

Primera Guía de Trabajo.

Temporada Allegretto – Latina 2003

Jueves 22 de mayo de 2003. Teatro Coliseo.

Enrico Pace (piano).

Sergio Prokofiev:

10 Morceaux op.12:

Marche – Gavotte – Rigaudon – Mazurka – Caprice – Légende – Prélude –
Allemande – Scherzo – Humoristique – Scherzo.

Un fragmento de la “Marcha” Op 12.



Igor Stravinskij - G. Agosti

L'oiseau de feu, Suite (El pájaro de fuego)

La transcripción: (o trascipción)

El Pájaro de fuego es una obra originalmente escrita para orquesta. Es un célebre Ballet. Resulta osado pensar que un solo instrumento, el piano pueda reemplazar a toda una orquesta. Entonces.... ¿Cómo puede ser posible?

En realidad, una transcripción no es la suma de todas las notas que deben tocar los instrumentos de la orquesta. Tampoco es un resumen o una simplificación.

Pensar que el piano sumará todas las notas que tocaría la orquesta puede ser la primera impresión para aquel oyente poco experimentado.

Inmediatamente descartada esta idea, un tanto inocente, se reconoce como imposible sumar todas las notas, ya que se repetirían muchas de ellas.

Pero, ¿por qué resultarían repetidas? Sencillamente, porque para lograr efectos de colorido tímbrico y explotar la riqueza orquestal suele indicarse que instrumentos diferentes toquen la misma nota. La mezcla de sus timbres crea el efecto deseado. Es como mezclar dos bebidas, están ambas, pero logrando un nuevo sabor.

Además de las combinaciones de sonidos tenemos otras dificultades que resolver: lo que es propio de cada instrumento.

¿qué queremos decir con esto?

Pensemos en un violín. Dejemos de lado su sonido tan particular. Concentrémonos en sus posibilidades o formas de ser tocado. Una de ellas es el “trémolo” que consiste en frotar rápidamente con el arco, ida y vuelta, una o varias cuerdas. Este efecto es imposible de realizar con el piano, ya que el mecanismo que posee el piano requiere la pulsación de la o las notas, y esta no puede hacerse tan rápidamente. El recurso empleado es tocar rápida y alternadamente esas notas logrando algo parecido, pero no igual.

¿y cómo hace un piano para sostener una nota durante mucho tiempo?

Todos sabemos que mientras un arco frota las cuerdas éstas mantienen su sonoridad, o mientras el intérprete sopla su instrumento manteniendo viva la nota a lo largo de todo el tiempo que sea necesario. Pero también sabemos que el piano pulsa la nota y esta va desapareciendo, extinguiéndose poco a poco, resultándole imposible evitar su silenciamiento a los pocos segundos.

También existen efectos de glisando y portamento (ir de un sonido a otro pasando por todos los sonidos intermedios que hay entre nota y nota) que el piano no puede hacer.

Entonces ¿para qué transcribir una orquesta al piano?

Existen muchas razones, algunas más valederas que otras. Puede ser por el simple capricho de tocar en ese instrumento una música que gusta mucho o que es considerada muy atractiva por el intérprete.

A veces resulta muy útil para acompañar solistas de instrumentos o cantantes cuando no se cuenta con una orquesta.

Pero la más justificada de todas las razones es cuando la transcripción es en realidad una adaptación total de la obra.

¿Qué es una adaptación?

Es como una recreación de la obra (original para orquesta) teniendo en cuenta las posibilidades del piano. Existen muchas transcripciones que son verdaderas recreaciones realizadas por el mismo compositor de la original. También existen transcripciones o adaptaciones que no pertenecen al compositor original pero que igualmente resultan interesantes.

Strawinsky realizó una versión para piano de su ballet “Petrushka” en forma de Suite. Omitió algunas partes, reformó otras, y logró una obra muy importante para el repertorio pianístico.

Con todo esto igualmente se sigue llamando transcripción a cualquier tipo de pasaje de un instrumento a otro o de una formación a otra. Deberíamos considerar la palabra transcripción únicamente cuando se pasa cada una de las notas de la partitura original a la nueva partitura.

