



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 VI

| *The Piano accompaniment VI*

Resumen

Sexta entrega de la serie de artículos "El acompañamiento al piano". En el presente artículo se analizan las diferentes materias específicas del pianista acompañante.

Palabras Clave

Piano · Acompañamiento · Música · Pianista acompañante · Formación · Materia

Abstract

Sixth delivery of the series of articles "The accompaniment to the piano". In the present article there are analyzed the different specific matters of the pianist accompanist.

Keywords

Piano · Accompaniment · Music · Pianist accompanist · Formation · Matter

Analizadas otras cuestiones en torno al pianista acompañante, dedicamos este artículo al estudio de las materias que debe dominar un pianista acompañante. En ellos manifestaremos nuestra opinión alrededor de cómo desarrollar los diferentes aspectos propios del acompañamiento pianístico, tanto a nivel personal para la formación continua del pianista acompañante como a nivel profesional, donde parte de las propuestas que vamos a lanzar pueden servir como punto de partida formativo en pianistas acompañantes que inicien su carrera profesional.

Introducción

La vida profesional del pianista acompañante tiene tres ejes principales de especialización, son:

- El acompañamiento instrumental
- El acompañamiento vocal
- Danza

Para cada tipología se requieren ciertas características susceptibles todas ellas de una posterior especialización. Por una par-

te para el acompañamiento instrumental se requerirá buena repentización¹, transposición², y reducción orquestal³. Por el contrario, para el acompañamiento vocal si ya apuntábamos a la transposición en el acompañamiento instrumental, para el acompañamiento vocal va a ser más que imprescindible, además de una buena repentización. Si nos encontrábamos con la existencia de muchos instrumentos transpositores y la diferente afinación entre diferentes familias de instrumentales, la variedad tonal es lo predominante en el entorno vocal. Tanto el repertorio para hombres como para mujeres en muchas ocasiones es similar, pero se debe adaptar la tonalidad de la obra según sea cada tipo de voz, atendiendo a su morfología y tesitura. Para ello el pianista debe mostrar plena disposición a que ese cambio de tonalidad no represente ningún esfuerzo en el resultado final de la obra.

Por último, para el acompañamiento a la danza serán necesarias plenas cualidades rítmicas, sin menoscabo de que ellas también lo serán para el perfecto desempeño en los otros ejes de aplicación del acompañamiento pianístico. Pero dado

¹ La cantidad ingente de repertorio a la que debe hacer frente el pianista acompañante requiere que el mismo tenga gran facilidad de lectura de las obras para poder acometer con un óptimo resultado las obras a las que se enfrenta, tanto por número como por dificultad.

² Muchos instrumentos son transpositores con diversas tonalidades de afinación y no siempre nos encontramos las facilidades debidas por parte de los editores. Nos podemos encontrar partituras en las cuales haya que transportar la parte del instrumento solista o la del piano debido a que el editor o bien lo ha escrito para otro instrumento o bien no ha previsto la interpretación de dicha obra para otro instrumento diferente al impreso originariamente.

³ Gran parte del repertorio instrumental son conciertos solistas con acompañamiento orquestal; conocer la tímbrica orquestal nos ayudará en su realización pianística. El pianista acompañante deberá hacer una selección de aquellas líneas melódicas que realmente sean las más importantes dentro de la obra sobre todo para interpretarla con el instrumento solista al que acompañará.



que la danza sustenta su razón de ser en el ritmo, es por ello más importante que este elemento musical sea fundamental para el pianista que acompañe a la danza. Además será no menos importante que lo anteriormente citado, la improvisación. La mayoría de las clases de danza se realizan bajo unos patrones rítmicos improvisados rítmico-melódicamente por parte del pianista. Por esta razón es imprescindible la profundización en la improvisación por parte del pianista, aparte de demostrar buena predisposición para tal cometido.

Sea cual sea la aplicación que realice el pianista acompañante debemos partir de la premisa que diferencia el piano como integrante de un dúo con composiciones originales para esa formación, del acompañamiento que realiza el piano fruto de reducciones orquestales. En el primer caso estamos hablando por supuesto de la Música de Cámara, con repertorio original tanto para instrumentos como para voz. El rol que deben adoptar tanto piano como el otro instrumento es absolutamente de equidad en cuanto a planos sonoros se refiere así como de continuo diálogo y complemento mutuo. En el otro caso, el de reducciones orquestales, el piano debe adoptar un rol orquestal, teniendo en cuenta tanto el tipo de obra como al elemento que esté acompañando, ya fuere instrumento, voz o danza. En el caso de la danza se produce la particularidad del fenómeno de la improvisación, del que hemos hablado unos párrafos más arriba. Esta manifestación interpretativa



no la consideramos reducción orquestal de ningún ballet, y donde el pianista deberá adaptarse con su longitud, tempo, ritmo y melodía al bailarín concreto.

El lector podrá comprobar cómo algunos de los contenidos que reflejaremos aquí se están transmitiendo en la actualidad, aunque a nuestro parecer no con la intencionalidad adecuada para que un pianista acompañe, ya que esta misión no se contempla en la actual titulación y se da por incluida en la especialidad de piano, bien sea a través de la opción interpretativa bien sea a través de la pedagógica. Procuraremos esclarecer el camino que deben tomar los estudios para que según nuestra opinión un pianista ejerza óptimamente como acompañante.

Al margen de conceptos como éste y otros como el ritmo, el pianista acompañante debe ser especialmente sensible del elemento que esté acompañando. Para ello debemos conocer las particularidades vocales, instrumentales y de la danza para la siguiente adaptación o exigencia que debe hacer el pianista acompañante en cada una de ellas. El acompañamiento que realice el pianista no se debe centrar en la parte pianística sino en el elemento a acompañar, ya sea voz, instrumento o danza, y para ello necesita saber en qué están basados cada uno de ellos.



En lo referente a la danza debemos tener una idea aproximada de sus movimientos, del nombre de cada uno de ellos, de la dificultad en su realización y de su correspondencia con la música. Saber los entramados de movimientos, nomenclatura, dificultad y coreografía nos hará ser receptivos a la adecuación de nuestra interpretación. Elegir el tempo idóneo para cada paso y alumno resultará vital para que el bailarín se sienta cómodo, y ello no puede suceder sin la comprensión previa de su coreografía.

