

LA UTILIDAD DE LA TRANSCRIPCIÓN A PARTIR DEL ADAGIO DEL
CONCIERTO PARA VIOLÍN EN MI MAYOR BWV 1042 DE J. S. BACH

SANTIAGO CHINCHILLA CASTELLANOS

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES – DEPARTAMENTO DE MÚSICA
ÉNFASIS EN INTERPRETACIÓN – GUITARRA X
BOGOTÁ
2014

Índice

Introducción	1
Antecedentes	2
Objetivos	4
Capítulo I: Marco teórico	5
<u>Contexto histórico</u>	
El concierto barroco.....	5
El movimiento lento.....	6
Bach y el estilo italiano.....	7
Concierto para Violín en Mi mayor BWV 1042.....	8
<u>Bibliografía musical</u>	
Concierto para Clave en Re mayor BWV 1054.....	9
Capítulo II: Adagio	11
<u>La transcripción</u>	14
La guitarra.....	14
El cuarteto.....	17
<u>Habilidades físicas desarrolladas</u>	17
Conclusiones	19
Bibliografía	20
Anexo	21

Introducción

La interpretación es un conjunto de habilidades que se juntan para formar el resultado sonoro. Estas habilidades de las que suele valerse el intérprete son la técnica y la investigación, principalmente. El perfeccionamiento de éstas es uno de los objetivos, puesto que permitirá la reproducción más fiel de lo que el intérprete concibe de la música. Le permitirá profundizar y asimilar los contenidos de tal forma que los pueda expresar de la mejor manera posible. Entonces sus esfuerzos se concentran básicamente en el desarrollo de la técnica y la investigación, dándole especial prioridad a la primera.

Convierte la técnica en su diario vivir, concentra todo su tiempo y energías en el absoluto dominio de esta habilidad, e inconscientemente, de manera progresiva, va desplazando la investigación u otra clase de habilidad que le permita fortalecer su interpretación.

La razón por la que prioriza la técnica con vehemencia es porque está involucrada directamente con el resultado sonoro. Si las habilidades motrices están resueltas, gracias a esto se pueden realizar todo tipo de acrobacias.

Ideología que se remonta a la época de Liszt, quien era uno de sus mayores detractores. Contemporáneos suyos –principalmente de los conservatorios en boga–, enfatizaban en la metodología técnica, en la independencia de los dedos, e inclusive algunos como Kalkbrenner inventaron aparatos mecánicos que ayudaran a desarrollar estos principios. (Walker, 2005: 57)

Paradójicamente, por el intensivo interés de desarrollar una única habilidad, obtiene como funesta consecuencia, el truncamiento de su desarrollo interpretativo.

En resumen, la principal preocupación del intérprete por lograr satisfactorios resultados de su interpretación, le centra en el desarrollo de su técnica, creyendo que es el único medio por el cual va a lograr el resultado sonoro esperado. Entonces la monotonía que causa la repetición excesiva de una misma actividad, conlleva al estancamiento de su proceso.

En el ámbito guitarrístico, en el cual se centra este trabajo, ocurre el mismo fenómeno.

Antecedentes

La transcripción¹ como herramienta de ayuda para el desarrollo de una habilidad específica no se encuentra planteada oficialmente todavía. Métodos tan famosos e influyentes como los de Sor, Giuliani, Carcassi y Carulli, o “La escuela razonada de la guitarra” de Emilio Pujol, la “Serie didáctica para guitarra” de Abel Carlevaro, el “Pumping nylon” de Scott Tennant, y el “Método para guitarra” de Isaac Nicola -éste último no muy famoso fuera de Cuba, aún así, es la síntesis de la escuela del compositor cubano que ha repercutido en músicos como Leo Brouwer-, son libros que han diseñado múltiples ejercicios y estudios para obtener el máximo rendimiento de las habilidades físicas. Trabajan específicamente desde la parte motriz y su respectivo desempeño dentro de un contexto musical. Introducen al guitarrista dentro del conocimiento de su instrumento y lo guían progresivamente a explotar las cualidades de éste. Todo esto desde el mismo plano técnico.

