaciones y taxonomías

Acerca de la práctica de la transcripción se han empleado una serie de conceptos vinculados por una pretendida relación de sinonimia cuando en realidad se revelarían con notorias diferencias que los distanciarían de tal operación o bien con algunas consideraciones que los polarizarían en tanto antónimos. Estos términos abarcarían la transcripción propiamente dicha, la paráfrasis (dentro de la cual podrían intervenir otros por asociación con determinados procedimientos y formas (vgr. fantasía, variaciones, reminiscencias, pastiches, potpurris, estudios, metamorfosis, etc.), la reducción y el arreglo. Considerando la posibilidad de

imprecisión o confusión conceptual es que surgiría prudente establecer algunas convenciones preliminares.

El término transcripción designaría la representación mediante un sistema de escritura de elementos sonoros ya sea del lenguaje verbal (fonéticos, fonológicos, léxicos o morfológicos) o musicales, sin convertirse en una duplicación, con lo cual se tornaría en copia o plagio, ni en una transliteración (representar los signos de escritura de un sistema con los de otro), ni en una traducción. Las transcripciones aceptarían una taxonomía según la finalidad pretendida, estableciéndose: a) literal: escribe en un documento todos los sonidos que se escuchan; b) natural: elimina toda aquella información irrelevante; c) fonética: representa los sonidos en símbolos, de acuerdo a normas fonéticas internacionales; d) musical: traspassa la información sonora a un pentagrama pudiendo hacer partícipes en ellas a las taxonomías anteriores (aclarando que en la fonética se adoptarían signos seleccionados según los criterios compositivos particulares – modelo fonético). Aceptando lo dicho, inscribiríamos la producción etno-musicológica de Béla Bartók (1881-1945) o Zoltan Kodály (1882-1967) como ejemplos precisos del concepto. También lo serían las Transcripciones de Goerges Cziffra (1921-1994), pues fueron en primera instancia grabaciones de improvisaciones posteriormente escritas por su hijo. Sin embargo encontramos que a estas transcripciones como muchas otras se las designó como tales aunque no cumplen con la definición ofrecida.

El concepto de transcripción inmerso en las especificidades del contexto musical impone en principio la adaptación a medios sonoros diferentes de aquellos para los cuales la obra o la sección a transcribir fueran destinadas originalmente. No interviene en esta formulación del concepto el grado de exactitud con el cual el transcriptor decida realizar su labor, sin embargo aparentaría asociarse a la noción de paráfrasis y sus términos vinculados por procedimiento compositivo o por la adopción de una forma musical (Vgr. Cziffra, *Trascripciones. Grandes estudios de concierto.*). Si recurrimos a la literatura en búsqueda del concepto de paráfrasis diríamos que es la interpretación sobre un texto que un lector hace de manera amplificativa en sus propios términos llevando a cabo tres acciones: a) explicar; b) explicitar ideas implícitas; c) comentar. En coincidencia con este postulado el pianista Earl Wild (1915-2010) explica en una entrevista al crítico Harold C. Schonberg:

“Amo tocar transcripciones porque ellas ofrecen al intérprete mucha más libertad. Yo puedo hacer mis propias interpretaciones. Estas no son como una sonata de Beethoven donde hay una especie de sistema de clasificación en el cual uno no puede moverse fuera de ciertos conceptos. El placer en interpretar transcripciones surge de la proyección de lo que ellas mismas son. (Wild, E; 1999:9)”

Es dable en señalar ahora la distinción entre los términos paráfrasis y reducción de la partitura orquestal al piano. La razón fundamental es que la primera involucra una serie de factores relacionados a la inspiración compositiva de un segundo artista. En cambio, la segunda se limita a realizar una traducción precisa, de la obra original, concentrando su mérito en lograr la mayor fidelidad posible respecto tanto del material musical como de la traslación al piano de los recursos orquestales empleados. La transcripción además de no limitarse a una simple transferencia textual, produce cambios esenciales en aspectos que abarcan tanto la forma y estructura de la pieza como también aquellos orientados a la búsqueda de la adecuación del efecto sonoro al instrumento, aún cuando pueda resultar ridículo en otro. Este último procedimiento se destaca en el significado de la palabra alemana *Bearbeitung* que si bien designa el concepto transcripción lo hace atendiendo al proceso de adaptación en curso. En cambio, las reducciones frecuentemente pecan de desinterés por el grado de adaptación a las capacidades sonoras del piano o inclusive por el de factibilidad técnica de ejecución, convirtiéndose así en simples guías de la partitura orquestal:



**Ejemplo Nro.1.- Mendelsohn, F; *Concierto en re menor para violín, piano y orquesta de arcos.*
(Primer movimiento, Cc.150 – 151)**

Sin embargo, transcripción y reducción se complementan eficazmente siendo ésta última el primer paso hacia la primera y conformando la estructura para llevarla a cabo. Sin embargo, Samuel Adler pareciera fundamentar una postura opuesta interpretando transcripción por reducción:

“La transcripción es una transferencia literal de una obra compuesta con anterioridad, desde un medio musical hasta otro. El arreglo implica un mayor proceso compositivo, porque el material existente puede ser tan escaso como una melodía – incluso parte de una melodía – a la que el arreglista proporcionará armonía, contrapunto y, a veces, una disposición rítmica única. [...]” (Adler, S; 2006:667)

Es dable a reconocer que muchas de las llamadas transcripciones orquestales al piano constituyen casos particularísimos. No pocas obras orquestales del SXX, consideradas verdaderos ejemplos del uso orquestal, fueron gestadas originariamente para piano con un alto grado de dificultades técnicas para el intérprete. Hoy en día esas primeras manifestaciones, tentativas de posterior orquestación, son consideradas erróneamente, arreglos de sus autores (Vgr. La valse de Maurice Ravel (1875-1937), Petrouchka de Igor Strawinsky (1882- 1972).

Es pertinente entonces distinguir entre los conceptos de arreglo y paráfrasis. Se observa interesante la definición provista según términos del uso jurídico, considerando arreglos musicales a todos los aportes que proceden al embellecimiento de la línea melódica originaria y aquel que sea producto de modificaciones estructurales, ya sea por supresión o bien por adición de ellas, sean estrofas, estribillos, transiciones o puentes, intermezzos y apéndices (introducción, amplificaciones y codas). No así serán consideradas las aportaciones técnicas (trasposiciones, la omisión o duplicación de voces, o la adición de adornos o digitación).

2.- La transcripción como proceso semiótico

La transcripción considerada a partir del estudio semiótico se presenta como un proceso complejo en el cual una cadena de significantes gráficos es repetida por un sistema de igual índole que puede ser el mismo de dicha cadena u otro. El objetivo es reproducir y conservar intacta la *imagen* de un texto, es decir su estructura lingüística, y con ella su significado exacto. El proceso de transcripción queda entonces planteado en el siguiente esquema formulado por Cesare Segre (1990) donde incorporamos algunos conceptos que se presentarían equivalentes y útiles al momento de considerar su plasmación en el ámbito de lo musical:

Imagen del texto 1 ----- redacción / **composición** ----- percepción de significados parciales (palabra por palabra) y totales (sintagmas) / **percepción de estructuras locales y forma** ----- comprensión ----- emisión de los mismos significados / **reducción** ----- transcripción mediante significantes gráficos / **transcripción como proceso de recomposición** ----- copia / **transcripción en tanto hipertexto** ----- percepción, etc. ----- comprensión ----- imagen del texto 2.

Entre el *copista* o el *transcriptor* y el texto sobre el cual éste acciona se incurriría en un conflicto a partir de los sistemas lingüísticos intervinientes (el del texto base y el del transcriptor) agravado o no según el grado de escrupulosidad con que sea llevado a cabo el proceso. En todo caso, la imposición del sistema del transcriptor es insalvable por dos razones: en primer lugar el conflicto se reduce a una pugna entre *participaciones históricas* cuyo enmudecimiento sería tan absurdo pretender como el intentar neutralizar la propia historicidad. En segundo término, el sistema lingüístico del texto será forzado por el del transcriptor quien se verá presionado a sobreponerse en aquellos puntos debilitados por falta de comprensión o por inadecuación entre sus expectativas y sus realizaciones.