En el caso de “El pájaro de fuego” que nos ocupa en este concierto la transcripción fue realizada por el pianista italiano Agosti.

Debemos recordar que existen las transcripciones o recreaciones también en sentido inverso: una obra de piano que es convertida a orquesta. En estos casos también se plantean problemas difíciles de resolver. El piano tiene una muy

particular forma de desplegar armonías que rara vez coincide con el movimiento que hacen las cuerdas u otros instrumentos de la orquesta. También cuando existen pasajes “de bravura” llenos de arpeggios y escalas, suelen ser muy difíciles de emular con la orquesta. De estas obras para piano llevadas a la orquesta la más célebre es “Cuadros de una exposición” de Modesto Musorsky. Muchos compositores y directores de orquesta realizaron adaptaciones de “los cuadros” siendo la más reconocida la realizada por Maurice Ravel.

La transcripción tuvo su época de esplendor en el siglo XIX, época de oro del piano, cuando casi toda obra para orquesta era llevada al piano. Son celebérrimas las realizadas por Franz Liszt, e incluyen desde óperas hasta sinfonías de Beethoven. Otra forma similar a la transcripción es la “Paráfrasis de concierto” utilizada por Franz Liszt que consiste en una suerte de fantasía sobre temas ajenos, obras de otros compositores, explotando todas las posibilidades técnicas del piano.

Pedí a tu profesor de música que te acerque, para escuchar en clase, ejemplos de:

- transcripción (nota por nota pasada de la orquesta al piano)
- adaptación (recreación de la obra adaptándola a las posibilidades del piano)
- paráfrasis de concierto (o fantasía sobre temas de alguna obra)

JUEVES 5 de Junio de 2003. Teatro Coliseo.

Orquesta Escuela de Tango

El tango instrumental:

Todos tenemos claro que el tango se canta y se baila. Y poco a poco vamos aceptando la idea que escucharlo y nada más.

Al igual que la música clásica instrumental el tango fue ganando público entre los oyentes, sin dejar atrás a sus bailarines, las peñas, las milongas y los cantantes.

El tango ha adquirido mucho renombre y aceptación en el público porque poco a poco fue dejando su origen “malevo” para exigir a quienes se dedican a él una formación profunda, seria, académica y nada improvisada.

Ser músico de tango, hoy, es haber estudiado, haber vivido y sentido el tango desde lo mundano y desde lo intelectual.

Sus arreglos u orquestaciones son muchas veces complicados, exquisitos y requieren del músico arreglador mucho genio y conocimiento. Imposible dejar de nombrar a dos grandes de la orquestación (o “arregladores”): Astor Piazzolla y Horacio Salgán. Al conocer Piazzolla la obra de Salgán llegó a decir que abandonaría su carrera como arreglador porque nunca iba a poder hacer cosas comparables a la originalidad y genialidad de Salgán.

Sin entrar en detalles, y visto desde afuera, estas comparaciones son solo para tomar idea de la dimensión del arte de estos músicos, y no podemos ver en ellas juicios de valoración sino admiración y reconocimiento de un artista hacia otro.

Era muy común que el orquestador o arreglador tuviera su propia orquesta o al menos que fuera el solista más importante de ella. ¿reconocen el nombre de Anibal Troilo “pichuco”? ¿el de D’Arienzo? ¡cuántos grandes del tango debiéramos nombrar para ser justos! Dejemos a tu poder de investigación averiguar más sobre todos los grandes nombres.

Podés recurrir al portal de la Secretaría de Educación: www.buenosaires.esc.edu.ar y ahí seguir los enlaces correspondientes a las guías de Latina de años anteriores. También podés intentar con estas direcciones:

<http://www.todotango.com.ar>

<http://www.abctango.com.ar>

<http://tango-tour.com.ar/secretosdelasletrasdetango.htm>

<http://www.tangoargentino.com>

<http://www.elportaldeltango.com>

(estos enlaces pueden no estar disponibles en poco tiempo)

Al ser instrumental el tango gana en riqueza de recursos musicales, ya que los instrumentos no se limitan a dar “fondo” al cantante o a acompañar con simples armonías. Algunos de estos tangos fueron concebidos para instrumentos, no para ser cantados.