Con respecto a los instrumentos debemos ser plenamente sensibles a la diferenciación entre cuerda, viento-madera y viento-metal. En los primeros atenderemos a la dificultad del arco, la afinación y el vibrato. En el viento por supuesto a la respiración y también a la afinación. Conocer las problemáticas técnicas a las que se enfrentan los músicos nos hará más susceptibles de poder adaptar nuestro acompañamiento según sea el instrumento así como el intérprete.

Por último en la voz, no resulta para desproporcionado afirmar que el pianista debe tener unas mínimas nociones de canto tanto para acompañar al canto como para entender la dificultad que entraña la obra que se está interpretando. La respiración jugará un papel decisivo así como la afinación.

Materias

Acompañamiento, bajo cifrado y continuo

Esta disciplina es la más teórica de las que estudiará el pianista acompañante. El profesor debe encontrar el correcto balance para conseguir que no resulte tediosa ni únicamente teórica. Con ello queremos decir que toda la teoría que albergan el acompañamiento, el bajo cifrado y el continuo, deben tener su posterior repercusión en la praxis interpretativa del pianista acompañante. En los estudios superiores de pianista acompañante el alumno no se deberá especializar profundamente en la interpretación barroca del continuo ni deberá cursar niveles exhaustivos de armonía. Sin embargo sí se enfrentará en su carrera profesional a la realización de bajos cifrados barrocos y a la realización de acompañamientos propios y originales. Por tanto no debemos pretender conseguir "súper-pianistas" especializados en cada parcela de conocimiento, pero sí dirigir esfuerzos y conocimientos hacia lo que le resultará útil posteriormente.

La corrección armónica en la realización del bajo cifrado será primordial. Es la base sobre lo que se cimentarán las demás asignaturas. Sin el dominio del bajo cifrado resultará imposible improvisar, acompañar y transportar. Es una visión muy esquemática y vertical de la música, pero fruto de esa percepción nos será más fácil la realización horizontal de la



música. El camino inverso se tornaría impracticable.

Por tanto en la armonización de los bajos cifrados se primará la consecución de una línea melódica de entidad, ya sea en el bajo o en el tiple, quedando las voces intermedias relegadas a un segundo plano. Debemos acostumbrar al oído y la mente a la búsqueda y audición de cuatro voces, dentro de ellas las extremas grave y aguda. Esas dos son las principales en cualquier composición musical. Las otras son importantes también, pero menos.

La duración y cualidad de los acordes empleados variará en función de su dificultad así como del estilo que se le quiera imprimir, llegando a establecer criterios estilísticos tanto a nivel melódico y armónico como patrones rítmicos. El bajo cifrado no es exclusivo del Barroco, también podemos y debemos incluir armonías y estilos clásicos, románticos, impresionistas y contemporáneos. Ello nos dará pie para ulteriormente aplicar estos esquemas en el acompañamiento a la danza o a la voz.

No se puede improvisar en estilo contemporáneo en danza sin antes tener claro el planteamiento armónico, melódico y rítmico. En el bajo cifrado confeccionamos los cimientos armónico y melódico. Del mismo modo, en el acompañamiento a coros y a la voz, el pianista acompañante se encontrará con la situación de tener que improvisar un acompañamiento o simplemente ayudar en los ensayos al

coro doblando sus voces, para lo que la intuición jugará un papel fundamental a la par que el oído. Esa 'intuición' melódico-armónica se debe potenciar con la ayuda del bajo cifrado.

Como apoyo y refuerzo del bajo cifrado realizaremos fórmulas armónicas. Trabajaremos también diferentes estilos, ritmos, melodías y armonías, por lo que el acento del profesor será definitivo. Su adecuada secuenciación y detección de errores en el alumno será de vital importancia para poder lograr una buena asimilación.

En cuanto al continuo es la expresión que hace referencia a todo lo expuesto sobre el bajo cifrado, con la única salvedad que se cita en el Barroco, por lo que estudiaremos la adaptación del bajo cifrado al estilo Barroco, y dentro de él según el compositor y forma musical. El pianista acompañante lo verá frecuentemente en obras que interprete dentro de ese estilo artístico, y en su habitual repertorio lo tendrá incluido en el repertorio vocal e instrumental, donde por ejemplo las óperas y oratorios barrocos, o las sonatas instrumentales barrocas, aparecerán partes de continuo. Originalmente estas partituras las interpretaba el clave junto al cello, pero hoy en día, al menos a modo de ensayo, las realiza el piano y por ende, el pianista acompañante.

Respecto al continuo cabe decir que en el germen compositivo del continuo el compositor no daba la realización del

mismo, sino que dejaba a la improvisación del intérprete su versión de la partitura. Actualmente la partitura viene realizada por parte del editor o del arreglista, pero no cabe duda que no es original del compositor, por lo que el pianista acompañante debe ser crítico y hacer su versión adaptada a su gusto y al intérprete al que acompaña. Debemos forjar ese criterio y discernir el gusto de lo correcto y lo incorrecto a través de la comparación y la audición de grandes obras con partes continuo.

En relación con el acompañamiento debemos citar el acompañamiento rítmico-melódico. La improvisación de un acompañamiento a una melodía dada será también asignatura imprescindible para cualquier aplicación del pianista acompañante. Si bien añadiremos en su momento conceptos dentro de la improvisación melódica, este apartado se basa en la improvisación de un acompañamiento a una melodía dada, particularidad que se da a menudo en acompañamientos a coros o a cantantes.

A diferencia de lo que acontece en la improvisación donde partimos de un bajo dado, en el acompañamiento rítmico-melódico partiremos de una melodía dada en la voz más aguda a la que improvisaremos un acompañamiento. Esta disciplina se encuentra íntimamente ligada a la del bajo cifrado, pues a mayor fluidez interpretativa que consigamos con el bajo cifrado, más capaces seremos de improvisar mejor el acompañamiento,

tanto por la rápida asignación de la línea del bajo a seguir en función de la melodía, como por el despliegue posterior de los acordes en forma de acompañamiento. No resulta interesante que el pianista acompañante repita la melodía propuesta, sino que la enriquezca con armonía y acompañamiento.