En el particular caso de las transcripciones pianísticas a partir de textos destinados a la orquesta el problema es mayor: nos encontraríamos ante un transcriptor que posee un sistema lingüístico distinto tal como un copista con una lengua o bien un dialecto diferente al del texto. Esto implicaría desviaciones y afecciones constantes durante el proceso, lo cual lo constituiría en una suerte de *creolización*¹, donde inclusive pueden surgir *fenómenos de interferencia* concretados en soluciones de compromiso entre los sistemas en competencia que conducen a cambios estructurales del texto. Cada uno de ellos en tal imbricación se verá enriquecido o empobrecido debiendo reconfigurar sus características distintivas previas a dicha instancia para evitar atentar contra su propia naturaleza.

En este juego de sistemas podríamos concebir al texto original en el centro de las tensiones que centrífugamente sostendrían el proceso de transcripción, pero también sería dable en pensar esas fuerzas de manera centrípetas y en el centro de ellas el texto resultante de dichas tensiones devenido una y otra vez siempre distinto. Estaríamos en presencia de aquello que la sociolingüística denomina *diasistema*², donde encontrarían su justificación y equilibrio la cautelosa exactitud y las inevitables libertades que el transcriptor decidiera adoptar en su tarea. Así el texto base que es

“[...] transmitido por una serie de transcripciones – interpretaciones, vuelve a transcribirse mentalmente y a interpretarse por el lector: también nosotros, cuando nos apoderamos de un texto, establecemos inconscientemente un nuevo diasistema. (Segre, C; 1990:65)”

¹ Edouard Glissant (1928 – 2011) acuñó el concepto de *creolización* designando como tal a los procesos de contacto culturales que no se producen por simple mestizaje, sino que son el resultado de relaciones imprevisibles.

² Según la sociolingüística, el *diasistema*, es la coexistencia de sistemas en la lengua: *diatópicos* (de referencia a la dimensión geográfica o espacial), *diastóricos* (correlacionado con factores socioculturales), *diafásicos* (relativos a las situaciones u ocasiones del hablar, variaciones de modalidad expresiva o de estilo.)

3.- Repasando la historia

La práctica de transcribir para los instrumentos de teclado composiciones no destinadas a éstos, tanto sea vocales como instrumentales, remonta sus historiales al fin del S.XVI y comienzos del XVII. En búsqueda de los antecedentes de la forma suite advierte Vincent D'indy (1851-1931) que, en el mencionado período, se hallarían los primeros indicios genésicos constituidos por la transcripción instrumental de canciones bailables, populares y monofónicas. Éstas migran al ámbito aristocrático dónde prontamente se verían afectados por la polifonía de la música eclesiástica y adquieren el nombre de *madrigales*. Comúnmente se publicaron madrigales con la expresa indicación de *aptos para voces o violas* o para grupos instrumentales (trombones o cornetas) o inclusive laúd sólo. Se confirmaría que el madrigal acompañó la decadencia del motete a quién también afectó el reemplazo de voces por instrumentos o bien la inclusión de éstos para reforzar aquellas. Así uno de los antecedentes más significativos en la aparición de la transcripción como género sean los registros de aquellas realizadas sobre *La Bataille* de Jannequin (S.XVI). Del mismo modo, se encuentran otros ejemplos de esta praxis en el *Fitzwilliam Virginal Book* conteniendo música vocal ya transcrita para el teclado con modificaciones que la naturaleza de los instrumentos hacía pertinentes. Inclusive aún en vida de Palestrina (1524 - 1594) se hicieron transcripciones para clavecín de sus motetes. Más tarde el *Libro para clavecín* (1689) de D'Angelbert (1635 - 1691) contiene transcripciones de obras de Lully (1632 - 1687).

También en el S.XVII, pero durante el período Barroco, Henry Purcel (1659-1695) transcribe propias canciones al teclado y Johann Sebastián Bach (1685-1750) lo hace con conciertos de Georg Philipp Telemann (1681-1767), Benedetto Marcello (1684-1750), Tomasso Albinoni (1674-1745) y Antonio Vivaldi (1675-1743). Sólo de éste último reelabora dieciséis conciertos para violín y dos para órgano, dedicándolos tanto al clave sólo como a dos, tres y cuatro de ellos con orquesta de arcos.

En esos momentos la transcripción tenía su origen en funciones pedagógicas y de simples ansias de conocer la nueva producción musical, por aquel entonces de difícil acceso debido a la escasez de libros disponibles y ágiles medios de difusión. Así Bach incursionó en las estrategias composicionales y estilísticas de los maestros italianos dando por resultado obras como por ejemplo el Concierto al estilo italiano BWV.971, el Aria Variata BWV.989, etc.

En el S.XVIII los artistas del Clasicismo harían permanecer en forma latente esta tradición bajo las formas de la reducción del material orquestal al teclado o bien la de las improvisaciones sobre temas dados, en su mayoría provenientes de óperas famosas en su tiempo como de igual manera sucedía en la confección de los pastiches y potpurris. Las primeras no hicieron más que esbozar el contenido musical, limitándose por regla general, a indicar la melodía y el bajo, éste ni siquiera en la posición de contrabajo, sino únicamente en la posición de violoncelo. Para juzgar esta práctica, debemos considerar que en aquella época se utilizaba exclusivamente el clave, instrumento que contaba con mecanismos que permitían obtener doblamientos tal como sucede con los registros del órgano. También debemos tener en cuenta que, en el 1700, la ejecución del bajo cifrado era tan corriente que todo cembalista ilustrado tenía la costumbre de rellenar con voces intermedias las composiciones apuntadas tan solo a dos voces. Ello explica la falta de sonoridad de estas particellas.

Sin embargo, tal sistema apuntaba hacia dos objetivos: en primer lugar se buscaba lo esencial, evitando el peligro de que el ejecutante se desviara por lo accesorio, y en segundo lugar, se confiaba en la habilidad técnica para arreglar el acompañamiento. Podríamos incorporar un tercer objetivo a esta práctica en referencia a los resguardos intelectuales que de esta manera procuraban los compositores sobre la autoría de sus obras. La ausencia de acompañamiento o bien la sola indicación cifrada de la armonía en la que debería desenvolverse son un claro ejemplo de ello en los conciertos para piano de Mozart quien tenía por costumbre improvisarlos en sus interpretaciones.

Es el mismo Mozart (1756-1791) quien, en sus conciertos de edad temprana (once años) KV. 37, 39, 40 y 41, nos da ejemplo de la producción de pastiches: piezas elaboradas a partir de diversas composiciones de diferentes compositores. De esta manera Mozart arregla movimientos de sonata de compositores parisinos para convertirlos en conciertos para piano y

orquesta que responden estéticamente al estilo galante francés. Por otra parte los potpurris se consignarían como una práctica compositiva emparentada al pastiche. Los antecedentes de los potpurris podrían ser rastreados en la Edad Media con le fatraise (melódica) y la fricassé (polifónica) devenida en cuodlibeto, pero sólo lograría su significado musical en el S.XVIII. Al igual que el pastiche son reuniones de fragmentos de orígenes varios que pueden yuxtaponerse, pero a diferencia de éstos, pretenden alcanzar un efecto cómico o bien aludir de diferentes maneras a un mismo tema. Según los estudios semióticos, se daría en ellos un proceso de modificación de los modelos interpretativos de los cuales emergerían tropos. En el caso de la primera función el tropo interviniente sería el de la ironía en tanto burla o sátira, mientras que en el de la segunda podría hacerlo en tanto cinismo. La composición de potpurris sigue practicándose durante el S. XIX especialmente a partir de fragmentos extraídos de óperas en boga arreglados como fantasías para piano, cuestión que de alguna manera los vincula a las paráfrasis.

En cuanto al arte de la improvisación, también en sí mismo conformaba un tipo de transcripción, cuando era realizada sobre temas sugeridos. Este caso posee características muy singulares dadas sus requerimientos y especiales condiciones de espontaneidad y falta de registro. Lamentablemente, sólo quedan de ellas los relatos de privilegiados testigos de las geniales hazañas de los jóvenes Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven (1770-1827), y más tarde Franz Liszt (1811-1886) y Federico Chopin (1810-1849), convertidas hoy en verdaderas leyendas.