COSA DE “MALEVOS”:

Como muchos de estos tangos sí son originalmente creados para el canto, les vamos a contar algo sobre las letras, y orientarlos sobre qué decía el tango. Si en estos conciertos no los escuchamos cantados no quiere decir que no estén expresando lo mismo que les dio origen. Es como ver a un mimo actuando: no tiene “letra” pero todo lo que hace da a entender claramente su mensaje. En este caso la música será la misma, faltarán los versos, y por si no se te ocurre qué es lo que está contando te ayudamos con estos datos:

BAJO UN CIELO DE ESTRELLAS:

Un vals que narra la historia de alguien que vuelve con nostalgia al barrio, con la esperanza de encontrar a su amada esperándolo. Rememora cuando era un muchacho soñador, confesor de sus penas a la mujer que amaba. Siente ganas de llorar, por todos los recuerdos que evoca. “Bajo un cielo cubierto de estrellas una sombra parezco pasar....” Termina reconociendo el fracaso de un amor, provocado por el distanciamiento.

FUIMOS:

Una letra muy dura que habla del daño que pueden hacerse dos personas cuando su relación no funciona bien. Por medio de metáforas explica lo doloroso que puede ser este tipo de mal de amores. Dice: “¡No me sigas, ni me llames, ni me beses ni me llores, ni me quieras más!”.

LA CUMPARSITA.

De marcado corte pesimista. La comparsa del carnaval o de cualquier otra manifestación, descripta en su agonía, porque se vislumbraba el final de este tipo de manifestación. Hoy en día, con el resurgir de la murga, podemos observar cómo era una comparsa de antaño. En la letra deja entrever una queja, una crítica a quien dejó a su madre por ir detrás de su amor. Como si fuera poco, cuando vuelve arrepentido, porque aquella mujer lo deja por otro hombre, encuentra que su madre murió de frío. Termina describiendo la desgraciada situación actual en que vive el protagonista, esperando con dolor que le llegue la muerte.

MILONGUERO VIEJO:

Vuelve el tema del barrio, con un tango llorón que se escucha de lejos, junto a un cantante joven. Por supuesto que habla de un amor frustrado que él, aún siendo varón y bien varonil, llora dulcemente. Está lleno de palabras del “lunfardo” y otras que son propias de los tangos. En esta estrofa podemos apreciar algunas de ellas:

“Linda pebeta de mis sueños,
en este tango llorón
mi amor mistongo va cantando
su milonga de dolor,
y entre el rezongo de los fuelles
y el canyengue de mi voz,
ilusionado y tembloroso
vibra humilde el corazón.”

NIEBLAS DEL RIACHUELO:

Una sentida y triste descripción del puerto del Riachuelo, donde se destaca la muerte de las naves, señalando que nunca más van a volver a viajar, a salir de ahí. Compara a estos barcos con su propio sentimiento, con su ser, porque se siente amarrado a un viejo amor, al cual sigue esperando aún sabiendo que le dijo ¡Adiós!. Destaca la similitud del marinero que rememora con nostalgia su pasado de navegante con su rememorar aquel amor que ya no está. Para pintar mejor el ambiente se sitúa en un día de lluvia, donde lo que llueve no es agua sino su canción.

PALOMITA BLANCA:

Este vals tiene una muy profunda y sentida poesía. Habla del dolor de quien tuvo que irse y deja a su amor. Parece contar su historia a una palomita blanca que ve pasar, distraendo por un momento sus nostálgicos y tristes pensamientos.

Le dice:

“Si la ves a la que adoro, sin decir que lloro, dale alguna idea de lo muy amargo que es vivir sin ella”

Él se reconoce sufriente, pero no quiere mortificar a su amada, entonces pide que no le cuente que está llorando, cosa que también disminuiría su imagen de varón.

VENTARRÓN:

Habla de un tanguero bailarín, guapo y habilidoso.

Dice “Por tu fama, por tu estampa, sos el malevo mentado del hampa; sos el más taura entre todos los tauras, sos el mismo Ventarrón.”