Para una buena improvisación del acompañamiento a una melodía será fundamental el dominio del bajo cifrado, pieza clave en la elaboración de la parte pianística que debe sostener el motivo melódico. Fruto de la realización de ese bajo cifrado podremos desplegar su posterior arpegiado para acompañar. Asimismo se puede redoblar la melodía existente o por el contrario se la puede enriquecer rítmica o melódicamente. Para ello, como ya se apuntaba en la improvisación, el conocimiento del contrapunto será vital así como el dominio armónico.

Por tanto, del mismo modo que en la improvisación melódica, se trabajarán todo tipo de estilos de melodía, e iremos de melodías más cortas a más largas, de metros más sencillos a más complicados, de amplitud de registros más pequeños a más grandes y de modulaciones inexistentes a contemplar modulaciones. Ello nos ayudará a crear imaginación en el pianista acompañante. Creatividad e imaginación son vitales en todas las parcelas del pianista acompañante. Pretender que su trabajo se torne rutinario y mecánico es 'matar' la música.



Por otro lado también es posible cambiar los papeles y colocar la melodía en el bajo y forzar su acompañamiento en las voces superiores. Todo ello y lo anteriormente expuesto quieren plasmar la flexibilidad de la materia así como la que debe conseguir el pianista que se debe mover entre estos conceptos.

En definitiva el acompañamiento rítmico-melódico debe acompañar a la melodía esté donde esté a todos los niveles, es decir, rítmico, melódico y armónico.

Improvisación

Debemos concentrar esfuerzos en primera instancia en explicar cómo estudiaremos la improvisación al piano para poderla aplicar en la danza. No es exclusiva de la misma, de hecho posteriormente abordaremos la relación entre la improvisación y los instrumentos o la voz, pero sí tiene una aplicación directa, y por ello el profesor del pianista acompañante debe dedicarle gran parte de su dedicación en desarrollar esta correspondencia.

El pianista en sus improvisaciones que interprete en la clase de danza, deberá imprimir el estilo y carácter apropiados para cada especialidad de baile, sobre todo en los elementos diferenciadores relacionados con el ritmo y células rítmicas definitorias de los pasos de baile. Asimismo, de la misma manera que ocurre en el acompañamiento instrumental, el pianista deberá adaptarse a la psicología y personalidad

específicas que le demande el acompañado, en este caso un bailarín. Se dan por supuestas adaptaciones de tempo, que en el caso de la danza serán de vital importancia, pero también se necesitan adaptaciones de carácter, es decir, todas aquellas implícitas en respiraciones, fraseo, fuerza y expresividad.

Para la práctica de la improvisación, así como la adquisición de recursos y agilidad, se puede empezar por cifrados más fáciles y cortos haciéndolos posteriormente más elaborados. La finalidad de la improvisación debe ser tanto de aplicación en la danza como a instrumentos y voz, pues ya hemos comentado que no es exclusivo de la danza. De hecho cuando hablábamos en la figura 1 de la Sonata de Ecclés, mencionábamos allí que a partir de la esquematización del bajo cifrado podíamos improvisar y transportar. Pues bien, en el apartado de la improvisación, nos referimos a que resultará tremendamente provechoso para el alumno "jugar" con los esquemas de la obra que está interpretando, pues le otorgará mayor conocimiento de la misma. Se puede experimentar tanto modificando la melodía inicial como haciendo otra nueva, cambiando la medida, las notas de apoyo, todo excepto la base armónica. Para que la improvisación funcione necesita de planificación y organización, a partir de la cual surge la creatividad espontáneamente. Por otra parte, con este patrón rítmico-melódico-armónico común entre solista y pianista, ayudará enormemente al trabajo de conjunto favoreciendo la comunicación y la musicalidad entre ambos.





Con las fórmulas armónicas se pretende dar cabida a varios elementos musicales. Por una parte está la estructura formal. Se pueden interpretar formas de "rondó", pero se puede iniciar con la forma de "lied", ya sea binaria o ternaria. Asimismo las fórmulas pueden ser en sí mismas modulantes o no, y en el caso de tener una segunda o tercera frase, cada una de ellas modularla a tonos vecinos. Sin duda esta variedad proporcionará a la interpretación mayor riqueza colorística. Los principios y finales de frases los podremos pronunciar téticos, anacrúsicos o acéfalos y masculinos o femeninos. Conviene pensarlo antes de comenzar la improvisación.

Otro recurso importante en la improvisación es la presencia o no de células rítmicas y/o melódicas que representen una forma característica. Es el caso por ejemplo de polonesas o mazurcas, y en lenguaje moderno de tangos. Estas células predeterminadas pueden darse tanto en la voz superior como en el acompañamiento. De cualquier manera también es posible la improvisación libre.

Dentro del ritmo también se deben practicar diferentes compases, de hecho todos. En lenguaje clásico tonal estamos hablando de compases de dos, tres y cuatro tiempos tanto en subdivisión binaria como ternaria, pero si vamos adentrando en el lenguaje moderno deberemos

incluir compases de amalgama así como polirritmias y acentuaciones fuera de lo estipulado.

Continuando con el lenguaje empleado en la improvisación, partiremos con el estudio y práctica de las 24 tonalidades posibles con sus escalas propias, así como de las respectivas modulaciones entre las diferentes frases. Las frases B y C de las distintas formas deberán modularse a la subdominante, dominante y relativo menor/mayor mediante la dominante de la tonalidad a la que nos dirigimos. Superado esto podemos hacer incursiones tanto por las modalidades como la música atonal, tan presente en el expresionismo y la danza contemporánea.

La improvisación clásica se basa en el desglose melódico, armónico y rítmico de cualquier bajo dado ya sea original, propio o entregado como ejercicio. Será necesario para una óptima improvisación tener conocimientos de contrapunto, ya que nos aporta la conceptualización melódica y nos da soltura en la realización de melodías así como su posterior concatenación. La armonía nos da las bases verticales de la música y el contrapunto nos da las horizontales. Se practicarán cuantas estructuras y estilos se quiera, ya que la improvisación no es específica de ningún estilo en particular⁴. Para ello la metodología empleada será la que se practique a través de patrones tipo tales

como modulaciones concretas, acompañamientos de ejemplo y enlaces entre diferentes frases, pero siempre con la práctica diferenciada de formas, tonalidades, métricas y estilos. Con estos patrones con premisas predeterminadas, se tendrán los recursos suficientes, tanto en cantidad como en cualidad, para hacer frente a cualquier clase de danza. Nunca debe ser un capítulo cerrado, puesto que debe ser la más abierta de las especialidades del pianista acompañante, sujeta a su propia invención, creación e innovación. Por ello puede y debe practicarse en solitario o en grupo, ya sean del mismo o diferentes instrumentos. Bien estructurado y organizado resulta muy interesante y productivo para quien lo practique, incluido el profesor, puesto que se ejercitan otras aptitudes alejadas ya de la estrictamente improvisadora, tales como la música de cámara, la música de conjunto, la repentización o la concentración. De este modo se pueden establecer diálogos muy interesantes supeditados o no a la manera con la que comience el primer intérprete o con la que continúe el siguiente.