Durante el S.XIX el piano cobró importancia a partir de una serie de factores procedentes de sus cualidades o bien de circunstancias socioculturales:

1.- en competencia con sus antecesores familiares, ofrecía ciertas ventajas: a) respecto al *dulcemel*, en el cual está basado el piano, aumentó de dos a diez las posibilidades de producción sonora, b) respecto al órgano aventaja sus posibilidades de inserción dentro del hogar gracias a su tamaño y a su costo, c) respecto al clavicémbalo, el virginal, el clavicordio, la espineta y las variantes de estos instrumentos (claviorganum, etc) posee mayor potencia sonora capaz de acompañar el desarrollo de las formaciones orquestales y ofrece posibilidades de gamas dinámicas.

2.- Gracias a sus características técnicas hizo posible la difusión de óperas y obras orquestales y contribuyó al surgimiento de la primera forma musical capaz de haber generado un mercado editorial: la *sonata clásica*, destinada al consumo del intérprete aficionado, ya no virtuoso, y muy especialmente al de la aficionada.

3.- Durante el S. XIX se afianzó definitivamente como eje sobre el que giraba gran parte de las tertulias y *soirée* que hacían a la vida social de la sociedad burguesa, donde parte de la boga del piano se debió a ser considerado como un mueble que ofrecía cierto status a su poseedor.

4.- Su desarrollo dentro del salón parte de intervenciones solistas (dentro de veladas compartidas con otros encuentros musicales) o en grupos instrumentales de cámara para llegar a dominarlo con la aparición del concepto romántico del virtuoso solitario, autosuficiente y heroico, devenido tal a partir de la idea kantiana de *genio*.

En concordancia con lo dicho la práctica de la transcripción modificó sus pretensiones y postulados estéticos siendo plasmados en las aportaciones de Franz Liszt que permanecerían paradigmáticas hasta nuestros días. El propio Liszt escribe en 1838:

“Quizás esté en un error al sentir esta misteriosa atracción por el piano, pero considero que su importancia es enorme. Para mí, el piano ocupa el más alto lugar de la jerarquía de los instrumentos. Es uno de los más profundamente cultivados y a la vez el más popular de todos. Esta importancia y popularidad se deben a los recursos armónicos que sólo él posee y por esta razón, a su capacidad para compendiar y concentrar todo el arte musical en sí mismo. Dentro de la extensión de siete octavas cubre el espectro de la orquesta, y los diez

dedos de un hombre son suficientes para reproducir los sonidos creados por un centenar de músicos en concierto. Debemos al piano la oportunidad de haber podido familiarizarnos con determinadas obras que, de no haber sido por él no hubieran llegado a nuestros oídos por la dificultad de reunir una orquesta capaz de interpretarlas. El piano es a la música orquestal lo mismo que el grabado es a la pintura: la multiplica y a hace accesible a todos, si no es capaz de reproducir sus colores, al menos reproduce sus luces y sus sombras". (Ardley, N. y otros; 98:1979)

Liszt, seducido por las innovaciones técnicas de los constructores franceses (Erard, Pleyel) y por el concepto de virtuoso encarnado en la figura de Nicoló Paganini, tomó conocimiento de que el piano podía competir con la orquesta y que el pianista adquiriría paulatinamente jerarquía de soberano encontrando en las transcripciones el arsenal performático que le era necesario. En Liszt el virtuosismo queda definido, según sus propias palabras, como un acto de supremo esfuerzo humano atendiendo a la etimología latina en la célula *vir* (hombre, varón, como poseedor de cualidades viriles/ persona de calidad/ personaje importante/ héroe/ hombre ilustre) y de *virtus* (conjunto de cualidades propias de la condición de hombre/ energía/ valor/ valentía/ esfuerzo/ mérito/ talento/ perfección moral) y en concordancia con el concepto de genio kantiano. Kant postula que el genio es quien recibe dones excepcionales que lo predisponen y le permiten acercarse en sus creaciones a esa misma Naturaleza extraordinaria que le ha distinguido con tales beneficios. El deber moral le impone al genio la tarea de dedicar sus fuerzas a desarrollar las facultades que le han sido otorgadas para obrar en búsqueda de su fin último.

Además, otra de las razones del entusiasmo del compositor por este instrumento fue el momentáneo estancamiento del proceso evolutivo de la orquesta, al cual él mismo otorgaría renovado impulso, acompañando con sus poemas sinfónicos, la nueva concepción instrumental de Héctor Berlioz (1803-1869) cuyo última y superadora manifestación sería llevada a cabo por Richard Wagner (1813-1883). Liszt, comenzó por tomar composiciones orquestales y traducirlas al idioma pianístico. Las transcripciones, paráfrasis, fantasías y rapsodias de su primer período compositivo, son manifestaciones del ideal romántico de la *Gesamtkunstwerk*. Es música de exhibición donde pretende demostrar que el piano está a la altura de la ópera y de la orquesta, constituyendo así la segunda finalidad que adopta este tipo de composiciones. De esta actividad surge un difícil problema psicológico dentro de la concepción estética del paradigma romántico: el deseo de improvisación y virtuosidad nacido de la identidad del compositor e intérprete, en una misma persona.

La libre y espontánea inspiración junto a la habilidad del compositor-intérprete eran elementos complementarios e indivisibles que acercaban al músico al ideal de la creación instantánea combinando así las estrategias de construcción compositiva y el entusiasmo derramado en la performance virtuosística.

4.- Los herederos de la tradición

De esta dinastía de los abanderados del moderno virtuosismo pianístico (Liszt, Chopin, Thalberg, Herz, etc.) surge una nueva generación de intérpretes, en su mayoría alumnos de los anteriores, dentro de los cuales podemos mencionar a Carl Tausig (1841-1871), Adolf Schuler-Evler (1854-1905), Moritz Rosenthal (1862-1946), Ferruccio Busoni (1866-1924) Moritz Moszkowsky (1854-1925), Mily Balakirev (1837- 1910), Leopold Godowsky (1870-1938) y Sergei Rachmaninoff (1873-1943), como quizás los más representativos pianistas-compositores de la primera mitad del S.XX. Todos estos ilustres nombres trabajan sobre el género de la transcripción con el objetivo de abrirse paso como solistas instrumentales, deseosos de lucir ante el público sus posibilidades técnicas. Recordemos que el intérprete ya erigido en solista a partir de promediar el SXIX intenta legitimar bajo el concepto de bravura el culto a la personalidad y producciones no significativas más que como oportunidades de alarde. Por ello no es curioso destacar que de igual manera, en sus interpretaciones, no dejaban de afectar a la composición original con sus características compositivas personalísimas. Por ejemplo, recuerda Claudio Arrau:

“Rachmaninoff era verdaderamente un pianista grandioso pero no un gran intérprete, puesto que todo lo convertía en el estilo Rachmaninoff. [...] No parecían importarles en absoluto las intenciones del compositor. Incluso grababa varios compases de su cosecha hacia el final de la sonata de la Marcha Fúnebre de Chopin.” (Horowitz, J; 1984:116-117)

Sin embargo, aquella primera motivación pedagógica de la que fue ejemplo sobresaliente Johann Sebastian Bach, de alguna manera, continuó siendo compartida por compositores y pianistas de siglos posteriores. Es el caso de Georges Cziffra (1921-1994) quien ya no reelabora una composición al piano para conocer el idiolecto de un autor o estético de una escuela, sino que sus transcripciones postulan como objetivo lograr *estimular una performance más individualista en lugar de una estereotipada interpretación*. Bajo el título de *Grandes Études de Concert*, Cziffra intenta sintetizar en la transcripción el arte de la interpretación y el de la improvisación liberadora de una técnica trascendente. Sobre el particular adhieren las consideraciones de Earl Wild:

“Desde que he realizado algunos arreglos orquestales, la transcripción me ha fascinado cada vez más. Utilizo hacerlas justamente como ejercicios técnicos también, pues ellas no son fáciles. Y disfruto mucho porque ellas proponen problemas ante los cuales me gusta ser capaz de dar solución”. (Wild, E; 1999:8)

Sin embargo, también se advierte que este muy fascinante arte de transformar una obra en otra totalmente nueva, quedó lamentablemente olvidada, excluida del pensamiento estético en las atomizadas vanguardias artísticas nacida en la primera mitad del SXX como así también del nuevo objetivismo impuesto al intérprete. En el anhelo de alcanzar lo nuevo, de emprender una carrera en búsqueda del constante progreso, las vanguardias omitieron la posibilidad de estas prácticas en cuanto a su producción. Son en extremo escasos los ejemplos que podríamos citar y aún así se inscriben en períodos compositivos de sus autores que responden a estéticas del S. XIX o de autores que se inscribieron en una estética posromántica. Lo mismo sucede con la interpretación de estas obras o con los intérpretes que mantuvieron latente estas prácticas.