También abundante en lunfardismos esta letra repite la temática común del joven que se va de su barrio (Pompeya) detrás de un amor y que luego vuelve destrozado, frustrado por la ruptura del romance. En este caso, cuando vuelve, ve que su lugar de guapo había sido cubierto por otro. Por eso, viéndolo fracasado, viejo y derrotado le dice:

“Ya no sos el mismo, Ventarrón, de aquellos tiempos. Sos cartón para el amigo y para el maula un pobre cristo.”

En los sitios de Internet que te nombramos encontrarás diccionarios de Lunfardo para aprender el significado de algunas de sus palabras.

Jueves 6 de junio de 2003. Teatro Coliseo.

Pietro De Maria (piano)

L. van Beethoven:

Sonata in fa minore op. 57 "Appassionata"

Allegro assai - Andante con moto - Allegro ma non troppo

Para referirnos al **piano** tendríamos que insistir en muchos puntos ya comentados en guías de Latina de los años anteriores. Para no ser redundantes invitamos a los interesados a navegar por el sitio de la Secretaría de Educación: www.buenosaires.esc.edu.ar y buscar allí los documentos referidos a las pasadas ediciones de estas guías.

Unas pocas líneas sobre las obras.

Hablar del piano en Beethoven es tocar un tema delicado porque él (como dijimos tantas veces) no conoció pianos tal como se los construye hoy en día. El piano actual, esta impresionante maquinaria capaz de emitir los más dulces o irritantes sonidos es fruto de años de investigación y experiencia. La resonancia de cada nota ha aumentado notablemente y se ha enriquecido armónicamente. El mecanismo supera cualquier pretensión del intérprete y su caudal sonoro puede satisfacer el tamaño de cualquier sala y competir con una orquesta completa. El piano de Beethoven, comparado con el gran piano de hoy, era un esbozo, una caricatura, un proyecto de instrumento. Tenía plasmada más la intención que la realización.

Tan es así que el mismo Beethoven incluyó numerosas indicaciones en sus partituras buscando acercar al máximo el pobre sonido del instrumento a lo que su imaginación creadora había pensado. Muchas, pero muchas, indicaciones.

Las primeras sonatas de Beethoven solían ejecutarse en claves, instrumentos muy diferentes al piano en cuanto a cómo generar el sonido. Y son aquellas sonatas dedicadas al "fortepiano" las que más demuestran el aprovechamiento del nuevo instrumento. El fortepiano es el verdadero antecesor del piano moderno o también puede considerarse el "primer" piano.

¿Con qué piano contaba Beethoven?

No era siempre el mismo, y a veces componía en un piano "incompleto" pero pensando en algunos con más teclas.

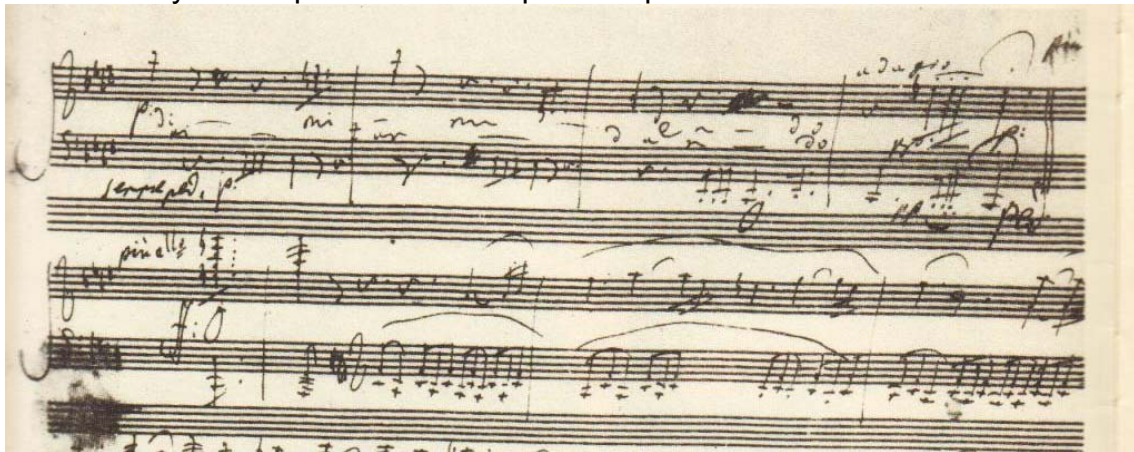
Heinrich Schenker, el creador del Archivo de Manuscritos de Beethoven en la Oesterreichischen Nationalbibliothek, fue un estudioso incansable de este tema, y el gran revisor de las composiciones del Maestro desde sus manuscritos. Nos enseña cómo a veces resulta difícil comprender qué quiso decir Beethoven, o no se entiende su escritura, o está deteriorada o simplemente borrada. Además nos enseña que no son solo las notas las que ayudan a interpretar su música sino que hasta la manera de estar escritas dan clara imagen del tipo de sonido que debemos lograr. ¡qué privilegio debe ser poder leer lo que la mano de Beethoven escribió! Prácticamente todos los músicos hemos estudiado ediciones de imprenta, las que eran fuertemente criticadas por el mismo Beethoven.

