



Luis Vallés

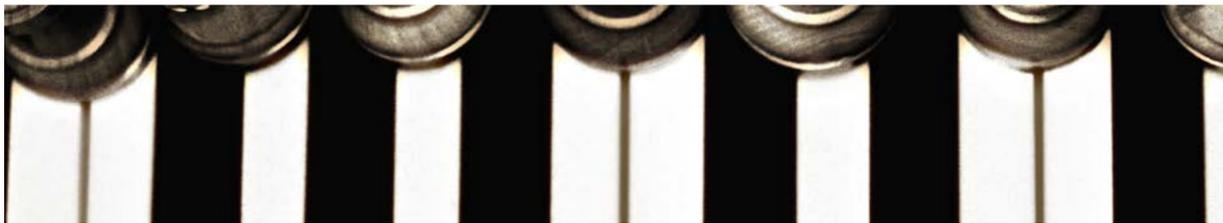
Pianista acompañante en el Conservatorio Profesional de Música "Francesc Peñarroja" de La Vall d'Uixó (Castellón)

José M^a Peñalver

Profesor de Música en la Universitat Jaume I de Castelló

El acompañamiento al piano (VII)

| The piano accompaniment (VII)



Resumen

Séptima entrega de la serie de artículos "El acompañamiento al piano". En el presente artículo se proponen ejemplos de reducción orquestal al piano.

Abstract

The seventh delivery of the series of articles "The accompaniment to the piano". In the present article examples of orchestral reduction are proposed to the piano.

Palabras Clave

Piano · Acompañamiento · Música · Pianista acompañante · Formación · Reducción orquestal

Keywords

Piano · Accompaniment · Music · Pianist accompanist · Formation · Orchestral reduction

Continuamos en esta séptima entrega con el estudio dedicado a las materias que pensamos debe dominar un pianista acompañante. En el presente artículo ahondaremos en la asignatura de "Reducción de partituras". Ésta ya la citamos en el anterior pero no mostramos ejemplo alguno. Veremos ahora propuestas didácticas concretas de todo cuanto hablamos entonces.

No vamos a citar ejemplos de trabajo en el aula como puedan ser corales o cuartetos de cuerda. Estas obras se encuentran fácilmente y debe ser el profesor quien secuencie su estudio según su criterio adaptado a la asignatura y el alumnado. Todas estas partituras se centran en la adquisición de destrezas lectoras e interpretativas. En cambio sí vamos a mostrar ejemplos de adaptaciones al piano de reducciones orquestales, donde tras la consulta del texto original y comparándolo con el texto pianístico propuesto por los editores, veremos cómo en ocasiones no es la mejor opción. Asimismo observaremos cómo estas adaptaciones se realizan en virtud de las necesidades que debemos adecuar en nuestro acompañamiento, atendiendo a necesidades tanto propias como pianísticas, y a las que surjan derivadas del elemento al que estemos acompañando. Toda esta casuística, así como la distribución melódica, rítmica, tímbrica y armónica es lo que vamos a proponer.

Primer Ejemplo

Proponemos el Concierto K313 de W.A. Mozart para flauta y orquesta. Sugerimos cuatro soluciones diferentes a la que nos da una reducción pianística hecha por una editorial. Las nombramos con las letras *a, b, c* y *d*. En el ejemplo *a* mostramos los compases 30 a 38. Se puede observar en la partitura orquestal cómo los violines, violas y violoncellos interpretan corcheas de forma ininterrumpida durante los compases 30, 31, 34 y 35. Los cellos continúan con la misma métrica en el compás 32. Sin embargo en la reducción pianística no se ve reflejada esta circunstancia y por este motivo nosotros en la propuesta para estos compases preveemos que el piano despliegue la armonía en corcheas en las dos manos, no sólo en una. De esta manera se tratará de una versión más fiel al texto original a la vez que ayudará al solista tanto a nivel rítmico como en relación con la afinación de éste con el piano. Por otra parte en los compases 36 a 38, extraemos la melodía que realizan los violines primeros, ya que ésta no aparece en la versión reducida. Pensamos que esta línea melódica es importante dentro del discurso musical, pues imita el último motivo realizado por la flauta solista. Opinamos del mismo modo que la línea motívica de los segundos violines, las semicorcheas, son sin duda fundamentales en el mantenimiento del ritmo y ayudarán decisivamente al solista. Por ello incluimos ambas líneas melódicas en nuestra propuesta, ya que la realización de ambas es posible pianísticamente.



Ejemplo 1. Concierto para flauta y orquesta K313 de W.A. Mozart. Allegro maestoso.