5.- Del presente de la transcripción

En la actualidad el arte de la transcripción parece renovarse a partir de la aparición de aquellos designados por la crítica bajo la categoría de súper virtuosos. Estos intérpretes han favorecido no sólo la aparición de nuevas producciones del género sino también la incorporación de ellas al repertorio standard. Las consideraciones de la posmodernidad acerca del intérprete y del virtuoso postularon la emergencia de nuevas y necesarias significaciones:

“Entrelazada con lo expuesto surge la problemática de la interpretación y su correspondencia con el desarrollo del lenguaje pianístico atendiendo a las producciones, interpretaciones y enseñanzas mediante las cuales multiplicidad de compositores ofrecieron otra perspectiva a los problemas técnicos y estilísticos del **lector performático musical pianístico**.” (La negrita es mía) (Vázquez, C. – Zuik, D; 2007:3)

Según Margarita Schultz (1996) el lector performático musical plantearía el concepto de intérprete como co-productor del texto musical, deviniendo productor del discurso en la interacción de tres operaciones (kinésica-energética, emocionales y lógicas) a partir de la praxis de sus competencias lingüísticas y paralingüísticas. La figura del virtuoso tal como la definió el S.XIX y aún bajo las consideraciones de Schultz, queda rechazada doblemente dentro del particular ámbito de la transcripción hasta el momento restringido al instrumentista inexperto:

- En primer término por las pautas estéticas posmodernas que lo desjerarquizan en tanto lector / emisor del discurso en favor del oyente / perceptor ya no pasivo sino dinámico y último gestor del cierre del proceso semiótico antes concedido al intérprete.
- En segundo lugar, y en concordancia con el punto anterior, por ser excluido como determinante de las estrategias compositivas.

Resulta en consecuencia declarado el agotamiento del virtuoso romántico y su suerte de *desterritorialización*, que como tal implicaría su *reterritorialización* en un nuevo territorio, aún no buscado. Sin embargo a pesar de estas observaciones su presencia es reclamada en la sala de conciertos donde junto a la transcripción encarnan el culto de aclamación a la estética dieciochesca. Lanzar una mirada proyectiva sobre el futuro de la transcripción y la transformación necesaria de su praxis exigida por las producciones musicales de la posmodernidad, implicará su redefinición como así también la del ya mencionado concepto de virtuoso y el restablecimiento de la concordancia entre ambos. El carácter hipertextual de su naturaleza se agudizaría por el afán de lograr similitud por *conveniencia* (en términos foucaultianos) por la acción de su hipotexto que además resultará en grados de imposibilidad insalvables. Basta observar, por ejemplo, que tan sólo en el ámbito tímbrico la propia orquesta propone investigando los nuevos territorios de las prácticas instrumentales marginales en un intento de desbordar sus capacidades. No quedará otra opción para el piano que renunciar a sus ya insuficientes posibilidades de convenir la similitud para en cambio emularlas o en el mejor caso de lograrlas por simpatía. Es este último procedimiento el que habilitará juego de la similitud planteado en mayor libertad, evitando las constricciones y las intencionalidades predeterminadas del hipotexto. La *simpatía* otorgaría a la transcripción el poder de *asimilar* similitudes de sus originales, hasta la posibilidad de apoderarse de identidades y hacerlas desaparecer fundiéndolas, transformando sus individualidades y extrañándolas. Sólo la antipatía impide que el proceso sea absoluto y devenga en fracaso. La diada *symphatia*- *antiphatia*, da lugar a todas las formas de semejanza, contenidas y duplicadas en un movimiento incesante de acercamientos, distancias, dispersión en donde las similitudes vuelven unas sobre otras una y otra vez. La transcripción se orientaría hacia la *recomposición* del hipotexto construyéndole una identidad nueva, *reconfigurando* su forma, *reestructurando* su entramado textural e inclusive *redefiniendo* su material.

6.- Transcripción e intertextualidad

El concepto de intertextualidad acuñado por Julia Kristeva (1941-) postula que *todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y trans-formación de otro texto*. (Kristeva, J; 1969: 31). Aquello que Kristeva denomina *intertextualidad* y que más tarde Gerard Genette (1981) ampliaría bajo la noción de *transtextualidad* daría cuenta de que el texto se nos presentaría como un conjunto de subtextos que salen al encuentro del lector bajo una relación de manera tanto secreta como manifiesta, afectando el proceso de interpretación y orientando la lectura de manera no lineal o multilineal y discontinua gracias a la mediación de las competencias del receptor capaces de establecer una red de referencialidad que supera los márgenes del propio texto. Genette establece una taxonomía transtextual (*intertextualidad/ paratextualidad/ metatextualidad/ hipertextualidad/ architextualidad*) la cual es aplicable a un texto musical ante la detección de ciertos procedimientos (cita/ collage/ parodia/ Paráfrasis/ alusión/ agenciamiento/ transformación de un original/ tópicos). El caso que puntualmente nos ocupa respecto de la transcripción es la hipertextualidad, definida por Genette como:

“[...] toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamare hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”.
(Genette, G; 1981:14)

La última aclaración del autor atiende a no confundir una función hipertextual con una de tipo metatextual, es decir de comentario de un texto a otro a quien convoca o inclusive puede no nombrar. Esto se debe a que la hipertextualidad hace referencia a la derivación de un texto de otro preexistente ya sea por *derivación descriptiva o intelectual*, o bien por *transformación simple o directa o indirecta*. En el caso de la *derivación* un metatexto (ahora hipertexto) habla de otro texto bajo las condiciones definidas. En ocasión de la *transformación* se hace referencia a un hipertexto que no pudo haber existido de manera alguna sin otro anterior, caso que constituiría la transformación directa a partir de la transposición de una obra. En cambio la de tipo indirecto implicaría la aprehensión y uso de las competencias estilísticas y estratégicas del hipotexto y su autor. Si realizamos una plasmación musical de estas ideas observaríamos que dentro de la categoría hipertextualidad, de manera no excluyente pues otras categorías de transtextualidad podrían ser aplicables de manera simultánea, reclamarían su pertenencia la parodia, la paráfrasis, el agenciamiento y la transformación de un original. Es dentro de esta última especie que podríamos distinguir las transformaciones correctivas – sustitutivas de aquellas acumulativas. Las primeras portan las enmiendas de sus hipotextos que en consideración del perfeccionamiento pretendido deberían reemplazar negando así la relación transtextual. Este caso se aplicaría a los arreglos, las revisiones o las *work in progress*. Dentro de las transformaciones acumulativas son considerados todos aquellos textos que constituyen una nueva versión de su hipotexto sin negarlo sino ampliando la disponibilidad de revelación del mismo. Ejemplo de ellos serían los arreglos, las transcripciones, paráfrasis, reducciones, orquestaciones, transposiciones, las suites de ballet u ópera.

Rubén López Cano (2007) abre la polémica acerca de la identidad de este caso particular de hipertextualidad postulando que *deben considerarse como obras diferentes de su original o al menos, como obras emergentes*. Sin pretender incursionar en la problemática de la música popular mencionaremos que las condiciones de difusión y transformación del hipotexto habitualmente se llevan a cabo mediante grabaciones, es decir objetos sonoros concretos donde subyace su identidad. En la música académica por el contrario, ni la partitura o las interpretaciones constituyen modos materiales definitorios en que tal identidad pudiera manifestarse, sino elementos parciales que no caducan las lecturas pasadas o futuras del texto, ni en las transtextualidades que pudieran afectarlo o las que podría efectuar, ni aún en las afectaciones a nuestras competencias que experimentadas como receptores del texto o bien de su enunciación podríamos vivenciar.