En estos espacios instrumental y vocal hablaremos de la improvisación conjunta, formada sobre patrones rítmicos, armónicos y melódicos adaptados a cada alumno. Esta práctica nos puede ayudar decisivamente a que la comunicación e interacción entre pianista y solista sea especialmente fluida. Lo recomendable es que dichos patrones guarden relación con los que se emplee en la obra a interpretar.

Con este último comentario referente a la manera de trabajar la improvisación en grupo es donde queremos relacionarla con los otros campos de actuación. El trabajo de la improvisación aporta al pianista un concepto nuevo en cuanto a la relación y fluidez de sí mismo con el lenguaje musical, entendiéndose éste como muy amplio, dado que se practica de muy variada forma, estilo y estructura. Esta soltura dentro del lenguaje musical unida a la agilidad que otorga en el terreno instrumental, proporciona al pianista acompañante mayores habilidades en asignaturas como la repentización o el transporte. Por ello afirmamos que aunque la improvisación se estudie dirigida principalmente a la danza, los beneficios que aporta no sólo son para aquel pianista acompañante que ejerza su labor en la danza, sino también para cualquier campo de actuación al que se dedique.

Repentización y transposición

Para el estudio de la repentización se recurrirá a estrategias de lectura a vista, tales como la rapidez analítica, la simplificación del acompañamiento o la reducción de notas en el caso de su masiva existencia y ante la imposibilidad de realizarlas todas a primera vista. El pianista deberá "intuir" el camino melódico, armónico y rítmico de la partitura que está repentizando, partiendo de unas premisas de estilo, así como de tonalidad y compás.

⁴ Bien es sabido cuánto la utilizaba Bach en el Barroco, por lo que se remonta bastante atrás en el tiempo en la Historia de la Música para desaparecer paulatinamente y no será hasta pleno siglo XX cuando volviera a renacer.



Repentizar o leer a primera vista será un trabajo muy común para cualquier pianista acompañante sea cual fuere su campo de actuación, aunque sin duda en la figura del correpetidor⁵ tendrá especial presencia. Esta habilidad vendrá a reforzar con la lectura variada de obras de diversos compositores, todo el trabajo hecho con anterioridad, poniendo empíricamente la teoría de otras asignaturas; por ejemplo en determinados ejercicios del bajo cifrado se transportan cantos dados a primera vista. Es fundamental la sincronización entre las diferentes asignaturas que integran el conocimiento específico y que debe dominar el pianista acompañante en aras del mismo objetivo: el dominio del acompañamiento.

Para una buena repentización serán vitales el dominio expresivo⁶ de la obra que vayamos a repentizar y una buena concentración. De esta manera en esta asignatura deberemos abordar tanto la realización práctica que tiene como finalidad esta especialidad que es la de leer las partituras a primera vista, como las herramientas que nos hacen leerlas mejor, es decir, la capacidad analítica del lenguaje del compositor⁷ y herramientas para la concentración. Para ello es recomenda-

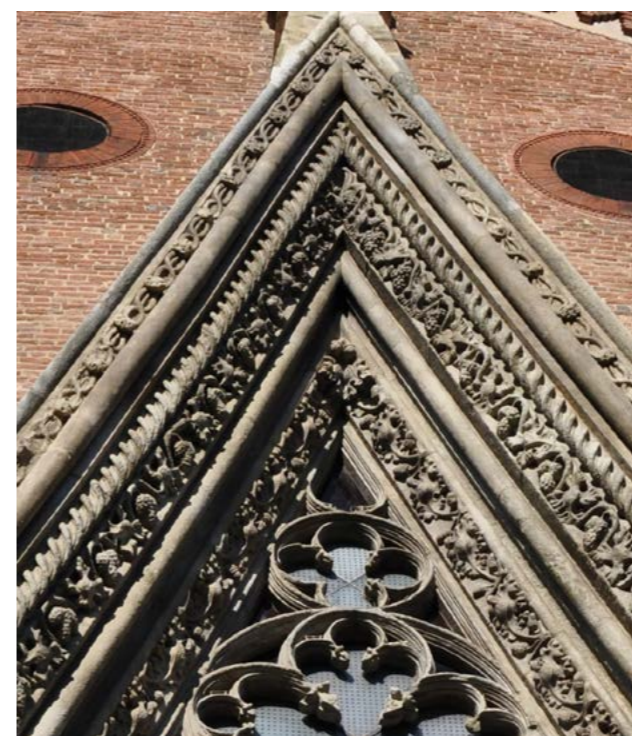
ble empezar con partituras más sencillas y cortas, pero también incluir aunque con poca duración, fragmentos de mayor dificultad precisamente para favorecer dicha concentración. Asimismo, buscando esa misma finalidad, se puede repentizar sólo una mano incorporando dificultad y estilos nuevos.

En este último apartado hacemos especial hincapié puesto que en el terreno clásico siempre se nos conduce a la búsqueda de la precisión durante la ejecución. Pues bien, lejos también de querer huir de tópicos en los cuales al pianista acompañante se le tilda de “chapuzas” debido precisamente a la falta de rigor en su realización, planteamos el hecho de que por ejemplo los músicos “no clásicos” no tienen adquirido ese “complejo” de fallar una nota, debido a su diferente formación. El trabajo de la concentración es de vital importancia en cualquier disciplina, pero en la repentización será fundamental no dirigir los esfuerzos a memorizar o ejecutar perfectamente la obra que pretendamos repentizar. Con una buena práctica y metodología repentizativa conseguiremos resultados muy buenos, pero nos podemos encontrar con el caso de haber repentizado bien una obra y que la

⁵ Hacemos referencia a la figura del pianista correpetidor refiriéndonos al pianista presente en los ensayos de ópera y ballet mientras no se ensayara la obra con la orquesta.