Figura 1a. Compases 30-38
1. Partitura orquestal



2. Reducción al piano

3. Propuesta

El único cambio que sugerimos en el ejemplo *b* lo realizamos en el compás 79, donde subimos una octava la parte final del motivo imitativo del primer violín. Se debe tener en cuenta que en la textura del piano dicha melodía resaltaría más si la ubicamos por encima del motor de las semicorcheas, que si la situamos entrelazada entre ellas.

Figura 1b. Compases 77-80
1. Partitura orquestal



2. Reducción al piano

3. Propuesta

En el ejemplo c ocurre la misma situación que en el a, donde la melodía de los primeros violines desaparece en la reducción pianística. Nosotros la hacemos cantar en los compases 95 a 98. Además apuntamos en la mano izquierda la simultaneidad octavada del bajo armónico en lugar de alternado. Esta realización nos aportará textura de *tutti* y nos ayudará a crear la dinámica de *forte* requerida en el pasaje.

Figura 1c. Compases 94-99

1. Partitura orquestal



2. Reducción al piano

Ob.
Hn.
Fl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vlcs.

3. Propuesta

Por último en el ejemplo *d* octavamos la línea melódica que empieza el bajo, ya que en la partitura orquestal se aprecia cómo toda la cuerda realiza al unísono esta escala.

Figura 1d. Compás 147
1. Partitura orquestal

Ob.
Hn.
Fl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vlcs.

2. Reducción al piano

3. Propuesta

Todas estas alternativas son sugerencias tan válidas como las originales presentadas en la Reducción al piano, así como las que cualquier otro pianista pudiera extraer y sugerir. No obstante queremos mostrar la necesidad de recurrir al germen de la reducción al piano para así adecuar la reducción pianística a nuestro gusto y sobre todo a lo que creamos que vaya a favorecer más a quien acompañemos. Asimismo los casos presentados son casuísticas muy habituales en la reducción pianística. Nos referimos por una parte a la elisión de motivos melódicos que el solista en numerosas ocasiones echa de menos en la reducción pianística y que sin embargo está acostumbrado a escuchar en versiones orquestales. Nosotros debemos extraer dichas estructuras que ayuden al solista al reconocimiento de entradas y sincronización con el piano, en la medida de las posibilidades y características del mismo.

Por otra parte en el periodo clásico es muy frecuente la utilización placada de la armonía, como se puede apreciar en el ejemplo *a*. Ésta debe interpretarse en un



staccato estilístico, no como si se tratara de una partitura pianística, sino como si fuera la cuerda o el viento quien lo interpretara. Éstos no acentuarán ni harán excesivamente corto dicho picado. Siempre se decidirá en función del carácter del pasaje, pero lo que el pianista debe imitar es el tipo de *tocco*, utilizando para ello el *portato*, no un *staccato*. La diferencia se halla a la altura de la tecla en la que repetimos el ataque del siguiente acorde. El primero lo efectuamos sin dejar subir del todo la tecla y el segundo sí, otorgando éste último mayor énfasis, picado y acento al sonido.

Finalmente también hemos ayudado cambiando la textura de nuestra interpretación en la consecución de *tuttis*, y también en la corrección del texto como *tremolos* alternados o placados, o notas internas de la armonía omitidas. Estos cambios los haremos siempre que redunde en una versión reducida más “pianística”, pues ello repercutirá en la comodidad del pianista y por tanto beneficiará al resultado final del conjunto.

Segundo Ejemplo

En la Marcha del ballet “El Cascanueces” de P.I. Tchaikovsky serán dos las modificaciones planteadas. Nos referiremos a ellas con las letras a y b. En el ejemplo a reflejamos la melodía del fagot entre los compases 5 y 8, y del clarinete entre los compases 13 y 16. Según la coreografía esta línea puede ayudar al mantenimiento y/o movimiento de los brazos en “arabesque” o “port de bras”. Por supuesto el/la bailarín/a puede realizarlo sin problema con la ausencia de la misma, pero si ello ayuda a la ejecución del ejercicio, opinamos que debemos interpretarlo. Por otra parte consideramos que la frase comprendida entre los compases 5 a 8 y 13 a 16, no se trata de un pasaje con una textura tan gruesa como para que la mano izquierda del piano la interprete octava, con su consiguiente redoblamiento en los graves y por ende con una envergadura sonora considerable. Por tanto preferimos en nuestra versión sugerida eliminar dichas octavas y en cambio añadir la melodía del fagot y el clarinete que consideramos aportará mayor riqueza al texto y canalizará mejor la comunicación entre pianista y bailarín/a.

Ejemplo 2. Marcha del “Cascanueces” de P.I. Tchaikovsky.