7.- La praxis de la transcripción

Para comenzar se sugeriría una pequeña guía práctica de sugerencias a tener en cuenta para lograr un acercamiento al arte de la transcripción pianística sin adentrarnos en consideraciones de orden estético:

- Leer varias veces y detenidamente el texto a transcribir.
- Realizar el análisis de la partitura orquestal.
- Reducir la partitura orquestal al piano respondiendo a criterios de simplicidad y claridad evitando cualquier inclusión de elementos texturales suplementarios. Para ello tener en cuenta el concepto de *modos de escritura* de Pierre Boulez (1963), según el cual se discriminan entre *modos simples o combinables* a partir de evaluar sus condiciones de *orientación o dimensión* del devenir evéctico (horizontal y/o vertical) y los *modos de empleo* (individual o colectivo).
- Determinar el o los temas/ sujetos/ motivos/ series u otra unidad estructural con implicancias generativas para poder proceder a su reformulación en el hipertexto. (Ej. P. Tchaikovsky – E. Wild, *Danza de los pequeños cisnes*).
- En principio preservar de convertir al texto en excusa para exponer ideas ajenas a él aunque luego pueda tomarse alguna licencia al respecto (Ej. Z. Abreu – M. Hamelin, *Tico – tico*). La transcripción según la hemos definido vinculándola a la paráfrasis

cuidaría de ajustarse al contenido del hipotexto (Ej. P. Tchaikovsky – M. Pletnev, *Suite del Cascanueces*).

- Cuando se cite material del hipotexto, sobre todo si se va a tratar bajo sucesivas variantes, evitar su *enmascaramiento* bajo la trama de texturas combinadas o su asignación a registros poco ventajosos ya sea:
 - por inconvenientes en el balance de la densidad sonora resultante;
 - por eventuales problemas en su ejecución ante la posibilidad de generar distancias excesivas entre las voces, o por imposibilidad de brindar una digitación que viabilice una sonoridad provechosa. (Ej. Mozart - Liszt, *Paráfrasis sobre Don Giovanni*/ *Glinka - Balakirev, Una vida por el Zar.*)
- Tener en cuenta no sólo los procesos de distribución morfológica y puesta en orden sintáctico en referencia a la forma sino además en su grado de atleticismo, de tal manera de equilibrar la repartición del repertorio de mecanismos técnicos y la entrega de esfuerzo físico en la performance en concordancia con la construcción morfológica. (Ej. J. Brahms – G. Cziffra, *Danza Húngara Nro.5, primera y segunda versión*)

8.- Análisis de la partitura orquestal

En un principio, trataremos de escoger obras que nos resulten familiares y que, de alguna manera, por sus condiciones de claridad y distinción del tratamiento armónico, contrapuntístico y formal, sean capaces de constituirse en material de estudio ejemplar. Se realizará un esfuerzo por oír mentalmente la partitura y por sostener como objetivo de nuestro primer paso de análisis el descubrir cómo se utiliza la orquesta en un aspecto puramente funcional. Para ello, en base a las sugerencias de Walter Piston, nos será conveniente organizar la tarea según los siguientes pasos:

1.- Simplificaremos la partitura a través del seccionamiento estructural de la macroforma y de la reducción al menor número de líneas posibles (no más de cuatro o cinco), por ejemplo: melodía, base armónica o acompañamiento, líneas contrapuntísticas, acordes, etc. Será posible observar cómo se combinan los instrumentos para conseguir equilibrio, colorido, expresividad, variedad, etc.

2.- Discriminaremos entonces según la distribución de los instrumentos y por secciones de la orquesta atendiendo a los tipos de texturas en sus modos de escrituras simples o combinadas, como así también a los tipos de acompañamientos posibles en texturas heterofónicas. Se nos presentará la dificultad de la variedad instrumental habitual en las buenas obras orquestales, por lo que el procedimiento se aplicará a pequeños pasajes.

3.- Evaluaremos los resultados en términos de distribución instrumental estableciendo como parámetro de referencia el equilibrio sonoro, el contraste, la variedad tímbrica o cualquier otra característica relevante.

4.- Consideraremos cada elemento por separado contemplando el por qué de su elección, su combinación (que hace al color sonoro), las duplicaciones, el reforzamiento de las líneas melódicas, de los acentos, etc.

5.- Como resultante del análisis concluiremos en las características que identifiquen normas de uso orquestal propias de un paradigma histórico-estético y posibles desviaciones que en tanto estrategias compositivas personalísimas aporten soluciones sorprendentes a un usual horizonte de expectativas planteables.

6.- Se practicará la improvisación de una primera reducción al piano liberada a la intuición a fin de realizar un primer acercamiento performático con la partitura y también una práctica de las posibilidades técnicas, de digitación, de densidad textural y la distribución del material entre ambas manos, etc.

9.- Reducción al piano de la partitura orquestal

Teniendo presente la finalidad de este trabajo creeríamos conveniente tratar en forma sintética y clara los problemas más habituales con los que nos encontraremos al emprender la tarea de reducir la partitura orquestal al piano, y ofrecer para cada uno de ellos las soluciones favorablemente aplicables al mayor número de casos.

10.- Las duplicaciones

Como ya hemos mencionado, la partitura orquestal posee gran cantidad de partes, muchas de las cuales no son más que doblamientos o duplicaciones a la octava o al unísono (simplificados o exactos) de otras. La gran cantidad de partes aparentes se reduce a unas muy pocas partes verdaderas, que en muchos casos no alcanzan a cuatro y raras veces exceden este número. Sin embargo aún tratándose de partes verdaderas la escritura pianística exigirá la variabilidad de su número a fin de beneficiar al proceso dinámico o a la emulación de la organización tímbrica, sin que esto represente conflicto alguno para la conducción de las voces.

Sabemos que el objeto principal de las duplicaciones es el de reforzar líneas y el de equilibrar la masa sonora, pero en la mayoría de los casos, éstas quedan absorbidas por signos dinámicos *f*, *ff*, al condensarlas en un arreglo para piano. Sin embargo no hay motivo para desechar completamente las verdaderas duplicaciones ejecutables dentro de ciertos límites. Esta observación se aplica a la costumbre de sacar mayor sonoridad de las octavas inferiores. Olvidar en la ejecución que los contrabajos dan las octavas bajas de los tonos de los violoncelos, cuando los dos tienen la misma notación, quita al sonido orquestal una esencia característica. Por otro lado las octavas superiores de la melodía en el registro agudo no se deben desechar en todos los casos. Todo dependerá de los instrumentos a los que se les asigne la posición más alta. Mientras que las flautas que acompañen a los clarinetes y a los oboes, se pueden dejar de lado. En cambio, no será aconsejable omitir la octava superior cuando se refiera a los tonos de los primeros violines o está asignada a la duplicación de un piccolo.

En algunos tratados (Riemann) se sugiere proceder con el reforzamiento de la parte superior por las octavas inferiores y si hace falta, renunciar al esfuerzo de las octavas inferiores antes que a las superiores. Sin embargo es siempre la búsqueda de la mayor plenitud sonora del instrumento y las mejores posibilidades de claridad en el desarrollo del material dentro de la masa sonora, la que debe primar al momento de censurar una duplicación siempre en concordancia con el color sonoro y el rango dinámico de la partitura original, aunque esta última consideración encuentra su deliberada desviación.

En el caso de los unisonos es conveniente realizar un balance entre el color orquestal que se pretende reproducir y lograr aprovechar la mayor efectividad técnica del instrumento y del intérprete a fin de garantizar caudal sonoro y comodidad fáctica.