⁶ Se entiende el referido al lenguaje musical y por extensión al particular del estilo en el que se circunscriba la obra, y el propio del compositor.

⁷ No todas serán tonales. El “lenguaje tonal” dentro de la Historia de la Música comprende los siglos XVII a XIX, los anteriores y posteriores se basan en otros sistemas y lenguajes, tales como el modal, o los basados en escalas que sirven de base a la composición musical, ya sean originales del compositor como por ejemplo Messiaen, o las adoptadas como modelos más generales como la hexátónica o pentatónica, de reminiscencias ancestrales.



repitiéramos a la semana siguiente y no recordarla, fruto de ese trabajo puntual y excepcional de concentración, encaminado a la resolución de la interpretación en el momento preciso de la lectura, pero no dirigido hacia la profundización de la obra. Para poder interpretar dicha obra fielmente requerirá no sólo más estudio, sino otro enfoque del mismo dirigido al perfeccionamiento virtuoso del repertorio pianístico. Este enfoque distinto sería el que le daría un pianista solista, al cual se le forma para tal cometido. En cambio, desde aquí queremos desmentir tópicos tales como que un buen pianista solista nunca acompañaría o que un pianista acompañante está incapacitado para dar un recital. No se trata de una mayor o menor dificultad, sino de una elección de especialidad, teniendo en cuenta que la alternancia de ambas especialidades en un pianista es enriquecedora para ambas.

Con ello queremos plasmar la interacción entre ambas especialidades, diferentes pero no contrapuestas.

El aspecto de la repentización no es exclusivo del pianista acompañante, el pianista solista también deberá tener buen nivel de repentización para poder trabajar aspectos más importantes de la obra que la mera lectura, pero insistimos una vez más en el enfoque diferenciado de su estudio y trabajo. Con esta comparación entre ambas especialidades no queremos sino evidenciar que con la misma asignatura, la repentización, según sea el enfoque dado a la misma, el resultado obtenido será diferente, ni mejor ni peor, sino simplemente diferente.

La transposición ha estado presente en todas las materias anteriormente citadas. Su trabajo en profundidad estará dispuesto en obras ya realizadas y se trabajarán diferentes intervalos de transporte. Su dominio denota la habilidad en el manejo de las siete claves del pentagrama, así como la destreza de moverse entre las veinticuatro tonalidades. Por tanto nos aporta velocidad y corrección lectora y armónica. Algunas peculiaridades se encuentran en las alteraciones accidentales que el pianista deberá adaptar según la tonalidad de la que parta y a la que vaya.

Esta materia será imprescindible especialmente en acompañamientos a cantantes, ya que según la morfología de su voz deberemos adaptar la tonalidad de la pieza a interpretar, aunque cabe decir



que ocurre algo parecido con la reducción orquestal, puesto que muchos editores ya editan sus obras para cada tipo de voz. De todas maneras esto no evita que el pianista deba estar preparado para ello y fruto de ese dominio pueda aplicarlo si fuera necesario.

La dificultad en la elección del repertorio a transportar vendrá dado por varios factores. El primero de ellos es el intervalo a transportar. Cuanto más amplio es más difícil resulta, aunque no siempre. Detengámonos un instante. El fin último del transporte es el dominio de las siete claves de lectura, por tanto la dificultad no estriba tanto en la diferencia interválica como la nueva clave de lectura ante la que nos encontramos. Si transportamos una 2ª mayor ascendente pasaremos de leer en clave de sol y fa a leer en clave de do en 3ª y do en 2ª. Así sucesivamente con el resto de distancias. No obstante esa no es la única manera de transportar. Cabe la posibilidad de que no pensemos en ninguna clave y una vez establecida la primera nota con la que debemos empe-

zar establecer en el pentagrama una relación entre las notas según su intervalo. Veamos, si la pieza que debemos transportar empieza con un do y nos piden un transporte de 3ª menor descendente, nuestra primera nota de partida será un la. A partir de ésta si la siguiente nota es correlativa también lo será para nuestro transporte, si la nota es alterna de línea a línea del pentagrama será una 3ª, y así sucesivamente. De este modo no nos atamos a leer en ninguna clave, sino que el pentagrama entero es nuestra clave de lectura, por lo que nos resultará más fácil una vez acostumbrados a este sistema, leer en cualquier clave y con ello transportar donde sea.

El segundo factor a tener en cuenta es la tonalidad, tanto la de partida como la de llegada. Según sea una u otra debemos tener en cuenta las alteraciones tanto propias como accidentales, es decir, si una obra tiene muchas modulaciones internas será más tediosa su interpretación. Para ello hay una norma dentro del sistema tonal que consiste en el círcu-

lo de quintas. Pongamos como ejemplo una pieza cuya tonalidad original es re mayor, y la transportamos una 3ª mayor descendente; estaremos en sib mayor. Bien, según el círculo de quintas hay una diferencia de cuatro quintas en modo descendente. Entonces fijamos el número -4 y establecemos en el orden de los bemoles las notas si, mi, la y re. Si el movimiento hubiera resultado ascendente el número sería positivo y contaríamos en el orden de los sostenidos. Pues bien, esas cuatro notas (si, mi, la, re) serán las especiales a tener en cuenta en la pieza transportada, no en la pieza de partida. Por ejemplo si en la partitura original nos aparece un sol#, nuestro transporte será un mi natural, no un mi sostenido. Lo que estamos llevando a cabo es que habitualmente con las alteraciones de una partitura cuando la transportamos, éstas serán las mismas tanto en la original como en la transportada, exceptuando en este caso las cuatro notas que hemos enumerado. Es decir, donde haya un sostenido pasa a sostenido y donde haya un bemol pasa a ser un bemol. En cambio en estas cuatro notas se deberá bajar un semitono, pasando de un sostenido a un becuadro, o de un bemol a doble bemol. Si el orden hubiera sido ascendente y positivo en lugar de restarle un semitono se lo añadiríamos, pasando de sostenido a doble sostenido y así sucesivamente.