Figura 1a. Compases 1 a 16
1. Partitura orquestal



Sheet music for page 20, featuring the following instruments:

- Bsn. (Bassoon): Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- Hn. (Horn): Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- B \flat Tpt. (Trumpet): Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- Trb. (Trombone): Bass clef, key signature of one sharp (F#).
- C Tu. (C Trumpet): Bass clef, key signature of one sharp (F#).
- Vlins. 1 (Violin 1): Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- Vlins. 2 (Violin 2): Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- Vlas. (Viola): Bass clef, key signature of one sharp (F#).
- Vlcs. (Violoncello): Bass clef, key signature of one sharp (F#).
- Cbs. (Contrabajo): Bass clef, key signature of one sharp (F#).

Sheet music for page 21, featuring the following instruments:

- Fl. (Flute): Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- Ob. (Oboe): Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- A Cl. (Alto Clarinet): Treble clef, key signature of two flats (B \flat).
- Bsn. (Bassoon): Bass clef, key signature of one sharp (F#).
- Hn. (Horn): Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- B \flat Tpt. (Trumpet): Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- Trb. (Trombone): Bass clef, key signature of one sharp (F#).
- C Tu. (C Trumpet): Bass clef, key signature of one sharp (F#).
- Vlins. 1 (Violin 1): Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- Vlins. 2 (Violin 2): Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- Vlas. (Viola): Bass clef, key signature of one sharp (F#).
- Vlcs. (Violoncello): Bass clef, key signature of one sharp (F#).
- Cbs. (Contrabajo): Bass clef, key signature of one sharp (F#).



Score for page 22, measures 8-11. Instruments: A Cl., Bsn., Hn., B♭ Tpt., Trb., C Tu., Vlns. 1, Vlns. 2, Vlas., Vlcs., Cbs. The score shows the first four measures of a section. The A Cl. part has a melodic line with a triplet in the second measure. The Bsn., Hn., B♭ Tpt., and Trb. parts have accompaniment with triplets in the second measure. The Vlns. 1 and 2 parts have a rhythmic pattern. The Vlas., Vlcs., and Cbs. parts have a bass line with a triplet in the second measure.

Score for page 23, measures 12-15. Instruments: A Cl., Bsn., Hn., B♭ Tpt., Trb., C Tu., Vlns. 1, Vlns. 2, Vlas., Vlcs., Cbs. The score shows the next four measures of the section. The A Cl. part has a melodic line with a triplet in the first measure. The Bsn., Hn., B♭ Tpt., and Trb. parts have accompaniment with triplets in the first measure. The Vlns. 1 and 2 parts have a rhythmic pattern. The Vlas., Vlcs., and Cbs. parts have a bass line with a triplet in the first measure.



Fl.

Ob.

A Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Trb.

C Tu.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlas.

Vlcs.

Cbs.

8

2. Reducción al piano

con 8a bassa

con 8a bassa



3. Propuesta

En el ejemplo *b* la Reducción al piano no difiere en nada de la aportada en el ejemplo *a*. Sin embargo en la parte orquestal sí hay diferencias, y además importantes. La melodía que antes realizaba el fagot y el clarinete, ahora la interpretan el oboe, el clarinete y la trompa. Debemos explicar que en esta ocasión no hemos incluido esta melodía en la versión pianística. Las razones las hallamos en determinar qué tiene mayor relevancia en el texto orquestal; además resulta pianísticamente imposible incorporar todo el material, por lo que en éste que ya lo habíamos escuchado en el inicio, optamos por colocar sonoridades nuevas. Esta circunstancia de tener que elegir entre un motivo u otro nos ocurrirá en numerosas ocasiones, al ser el piano un instrumento más limitado que la orquesta. Nosotros en este caso particular nos decantamos por plasmar en el piano toda la inercia ascendente que contiene la cuerda con las escalas que inician los contrabajos y finalizan los violines. Ello favorecerá notablemente al cambio coreográfico en la danza, repleto según el coreógrafo de mayores saltos y carreras que en el inicio de la pieza. Además colocamos también los arpeggios descendentes de la flauta en los compases 50, 52, 58 y 60. Finalmente en esta reexposición del tema inicial octavamos las dos manos entre los compases 53 a 56, y 61 a 64, diferenciando este pasaje del inicial. La mano izquierda las interpretará alternas y la derecha placadas. La primera refleja la línea del fagot y la segunda la de los violines¹.

¹ En este pasaje no se puede plasmar pianísticamente la tercera octava por debajo de los violines que interpretan las violas.



Figura 1b. Compases 49 a 65
1. Partitura orquestal



Fl.

Ob.

A Cl.

Bsn.

Hn.

B \flat Tpt.

Trb.

C Tu.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlas.

Vlcs.

Cbs.

Fl.

Ob.

A Cl.

Bsn.

Hn.

B \flat Tpt.

Trb.

C Tu.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlas.

Vlcs.

Cbs.



Fl.

Ob.

A Cl.

Bsn.

Hn.

B \flat Tpt.

Trb.

C Tu.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlas.

Vlcs.

Cbs.

Fl.