Ej; Kodaly, Z. – Foldes, S; Intermezzo de Háry János.

a) *Unísono a la octava.*

Andante maestoso ma con fuoco ♩ = 120



b) *Unísono en octavas encadenadas en martellato.*



c) *Unísono con duplicaciones alternadas.*



La facilidad que como recurso brindan las simples duplicaciones a la octava puede viciar un pasaje por exceso, carencia o defecto. En el primer caso las duplicaciones excesivas pueden ser reemplazadas por una mayor amplitud de registro acompañada por una disminución de las voces utilizadas. Así una línea duplicada por otra a dos o más octavas de distancia entre ellas consigue una sonoridad tan plena como la duplicación en octavas en ambas manos pudiendo además otorgar mayor agilidad, brillantez, claridad o calidad en su articulación.

Ej: Prokofiev, S; *Romeo y Julieta Op.75 (Transcripción para piano por el autor)*



En el segundo caso la combinación entre amplitud de registro y la alternancia de octava y una nota sin duplicar de manera tanto sucesiva como simultánea, permiten alcanzar resultados óptimos en su efecto dinámico y condiciones performáticas.

Ej: Bartók, B – Sandor, G; *Concierto para Orquesta: V – Finale*.



The image shows a musical score for piano, measures 594 to 600. The score is written for two staves, treble and bass clef. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo). There are also markings for articulation, such as accents and slurs. The page number 67 is visible in the top right corner.

Las duplicaciones a octavas también pueden incurrir en defecto devenido ya sea por una aplicación inconveniente (caso que pueden conformar los unísonos reales, ej. Mahler, G; Tercera Sinfonía, (Cc. 1 - 6) o bien por abastecer dificultades técnicas innecesarias en el intento de conquistar la réplica de algún efecto particular de manera por lo menos forzada.

Ej: Kodály, Z.- Kenessey, J; *Danzas de Galanta*.



The image shows a musical score for piano, measures 580 to 585. The score is written for two staves, treble and bass clef. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and triplets. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo) and *cresc.* (crescendo). There are also markings for articulation, such as accents and slurs. The page number 580 is visible in the top left corner.

En conclusión, el balance de la armonía, desarrollada en la extensión de cuatro o cinco octavas es algo que debemos conservar, de manera que deberíamos sacrificar la amplitud de la posición de en medio antes que la de los extremos. No debemos apartarnos de esta conclusión pues no olvidemos que al ejecutar una partitura tenemos la sensación viva de un sonido que si no se nos da en su calidad exacta, por lo menos es bastante aproximada y estimulante de la imaginación musical.

11.- Superposición de voces

Frecuentemente, encontramos en las obras orquestales agrupación de las partes en su correcto registro, una encima de otra, trocando su posición varias veces. Esta situación suele ocurrir en pasajes de tipo contrapuntístico. Para que se realice claramente este entrecruzamiento de las voces, tan incómodo para el piano, se aconseja tocar la parte contrapunteada, en figuras más pequeñas, suavemente durante todo el trozo. En tales casos, el ejecutante experimentado preferirá no atenerse estrictamente a lo escrito, sino pasar la parte acompañante a otra octava, conservando únicamente la línea principal en su posición original. Esta línea podrá compartirse entre ambas manos para su interpretación, en cuyo caso será conveniente prever la utilización de los mismos dedos para otorgarle uniformidad de colorido sonoro.

Ej: Mozart, W. – Liszt, F; *Reminiscencias sobre Don Juan*.



Otra posible solución será distribuir la sintaxis de la línea principal en diferentes registros de manera tal que puedan generarse espacios para las restantes voces y aquello que se pierda en exactitud de alturas recuperarlo en colorido sonoro y comodidad técnica.

Ej: Brahms, J. – Cziffra, G; *Danza húngara Nro.1, en sol menor*.



Cabe destacar que se debe primero intentar soluciones que nos soliciten mayor grado de creatividad, tal como las que hallaremos en la trasccripción de Sergei Rachmaninov sobre el Scherzo de la música incidental para el Sueño de una noche de verano de Félix Mendelsshon (1809-1847):



o en La Valse de Maurice Ravel transcrita por el autor mismo:

The image displays two systems of musical notation for Maurice Ravel's 'La Valse'. The first system features a piano accompaniment with a treble clef staff containing a melodic line marked 'en dehors' and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment marked 'p express.'. The second system includes a clarinet part (labeled 'Clar.') in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part in the second system has a bass clef staff with a rhythmic accompaniment and a treble clef staff with chords. The music is in 3/4 time and G major.

12.- Acordes

La mayor parte de los acordes escritos especialmente para las cuerdas o distribuidos dentro del grupo de las maderas o de los metales no son pianísticos por su extensión demasiado grande (algunos sobrepasan dos octavas). Sería una pérdida de esfuerzo intentar reproducir fielmente estos acordes en el piano pues la mayoría de ellos no responden a ninguna intención artística del compositor sino que son una modificación de la idea musical con fines prácticos de adaptación a las mejores posibilidades sonoras de cada instrumento. Por tal motivo, no está falta de razón la intención de acondicionar estos acordes a las características del piano y de su ejecución.

Como primera observación advertiremos que la conservación de la nota más aguda no es siempre una necesidad. Para ello, especialmente en los casos donde se emplean instrumentos de diferentes familias, determinaremos si las notas superiores de los acordes tienen verdadera significación como tales, o si no son más que refuerzos acústicos de voces internas o bien elementos secundarios. En segunda instancia y en caso de ser imprescindible su modificación se procederá a reducir el acorde y en su distribución contemplar la jerarquía de cada nota (en lo cual intervendrá el seguimiento de la línea melódica, el timbre asignado y el balance de la masa sonora instrumental) tratando de mantener su registro original y de no realizar duplicaciones innecesarias. Como tercer paso se tendrá en cuenta la disposición de los sonidos entre ambas manos atendiendo al color sonoro que cada dedo según su fortaleza y su acción pueden otorgar. Así un mismo pasaje con diferente repartición entre las manos adquiere características sonoras y de resolución técnica dispares:

Ej: Tchaikovsky; *Suite Cascanueces – Marcha*.

Tempo di marcia viva. (♩ = 144)



(La transcripción realizada por Tanayev es aquí coincidente completamente con ésta del propio Tchaikovsky)

Ej: Tchaikovsky – Pletnev, M; *Suite Cascanueces – Marcha*.

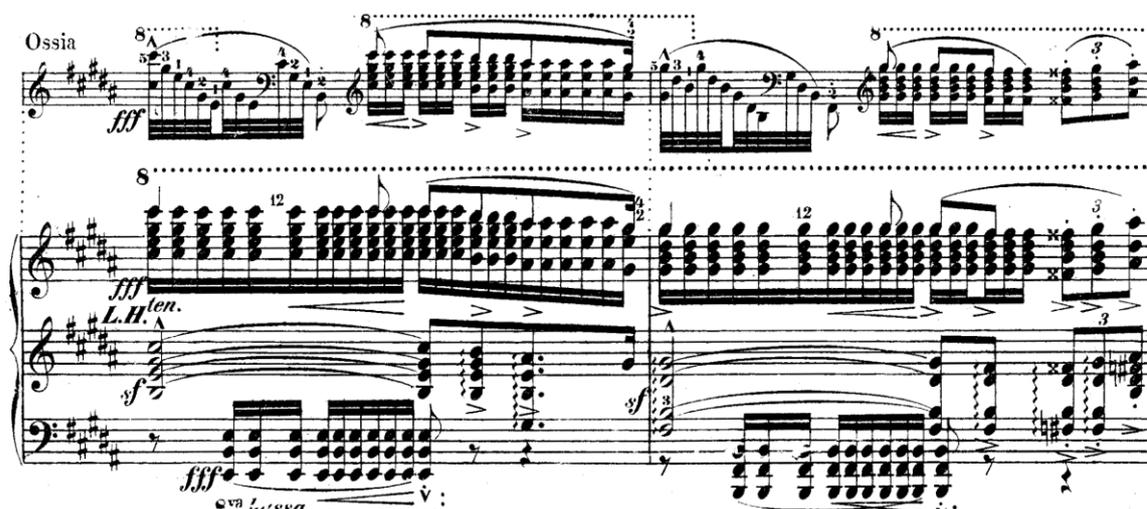
Tempo di marcia viva



La utilización de acordes en texturas heterofónicas construyendo un tipo de acompañamiento figurado surge del deseo de renovar la duración del sonido y de sostener o modificar su intensidad en el piano. Para ello tanto la repetición de acordes completos en igual o distinto registro, como también la de acordes rotos fueron recursos típicos de las transcripciones románticas y sus herederas, produciendo lo que Busoni llamaba el piano retumbante o Schönberg describe como hacer bramar al piano. Aparecen así diseños en el acompañamiento no existentes en el original orquestal:

Ej: Wagner, R - Liszt, F; *Muerte de Isolda*.