Esta regla puede parecer incómoda pero la verdad es que con la suficiente práctica se consigue agilidad en su trata-

miento. No obstante quedan otros recursos, como pensar en la interválica de cada nota. Si el intervalo de transporte era de una 3ª mayor, aplicarlo en cada nota y alteración. En el caso que proponíamos pasar de re a sib, de sol# a mi natural, y así sucesivamente. En este caso se evita pensar todo el proceso anterior pero se debe estar pendiente de cada alteración en particular.

Aún cabe otra opción para plantear el caso particular de las alteraciones dentro del transporte. No es otro que el de tener presente los tonos vecinos y saber dónde ha modulado la pieza original para modular nosotros en la transportada. En este caso se requerirá un buen nivel armónico y estructural por parte del alumno, aunque si no lo tiene, este sistema le ayudará a adquirirlo. Por ejemplo, en el caso que sugeríamos, si estamos en re mayor y nos aparece un do natural y a no ser que sea un cromatismo, casi con toda probabilidad estaremos modulando a sol mayor, es decir, su subdominante y tono vecino de una alteración en la armadura de diferencia. Si estamos transportando la obra a sib ese do natural se convertirá en lab, pues en sib modularemos a su subdominante, que es mib mayor, con un bemol más en la armadura.

Sea cual sea la predilección de sistema empleado por el profesor, debe explicarle estas maneras de transportar al alumno, intentando utilizar las tres vías para finalmente el alumno elegir que vía de realización le resulta más cómoda.





El tercer y último factor de dificultad en el transporte es la longitud de la pieza. Cuanto más larga sea obviamente será más difícil mantener la concentración.

Teniendo en cuenta estas tres premisas de dificultad el profesor debe elegir conscientemente tanto la secuenciación del repertorio como los intervalos a transportar. Normalmente se empieza con una 2ª mayor ascendente y descendente, para pasar a las 3as mayores y menores ascendentes y descendentes. Se dejan para el final tanto las cuartas como las 2as menores ascendentes y descendentes. Las cuartas por las claves de lectura y las 2as menores por la abundancia de alteraciones.



Reducción de partituras

Mediante la reducción orquestal se pretende resumir o esquematizar cualquier partitura orquestal al piano. Este concepto forma parte de los tres tipos de acompañamiento: el instrumental, vocal y danza. Es cierto que está en desuso, puesto que las partituras orquestales ya vienen reducidas a piano por parte del editor y revisor. Ocurre de manera similar que en el *continuo*. Sin embargo es muy importante en la realización de un buen acompañamiento saber en todo momento qué instrumento está haciendo la melodía que estamos interpretando al piano, puesto que su ulterior interpretación nos condicionará a uno u otro timbre o color pianístico. Por tanto son necesarios conocimientos de instrumentación para una buena interpretación al piano de una reducción orquestal.

El estudio y práctica de la reducción orquestal es útil para el dominio de las claves de lectura y del transporte. Se da la circunstancia en la música que según sea el instrumento, atendiendo fundamentalmente al ámbito de registro que tenga, utilizará una clave de lectura u otra de las siete que consta el sistema musical. El pianista acompañante debe dominar la lectura de las siete sea cual sea su posterior especialización,

puesto que le será vital tanto para leer la partitura del instrumento al que acompaña, como para el manejo del transporte tan utilizado en el campo vocal. Tener nociones de instrumentación y composición será útil y recomendable para la correcta aplicación posterior en la improvisación y la reducción orquestal.

El propósito de esta práctica es triple. Por una parte utiliza la repentización, por otra la capacidad de síntesis y por último y más importante, la elección tímbrica y selección instrumental en la interpretación pianística de una obra original para orquesta. Con estas ideas pensamos debe el pianista acompañante enfocar su reducción orquestal y posterior acompañamiento.

Aunque como hemos dicho y se sabe que los editores ya entregan las obras orquestales reducidas, en muchas ocasiones el pianista acompañante deberá consultar el texto original orquestal con el fin de comprobar si le agrada una versión o prefiere otra. El editor siempre efectuará una necesaria selección de melodías de los diferentes instrumentos de la partitura orquestal para poderse ejecutar en el piano, puesto que es imposible en la mayoría de casos la reproducción exacta del texto original al piano, a causa del menor número de voces simultáneas y registro que puede reproducir el piano frente a la orquesta. Todo ello va encaminado a que el pianista acompañante seleccione el material sonoro para así poder realizar su propia adaptación de una parti-

tura orquestal a una reducida al piano, adecuándola tanto a su técnica, estilo y gusto musical, como al instrumento, voz o baile, a la persona o personas a quien se dirija este acompañamiento. Debemos atender a las diferentes maneras de realizar por ejemplo un bajo Alberti, o si se trata de un concierto con solista, o si en cambio se trata de un acompañamiento a una compañía de danza o un coro. Según se dé una u otra situación deberemos utilizar unas texturas u otras, adaptando convenientemente nuestra realización e interpretación pianística.

Por otra parte nos referimos también a la omisión en ocasiones de timbres muy característicos del repertorio y que el solista está acostumbrado a escucharlo por parte de la orquesta y que sin duda esperará oírlo en el piano. Puede ocurrir que el revisor de la edición que estemos interpretando procedente de una partitura orquestal, haya optado por uno u otro timbre y que en cambio nosotros prefiramos otra elección tímbrica, o que sea el propio solista quien habiendo escuchado la versión orquestal nos pregunte acerca de un motivo en particular con el instrumento específico. En cualquier caso deberemos poder adaptar el material orquestal al piano, teniendo en cuenta claro está las posibilidades reales del instrumento, pues nunca tendrá las mismas que una orquesta.

Ese dominio de las claves, otorga abundantes facilidades en la destreza del transporte, ya que dicha habilidad no es



más que cambiar la clave de lectura para interpretar unas notas u otras, eso sí, con las excepcionales alteraciones accidentales que disponga la partitura.