Ob.

A Cl.

Bsn.

Hn.

B \flat Tpt.

Trb.

C Tu.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlas.

Vlcs.

Cbs.



Fl.

Ob.

A Cl.

Bsn.

Hn.

B \flat Tpt.

Trb.

C Tu.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlas.

Vlcs.

Cbs.

Fl.

Ob.

A Cl.

Bsn.

Hn.

B \flat Tpt.

Trb.

C Tu.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlas.

Vlcs.

Cbs.



2. Propuesta

The image displays four staves of musical notation. The first two staves show a piano introduction with a triplet and an 8va marking. The last two staves show a more complex accompaniment with a triplet and an 8va marking.

Conclusiones

Hemos mostrado dos ejemplos de reducciones pianísticas de textos originalmente compuestos para orquesta. Todos ellos son susceptibles de la adaptación que crea oportuna el pianista acompañante. Nosotros hemos querido establecer el punto de partida de tener el criterio para elegir una distribución pianística u otra. Es imprescindible que el pianista acompañante haga una discriminación positiva del material que deba acompañar atendiendo a la singularidad vocal, instrumental y de la danza, así como a la particularidad del intérprete a quien acompañe. Esta adecuación debe realizarse sea cual sea la fuente de origen de la partitura. Si se trata de una partitura original para dúo con piano, obviamente no la podremos manipular del mismo modo que una reducción pianística, pero deberemos ajustar nuestro *tempo* y sonoridad a quien estemos acompañando. Si por el contrario nuestra interpretación proviene de una improvisación la crearemos pensando en el entorno en el que la debamos interpretar.

Finalmente si procede de una partitura orquestal podremos realizar los arreglos que creamos oportunos en base a la mejora conjunta del resultado final. Para ello deberemos ser conscientes del nivel interpretativo de quien acompañamos y consultaremos el texto original para efectuar cuantas versiones necesitemos.

Bibliografía

- Cervera, J. y fuentes, P. (1989): *Pedagogía y didáctica para músicos*. Valencia: Piles.
- Coll, C. (1987): *Psicología y curriculum*. Barcelona: Laia.
- Creuzburg, H. (1956): *Partiturspiel. Ein Übungsbuch in vier Bänden*. London: Schott & Co. Ltd.
- Durand, É. (1883): *Traité d'Accompagnement au Piano*. París: Leduc.
- Esbrí, C. y otros (eds.) (1971-72): *Curso de repentización. 4 vols*. Madrid: Texigrab.
- Fétis, F.J. (1829): *Traité de l'accompagnement de la partition sur le piano ou l'orgue*. París: Pleyel.
- Furrer, U. (1992): *Der Korrepetitor*. Mainz: Schott.
- Kaddouch, R. (1993): L'improvisateur-explorateur. *Journal de la Confederation Musicale de France*, 444, 14-16.
- Latham, A. (2008): *Diccionario enciclopédico de la música*. México D.F: Fondo de Cultura económica.
- Lavignac, A. (1904): *La educación musical*. Barcelona: Gustavo Gilí.



- Lindo, A. (1916): *The art of accompanying* (3ª ed.). New York: Schirmer.
- Melcher, R. y warch, W.F. (1971): *Music for Score Reading*. New Jersey: Englewood Cliffs.
- Oltra, M. (1980): *Ejercicios de acompañamiento*. Barcelona: Boileau.
- Pérez, M. (2000): *Diccionario de la música y los Músicos*. 3 vols. Madrid: Istmo.
- Randel, M. (1997): *Diccionario Harvard de la Música*. Madrid: Alianza.
- Riemann, H. (2004): *Reducción al piano de la partitura de orquesta*. Barcelona: Idea books.
- Sadie, S. (1992): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Grove.
- Sanz, R. (2011): El profesor de instrumento y el profesor pianista acompañante. *Música y Educación*, 46, 45-62.
- Thévet, L. (1979): *La Transposition a vue: méthode a l'usage de tous les instrumentistes, chefs d'orchestre et orchestrateurs*. París: Leduc.
- Tranchefort, F-R. De (1990): *Guía de la música de piano y de clavecín*. Madrid: Taurus.
- Van der merwe, P. (1989): *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Varenne, D. (1995): L'accompagnateur: de la lecture á la schizophrénie. *Marsyas*, 34, 27.
- Vázquez, M.J. (1988): *El piano y su música en el siglo XIX en España*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela. Tesis Doctoral.
- VVAA (1994): *American Heritage Dictionary*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- VVAA (1995): L'accompagnement. Varios artículos. *Marsyas*, 33.
- Williart, C. (2000): *Nuevo tratado de acompañamiento*. 2 vols. Madrid: Real Musical. vols.◀

➔ Recibido: 10/09/2015

✓ Aceptado: 15/11/2015