Ossia



Ej: Wagner, R. – Moszkowsky, M; Muerte de Isolda.

The image shows a musical score for piano, likely from Wagner's 'Die Walküre' (Act 1, Scene 2), specifically the 'Muerte de Isolda' section. The score is written for four staves: two for the right hand and two for the left hand. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music is marked 'fff' (fortissimo) and 'con somma bravura'. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes and some triplet markings. The left hand has a more rhythmic accompaniment with some sixteenth-note patterns. There are several 'Ped.' (pedal) markings and asterisks (*) indicating specific performance techniques. The score is divided into two systems by a double bar line.

13.- Los trémolos

El trémolo es un recurso que en cualquier caso deberá utilizarse con sobriedad a fin de no reincidir en él de manera fastidiosa y simplista. Para ello recordaremos que el efecto del trémolo puede ser sustituido por una nota prolongada, por una nota repetida o bien por alguna figuración que permita el sostenimiento de la armonía y los procesos dinámicos.

Cuando esto no sea posible, por presentar dificultades técnicas injustificables para el instrumento o para la ejecución del intérprete, el recurso indicado será si en tal caso el empleo del trémolo en octava, es decir el agregado de igual nota una octava más baja o más alta. Es conveniente siempre mantenerse dentro de los límites de la tesitura de cada instrumento al que fuera originalmente destinado. Así por ejemplo, se utilizará el agregado de una octava alta para el trémolo en los violoncelos evitando que parezcan contrabajos. Para el caso de los timbales, es conveniente utilizar una octava más baja pues sus sonidos no poseen armónicos superiores fuertes.

En caso particular que la línea melódica principal transite entre un trémolo en el mismo registro, se buscará la posibilidad de aplicar en el segundo una métrica apropiada para la imbricación de la primera, sin perjuicio de la percepción de continuidad en cada elemento.

Ej: Brahms, J. – Cziffra, G; Danza Húngara Nro.4

The image shows a musical score for piano, likely from Brahms' 'Hungarian Dance No. 4' by Cziffra. The score is written for two staves: the right hand and the left hand. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music is marked 'tr' (trémolo) and 'mf' (mezzo-forte). The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes and some triplet markings. The left hand has a more rhythmic accompaniment with some sixteenth-note patterns. There are several 'Ped.' (pedal) markings and asterisks (*) indicating specific performance techniques. The score is divided into two systems by a double bar line.

El trémolo en acordes siempre se ejecutará quebrándolos de la manera más cómoda para el piano.

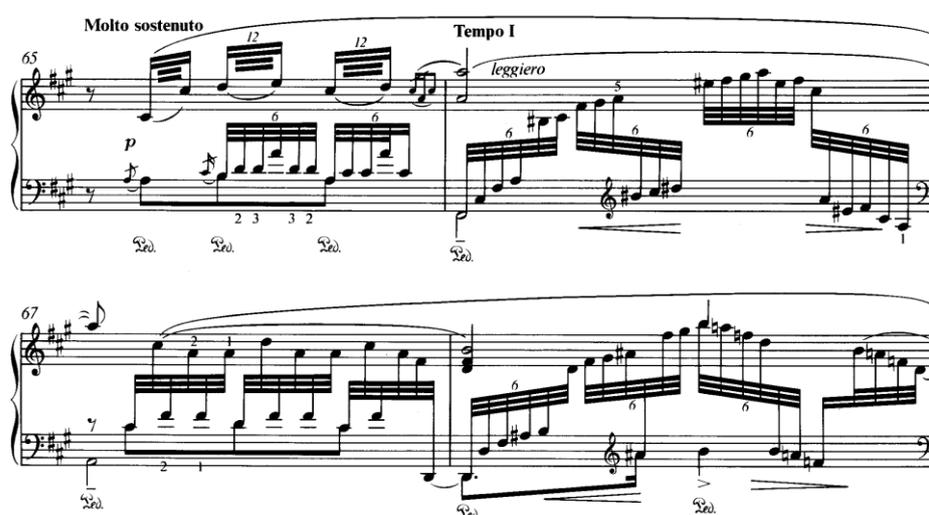
Ej: Wagner, R. – Lizst, F; Muerte de Isolda.



The image shows a musical score for the piano part of Wagner's 'Die Walküre' (Death of Isolde). The score is in G major and 2/4 time. It features a prominent tremolo in the right hand, marked 'tremol.' and 'p'. The left hand has a steady accompaniment with some tremolos. The score includes dynamic markings like 'p' and 'cresc.' and articulation marks like 'acc.' and 'sfz.'.

También el trémolo, aún cuando permanezca ausente en el original, podrá presentarse a modo de ornamento y de contribución a la variedad textural.

Ej: Brahms, J. – Cziffra, G; Danza Húngara Nro.4



The image shows a musical score for Brahms' Hungarian Dance No. 4, piano reduction by Cziffra. The score is in G major and 2/4 time. It features a prominent tremolo in the right hand, marked 'Molto sostenuto' and 'Tempo I'. The left hand has a steady accompaniment with some tremolos. The score includes dynamic markings like 'p' and 'leggiero' and articulation marks like 'acc.' and 'sfz.'.

14.- Notas pedal

Los instrumentos de cuerda y viento poseen sobre el piano la capacidad de prolongar durante el tiempo deseado el sonido y modificar a voluntad su intensidad. Los instrumentos de teclado con esta carencia han sabido suplirla mediante la utilización de trinos y trémolos ya tratados, los cuales pueden ser aconsejables para imitar las voces superiores de la orquesta. Pero en el caso de las sonoridades graves es más conveniente marcarlas con apoyaturas sostenidas con el pedal derecho o bien con el pedal tonal de los pianos más modernos, reiterándolas periódicamente según los requerimientos del pasaje. Tal ejecución aún debe considerarse como una representación fiel, y no un arreglo propiamente dicho. En el siguiente ejemplo, el pedal de dominante en el bajo es dado por los violoncellos y contrabajos de manera ininterrumpida aunque doblados intermitentemente por el tercer trombón. Sin embargo en su reducción al piano este LA se repite en distintos registros para evitar su extinción, una alternativa que probablemente en una instancia de transcripción de la obra y no ya de reducción sería aconsejable de evitar.

Ej: Brahms, J. – Kirchner, L; Ein Deutsches Requiem. III – Herr, lehre doch mich.

The image shows a musical score for the vocal part and piano accompaniment of Brahms' 'Ein Deutsches Requiem, III'. The vocal line is in G major and 4/4 time. The lyrics are: 'Ich hof - - fe auf dich, auf dich, ich hof - - fe, ich hof - fe auf dich, ich hof - fe auf'. The piano accompaniment features a prominent pedal point in the right hand, with triplets and a 'cresc. molto' marking. The score is presented in two systems, with the piano part below the vocal line.

Dentro de determinados tratamientos texturales, las notas pedales pueden convertirse en un elemento de considerable novedad. En muchos casos éstas son designadas originalmente a instrumentos del registro medio orquestal, lo cual les obliga a marchar entre el tramado textural. Para posibilitar un relevo de la nota pedal puede pensarse no sólo en hacerlo entre ambas manos por simple sustitución o con figuraciones convergentes, etc. sino también mediante cambios mudos.

Ej: Tchaikovsky – Pletnev, M; Suite Cascanueces – Danza del Ada de los confites.

The image shows a musical score for the piano accompaniment of Tchaikovsky's 'Suite Cascanueces, Danza del Ada de los confites'. The score is in G major and 4/4 time. It features a complex texture with many notes, including triplets and a '1-5' marking. The piano part is presented in two systems, with the right hand above the left hand.