Para este cometido, en la reducción orquestal se trabajarán obras en formato orquestal de todos los estilos, como partituras originales en las cuales no se haya de reducir sino leer en diferentes claves diversos instrumentos. La lectura de una partitura orquestal nos dará la facilidad de esquematización musical a la par que el concepto vertical de la música, ya que estaremos leyendo una partitura con veinte pentagramas por sistema. El pianista deberá atender a diferentes claves de lectura a la vez que a instrumentos transpositores, por lo que trabajará tanto la lectura a vista como el transporte además de la esquematización y verticalidad musicales. En cambio en las partituras originales tendremos la disposición de entre cuatro y ocho pentagramas, a diferencia de los veinte a los que hacíamos referencia. Este escalón sería un poco más “asequible” que el de la lectura de partituras orquestales, pero que busca fundamentalmente la facilidad de lectura en diferentes claves a la vez que la lectura de instrumentos transpositores. Tanto en un caso como

en otro deberemos hacer frente a problemas derivados de la lectura de partituras con tantos pentagramas simultáneos. Éstos son: la eliminación de notas repetidas para quedarnos con una⁸, el cruce de voces⁹, y la existencia de un único hilo melódico fruto de la adaptación de los diferentes registros instrumentales que sea lógico desde el punto de vista pianístico y sobre todo desde el punto de vista de la secuencia natural de la obra que estemos interpretando¹⁰.

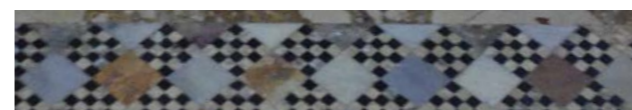
Esta característica se trabajará obviamente con un dominio avanzado de la mecánica, antes se realizarán otros estudios previos que seguidamente pasamos a enumerar.

Empezaremos el estudio de la reducción orquestal con la lectura de corales¹¹, para continuar con cuartetos de cuerda¹², ambos con cuatro pentagramas de lectura por sistema. Posteriormente añadiremos al cuarteto de cuerda instrumentos de viento, uno, dos, tres o cuatro, resultando hasta ocho pentagramas por sistema. Los instrumentos de viento tienen la peculiaridad de ser instrumentos transpositores o de leer en otra clave. Seguidamente pasamos a explicar estos dos as-

⁸ La duplicación de notas entre instrumentos es necesaria en la versión orquestal para la consecución de un timbre o color deseado por el compositor.

⁹ Entre una que está situada en un registro más grave y otra más aguda, y acontece en un momento determinado de la partitura lo contrario.

¹⁰ Nos referimos a la reducción o ampliación de octavas para aquellos instrumentos que quedan fuera de la órbita de tesitura del piano, como puede ser el caso de un flautín (muy agudo), o una tuba (muy grave). También se puede dar el caso de una melodía compartida entre diferentes instrumentos de distinto registro, la cual debamos interpretar unida en una misma octava, para lo que deberemos ampliar o reducir dicha octava para que tenga sentido musical al interpretarla en el piano.



pectos de los instrumentos de viento. Los instrumentos transpositores reciben este nombre por no estar afinados en do. Los instrumentos denominados de “sonido real” tales como el piano o los instrumentos de cuerda, emiten su sonido en una afinación “real”, esto es, su posición instrumental para emitir una nota musical está en relación con el sonido resultante. En cambio en los instrumentos transpositores no existe esa dualidad de posición de nota-sonido real emitido, resultando un sonido diferente para la posición de nota que el instrumentista está colocando en el instrumento.

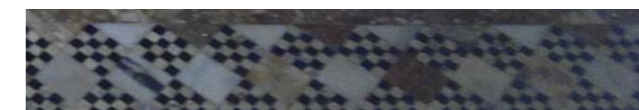
Por otra parte la clave de lectura en los instrumentos de viento, así como hemos descrito las oportunas diferencias en los corales en instrumentos de cuerda, varía según el instrumento. La flauta, el oboe, el clarinete, la trompa, la trompeta y el saxofón leen en clave de sol. El fagot y el trombón leen en clave de fa en 4ª o do en 4ª. Por último, la tuba lee en clave de fa en 4ª.

Todos estos aspectos derivados del estudio de la reducción orquestal nos obligarán a practicar el transporte, la re-pentización y el dominio de las diferentes claves de lectura.

¹¹ La voz soprano leerá en clave de sol o do en 1ª, la contralto en clave de do en 1ª o en 3ª, el tenor en clave de do en 4ª o en 3ª, y el bajo en clave de fa en 4ª.

¹² Claves de sol en los dos violines, de fa en 4ª en el cello y de do en 3ª en la viola.

¹³ Instrumental y vocal por ejemplo.



Conclusiones

Hemos analizado las materias que consideramos más relevantes en la formación tanto inicial como permanente del pianista acompañante y nuestro punto de vista de cómo sacar rendimiento en la aplicación posterior en el acompañamiento pianístico. Emplazamos para siguientes artículos la ilustración con ejemplos de cuanto hemos explicado.

No cabe duda de que los pianistas acompañantes que nos dedicamos profesionalmente a ello lo solemos hacer en uno o como mucho dos campos de actuación¹³. Para el acompañamiento a la danza se necesitan habilidades más específicas o como mínimo más distintas que entre el acompañamiento a la voz e instrumentos. No obstante en la formación tanto inicial como continua del pianista acompañante deben tener presencia todas las materias que hemos enumerado, puesto que ninguna es exclusiva de un único campo de actuación.

Emplazamos pues a toda la comunidad educativa y especialmente a los pianistas acompañantes tanto los profesionales como los que se quieran dedicar a ello, al estudio de estos contenidos.



Bibliografía

Arnold, F. T. (1931): *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as practiced in the XVIIth and XVIIIth Centuries*. Oxford University Press, London.

Cervera, J. y Fuentes, P. (1989): *Pedagogía y didáctica para músicos*. Piles, Valencia.

Coll, C. (1987): *Psicología y curriculum*. Laia, Barcelona.

Corbalán, M. (1999): "La programación interdisciplinar en la enseñanza musical no superior", en *Música y Educación*, nº 38. Madrid, pp. 33-44.

Creuzburg, H. (1956): *Partiturspiel. Ein Übungsbuch in vier Bänden*. Schott & Co. Ltd, London.

Crook, H. (1991): *How to improvise*. Advance Music. Rottenburg (Alemania).

Daroux, C. (1994): "Musiques du xx siècle: de l'improvisation à l'interprétation", en *Marsyas*, nº 29. París, p. 59.

Delgado, F. (2003): *Los Gobiernos de España y la Formación del Músico (1812-1956)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla.

D'Andrieu, J. F. (1718): *Principes de l'accompagnement du Clavecin*. París.