Cuando compone su sonata Op. 81 (Los Adioses) tenía un piano Streicher de seis octavas (la fábrica NANNETTE STREICHER & SOHN operó desde 1794 hasta 1896 en Viena, Austria). Esto le permite explayarse ampliamente en el registro agudo dentro de la tonalidad elegida. Cuatro años más tarde, con la Op. 90 (1814) escribe un "mi" grave entre paréntesis. ¿por qué? Porque él quería ese mi ¡pero el piano no lo tenía!.

Las sonatas compuestas por Beethoven para el “fortepiano” son llamadas Hammer-Klavier, que quiere decir en alemán piano de macillos o martillos. Hay una sonata, la Op. 106 que se ha ganado ese nombre, pero no es la única que Beethoven llamó así. Lo hacía simplemente para no poner “Fortepiano” que era el nombre extranjero con que se conocía al nuevo instrumento. Consideremos que Beethoven tuvo un ataque de patriotismo muy fuerte luego de la derrota de Napoleón. El término Hammer-Klavier ya era usado desde Johann Christian Bach (hijo de Juan Sebastián) y como dato comercial en los pianos Stein. El piano con que compone la Hammer-klavier es un Broadwood de Londres con seis octavas y media, y será a partir de entonces “su” piano.

De todos modos, si comparamos estos pianos con los de hoy podemos decir: El Do más grave que escribió en la sonata Hammerklavier es la cuarta tecla desde la izquierda del piano actual; el Fa extremo agudo con que contaba Beethoven hoy se extiende hasta el siguiente Do. Además, como si esto fuera poco, la afinación era más baja que la actual: en 1800, el piano Broadwood (JOHN BROADWOOD & SONS, Londres, desde 1728) se afinaba con el La a 427 hertz y hoy se utiliza 440 en conciertos y algo más cuando se toca con orquesta. Esto suena $\frac{1}{4}$ de tono más agudo que lo que sentía Beethoven.

La Sonata Op. 57 llamada “Apasionada” no escapa a todas estas observaciones. Como ya en las “Notas de sala” encontraremos abundantes datos sobre ella, simplemente presentaremos aquí una comparación de cómo se veía el manuscrito y cómo quedó traducido por la imprenta.



The image shows a musical score for a piano piece, likely a song. It features a vocal line and a piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time.

Vocal Line (Top Right):

- Staff: Treble clef.
- Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter).
- Lyrics: *p* *dimi* *ri* - 2 2 - 2 3 - - -
- Tempo/Performance: *sempre con Ped.*

Piano Introduction (Middle):

- Staff: Grand staff (treble and bass clefs).
- Notes: Treble clef has chords (G4-B4, A4-C5, B4-G4). Bass clef has a descending line (F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2).
- Lyrics: *nu* *tar* - - - *en* *dan* - - - *do* *do*
- Tempo/Performance: *pp* *Adagio.*

Main Section (Bottom):

- Staff: Grand staff.
- Notes: Treble clef has chords (G4-B4, A4-C5, B4-G4). Bass clef has a descending line (F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2).
- Lyrics: *nu* *tar* - - - *en* *dan* - - - *do* *do*
- Tempo/Performance: *Più Allegro.* *ff* *p*

Profesor Claudio Griggio