15.- El colorido orquestal

Desestimando cualquier recurso nacido de la pericia técnica del instrumentista (tipos de toque, mecanismos, pedalización, etc) el colorido depende en gran parte de tocar las notas en la altura verdadera en que están escritas. Para ello recordemos algunos casos en particular:

- los cornos: desde el sonido 37 al 61 del piano,
- los clarinetes: desde el sonido 49 al 61 del piano,
- los oboes: desde el sonido 61 al 73 del piano,
- las flautas: desde el sonido 73 al 85 del piano.

Los sonidos de la orquesta completa no pueden ser reproducidos de otra forma más que tocando en los registros agudo y grave simultáneamente, a pesar de que las notas agudas suenen ya como sonidos concomitantes.

Ej; Ravel, M: La Valse. (Transcripción para piano por el autor)



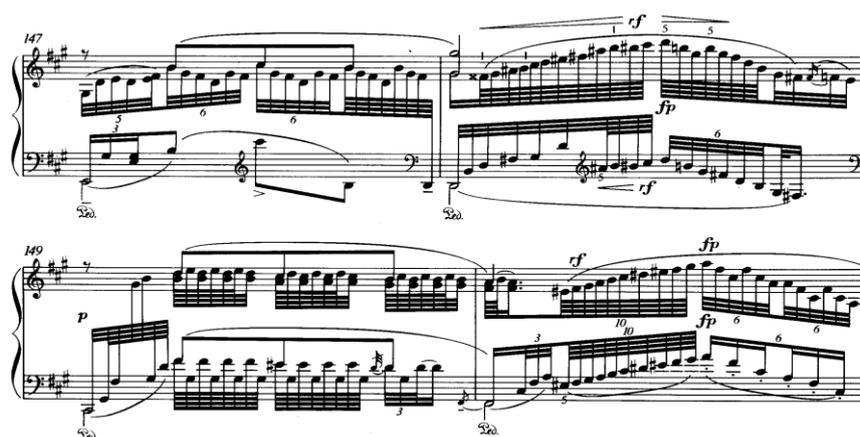
Por el contrario, cuando las estrategias compositivas y del instrumento se agotan, sólo queda recurrir a las destrezas técnicas del intérprete para imitar con su toque el ataque característico de los instrumentos asignados originalmente, en ocasiones consignados en la partitura pianística.

Ej; Beethoven, L. – Liszt, F; Sinfonía Nro.8 Op.93, en Fa Mayor. I – Allegro vivace e con brio.



Otra estrategia interesante en la emulación del colorido orquestal es la elaboración de lo que podríamos llegar a denominar como entorno añadido, una atmósfera que revista al material original de aquellas características colorísticas que no pueden lograrse directamente con el material original. La técnica procedería por reemplazo más que por mimesis, construyendo un contexto no presente en el original con particularidades registrales, texturales y atlécticas (Rowell, L; 1985) concordantes con el color sonoro pretendido pero ya no orquestal sino pianístico. Habitualmente la imbricación de ambos elementos se llevaría a cabo por complementariedad, concepto que Schönberg determina cuando las voces o grupos de voces van llenando los huecos del movimiento de las otras.

Ej; Brahms, J. – Cziffra, G; Danza húngara Nro.4.



Conclusión

No hay dudas que es imposible producir al piano el verdadero sonido de la orquesta, y se precisa poseer una gran imaginación musical para dar la sensación del colorido orquestal, lo mismo que la imaginación óptica presta colorido a un cuadro de un solo color o en blanco y negro. Sirviéndonos de los procesos y de las consideraciones anteriores indispensables a la hora de acercarse al conocimiento de una partitura orquestal, llegamos aquí a la instancia donde nuestras mejores herramientas serán la fantasía y la imaginación musical. Para ello el más interesante medio de aprendizaje se hallará en el conocimiento de los trabajos de los grandes maestros y en la superación de las limitaciones técnico - interpretativas, lo cual nos librerá de obstáculos al momento de pretender materializar nuestras ideas sobre el teclado.

El buen pianista debe alcanzar la pericia suficiente para simular los ataques y colorido tímbrico que caracterizan a distintas familias instrumentales o sus combinaciones, como así también la de controlar el devenir de cada línea o cada elemento otorgándole la jerarquía que manifieste su identidad y función. La literatura pianística nos provee material de estudio de manera vastísima y lo que ella nos propone nunca dejará de sorprendernos, aún más cuando está en manos de un Horowitz, Arrau, Rubinstein, Czifra, Wild o tantos otros artistas que con su ejecución completan el proceso de traslado de la sonoridad orquestal al piano.

Insisto en que tratamos no de dar un equivalente perfecto sino un sustituto de la orquesta, y que en primer lugar sirve para que la lectura de una partitura orquestal sea de más provecho, dando el efecto total lógico y haciendo de este modo más fácil penetrar en los detalles de su construcción como también adentrarnos en las posibilidades de expresión sonora de un instrumento maravilloso, capaz de reunir en sus ochenta y cinco teclas y en los diez dedos de su ejecutante a una orquesta completa: **el piano**.

BIBLIOGRAFÍA

ADLER, Samuel

2006 *El Estudio de la orquestación*. Amsterdam: Idea Books.

ARDLEY, Norbert y otros

1979 *El libro de la Música*. Barcelona: Parramond.

GENETTE, Gerard

1981 *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Barcelona: Taurus.

HOROWITZ, Joseph.

1984 *Arrau*. Buenos Aires: Vergara.

SEGRE, Cesare

1990 *Semiótica filológica. Textos y modelos culturales*. Murcia: Editum.

WILD, Earl

1999 *Great Pianists of the 20th century Nro.98*. Amsterdam: Polygram Classics.

WEBGRAFÍA

LÓPEZ CANO, Rubén.

2007 *Música e intertextualidad*. Pauta. *Cuaderno de teoría crítica musical* 104, pp 30-36.

Fecha de último acceso: 04-08-13. Versión electrónica disponible en:

<http://lopezcano.org/Articulos/2007.intertextualidad.pdf>

VÁZQUEZ, Cristina - ZUIK, Diana.

2010 *La interpretación pianística. De la tradición a la transgresión. I Jornadas de Música de la Escuela de Música de la U.N.R.* Rosario: Universidad Nacional de Rosario. Fecha de

último acceso: 19-08-2016. Versión electrónica disponible en:

<http://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/1682>

Bibliografía de consulta

LÓPEZ CANO, Rubén

2008 *Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad*. Fecha de último acceso: 04-08-13 Versión electrónica disponible en:

<http://lopezcano.org/Articulos/2008.pdf>

PISTON, Walter

1984 *Orquestación*. Madrid: Real Musical.

RIEMANN, Hugo

1928. *Reducción al piano de la partitura de orquesta*. Barcelona: Labor.

LÁNG, Paul H.

1979 *La Música en la civilización Occidental*. Tomo II. Buenos Aires: EUDEBA.

LIGETI, Gyorgy

2007 *De la forma musical. Gesammelte Schriften*. Mainz: Schott Music.

ROWELL, Lewis

1985 *Introducción a la Filosofía de la Música*. Barcelona: Gedisa.

Alberto Sebastián Trimeliti. Profesor Nacional de Música y Licenciado en Artes Musicales IUNA - DAMUS. Realizó estudios en la Johannes Gutenberg Universität- Mainz, (Alemania), y con los concertistas Nelson Goerner (Suiza), Boris Bloch, en la Escuela Superior de Música "Reina Sofía", (España) y Bruno Gelber (Mónaco). Obtuvo el Primer Premio del VII Concurso Nacional de Piano de Necochea, la Medalla de Oro Alberto Williams, la Beca especial Presidencia de la Nación a la Excelencia cultural en Música, la Beca Agencia Española de Cooperación Internacional y la del Mozarteum Argentino. Miembro del equipo investigador sobre Música y significado del IUNA - Departamento de artes Musicales y Sonoras, y en la concernida a *Los Orígenes y Especificidades del Tango electrónico*, becado por el F. N.A. Actualmente es docente titular de la cátedra de Formas y análisis musical del IUNA - DAMUS y Docente Asociado de la cátedra de piano de la UNSJ - Universidad Nacional de San Juan.