Doupond, G. (1960): *Método de transposición para piano*. Boileau, Barcelona.

Durand, É. (1883): *Traité d'Accompagnement au Piano*. Leduc, París.

Esbrí, C. y otros (eds.) (1971-72): *Curso de repentización*. Texigrab, Madrid. 4 vols.

Esbrí, C. y Oliver, A. (1977): *Teoría y práctica del transporte*. Texigrab, Madrid.

Escamilla, A. y otros (eds.) (2006): *La Loe: Perspectiva Pedagógica e Histórica*. Grao, Barcelona.

Fétis, F. J. (1829): *Traité de l'accompagnement de la partition sur le piano ou l'orgue*. Pleyel, París.

Furrer, U. (1992): *Der Korrepetitor*. Schott, Mainz.

Galán, C. (1999): "La improvisación, mero acompañamiento I", en *Música y Educación*, nº 38. Madrid, pp. 125-135.

_____ (2011): "La improvisación, mero acompañamiento II", en *Música y Educación*, nº 87. Madrid, pp. 213-219.

Galiano, J. (2013): "Aprendizaje de la gestualidad en la música de cámara", en *Música y Educación*, nº 96. Madrid, pp. 44-57.

Gutiérrez, M. (2008): *La formación de intérpretes profesionales en los conservatorios en el marco de la reforma educativa: Madrid como paradigma*. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.

Iglesias, J. (1995): *Repentización, transposición y acompañamiento al piano*. Sibemol ediciones, Málaga. 2 vols.

Jurado, J. Y Rlfón, A. (2004): "La Programación y la Unidad Didáctica en el nuevo sistema de oposiciones (con ejemplos de ambas)", en *Música y Educación*, nº 58. Madrid, pp. 17-50.

Kaddouch, R. (1993): "L'improvisateur-explorateur", en *Journal de la Confederation Musicale de France*, nº 444. París, pp. 14-16.

Keller, H. (1931): *Schule des Generalbass spiels (2ª ed.)*. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

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

Lavignac, A. (1904): *La educación musical*. Gustavo Gilí, Barcelona.

Lindo, A. (1916): *The art of accompanying (3ª ed.)*. Schirmer, New York.

López, A. (1983): *Método de acompañamiento improvisado para instrumentos de teclado*. Piles, Valencia.

López, E. (1999): "Educación musical profesional", en *Música y Educación*, nº 37. Madrid, p. 15.



- Martenot, M. (1978): *Preparation a la lecture des rythmes*. Magnard, Thorigny.
- Melcher, R. Y Warch, W. F. (1971): *Music for Score Reading*. Englewood Cliffs, New Jersey.
- Molina, E. y otros (eds.) (1984): *Bajo Cifrado. Ejercicios progresivos para su realización al piano*. Unión Musical Española, Madrid.
- Molina, E. y otros (eds.) (1985): *Bajo Cifrado Barroco*. Real Musical, Madrid.
- Molina, E. y otros (eds.) (1988): *El acompañamiento de la melodía y su improvisación al piano*. Real Musical, Madrid.
- Molina, E. (1988): "Improvisación y educación musical en España", en *Música y Educación*, nº 1. Madrid, pp. 33-56.
- _____ (1990): *Tratado de Improvisación al piano*. Enclave ediciones, Madrid. 2 vols.
- _____ (1994-95): *Improvisación y acompañamiento*. Real Musical, Madrid. 3 vols.
- _____ (2007): *Improvisación y acompañamiento en el Grado Medio*. Enclave ediciones, Madrid. 2 vols.
- _____ (2008): "La improvisación. Definiciones y puntos de vista", en *Música y Educación*, nº 75. Madrid, pp 78-94.
- Netl, B. Y Russel, M. (2004): *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Akal, Madrid.
- Nuño, L. (2010): "Desarrollo de un nuevo recurso para Improvisación", en *Música y Educación*, nº 82. Madrid, pp. 38-47.
- Oltra, M. (1980): *Ejercicios de acompañamiento*. Boileau, Barcelona.
- Ortiz, C. (2005-2006): "Un paseo por palacio a través del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid", en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, nº 10 y 11. Madrid, pp. 13-44.

Pérez, M. (1993): "Los Conservatorios Españoles. Historia, reglamentaciones, planes de estudio, centros, profesorado y alumnado", en *Música y Educación*, nº 15. Madrid, pp. 17-48.

_____ (2000): *Diccionario de la música y los Músicos*. Istmo, Madrid. 3 vols.

Randel, M. (1997): *Diccionario Harvard de la Música*. Alianza, Madrid.

Riemann, H. (1929): *Bajo cifrado. Armonía práctica realizada al piano*. Labor, Madrid.

_____ (2004): *Reducción al piano de la partitura de orquesta*. Idea books, Barcelona.

Sadie, S. (1992): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Grove. Londres.

Sanz, R. (2011): "El profesor de instrumento y el profesor pianista acompañante", en *Música y Educación*, nº 46. Madrid, pp. 45-62.

Thévet, L. (1979): *La Transposition a vue: méthode a l'usage de tous les instrumentistes, chefs d'orchestre et orchestrateurs*. Leduc, París.

Torres, J. (1702): *Reglas generales de acompañar*. Maxtor Librería, Valladolid.

Tranchefort, F-R. DE (1990): *Guía de la música de piano y de clavecín*. Taurus, Madrid.

Van Der Merwe, P. (1989): *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Clarendon Press, Oxford.

Varenne, D. (1995): "L'accompagnateur: de la lecture á la schizophrénie", en *Marsyas*, nº 34. París, p. 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.

Vilar, J. M. (2000): "Manejando el currículo en el conservatorio y en la escuela de música: ¿dónde debe estar el repertorio?", en *Música y Educación*, nº 43. Madrid, pp. 29-45.

VVAA (1994): *American Heritage Dictionary*. Houghton Mifflin Harcourt. Boston.

VVAA (1995): "L'accompagnement". Varios artículos. *Marsyas*, nº 33. París.

Williams, P. (1970): *Figured Bass Accompaniment*. Edimburgh University Press, Edimburgh.

Williart, C. (2000): *Nuevo tratado de acompañamiento*. Real Musical, Madrid. 2 vols. ◀

🕒 Recibido: 01/02/2015 ✓ Aceptado: 08/04/2015