Textos que ofrecen una diferente perspectiva de abordar el mismo tema, lo hacen a partir del campo científico. Claros ejemplos de esto son: “Ciencia y método de la técnica guitarrística” de Jorge Cardoso, “A conscious approach to guitar technique” de Joseph Urshalmi y “Técnica, mecanismo y aprendizaje” de Eduardo Fernández. Trabajan la técnica desde un plano psicológico, fisiológico y cognitivo. Tratan diversos temas como el método de estudio, la forma de ejercerlo sin generar un agotamiento muy prematuro, la parte fisiológica del cuerpo que se ve afectada por el recurrente uso de ciertos músculos, por dar algunos ejemplos.

¹ Existen muchas discrepancias acerca del significado exacto de este término, por esa razón para evitar confusiones en este trabajo la transcripción se considera un arreglo. Basando ésto en una de las acepciones del diccionario Grove Music Online: “It (transcription) may also mean an arrangement, especially one involving a change of medium (e.g. from orchestra to piano)”. (Ellingson, 2007, consultado el 18 de noviembre de 2014)

En fin, variedad de temas que no se centran en la transcripción como herramienta de trabajo.²

Escritos que abordan la transcripción como tema central, generalmente están encaminados a debatir la validez o invalidez de ésta como obra musical. “Is transcription permissible?” de Alexander Cellier y Fred Rothwell o “Arrangements have been made” de Guy Warrack son ejemplos de ello. Incluso no son muchos los textos que abordan el tema: “One domain of music that is somewhat special, and not often critically examined, is that of transcription, an extremely well-known musical form...”. (Cellier, 1925: 900). Esto no permite tener una referencia amplia a la mano y deja vacíos en la bibliografía musical de un tema que puede ser muy detallado y serio.

Sin embargo, a pesar de esta carencia, a lo largo de la historia existen ejemplos de lo fructífera que puede ser la realización de esta práctica:

For the young Bach, arranging other composers' works was a means of analyzing and coming to terms with the various musical traditions that he was attempting to assimilate. (Breig, 1997: 154)

He had (Liszt), by this very year of 1838, already transcribed five of Paganini's unaccompanied violin caprices and three of the Beethoven symphonies, discovering some new technical resources in the process. Transcription, then, was the means par excellence of conquering new musical territory for the keyboard... (Walker, 2005: 30)

After playing Liszt's transcription of Beethoven's Fifth Symphony I noticed that my approach to Beethoven's piano sonatas had changed. For example, in the “Tempest” Sonata, I could now see the symphonic progressions and certain references to orchestral music much clearer than before... I recommend playing transcriptions to every pianist! There are numerous things about piano playing and piano sound that one can learn and then apply to original piano music, too. (Marin - Schulslaper, 2011: 209)

² Cardoso hace mención de la transcripción como alternativa de estudio en su libro anteriormente mencionado: “Los días intercalados no sólo servirían así como recuperación sino que, además, serían aprovechados en renovar el repertorio; componer, transcribir, hacer arreglos o transcripciones, si se da el caso; en el estudio de materias teóricas, etc.”. (Cardoso, 2006: 66). Sin embargo, más allá de esto no dice nada más, por lo que el tema continúa igual de cojo, sin explicar de qué manera se puede aplicar al estudio y no tratarlo de forma aislada.

Objetivos

El propósito de este trabajo es demostrar a partir de la transcripción del Adagio del “Concierto para Violín en Mi mayor BWV 1042” (¿1720?) de Johann Sebastian Bach (1685-1750), para guitarra y cuarteto (dos flautas, viola y chelo), cómo puede funcionar ésta, como herramienta de ayuda para el fortalecimiento de dos habilidades del intérprete de guitarra, dándole variedad al estudio y evitando los comunes estancamientos que produce la típica reiteración de una misma actividad.

Estas dos habilidades son: la investigación y la técnica. De la primera, los campos que fue necesario abarcar fueron: el conocimiento del contexto histórico y el conocimiento de bibliografía musical. De la segunda se abarcó uno solamente: el conocimiento de técnicas físicas que proporcionaran solución a la labor investigativa realizada previamente.

La interrelación que existe entre ambas es la columna vertebral en el desarrollo del trabajo, y la transcripción sirve como un agente mediador, un puente que conecta los aportes que cada una se comparte mutuamente y lo consolidan en el resultado interpretativo. Es básicamente una retroalimentación de parte y parte. La investigación le brinda a la técnica diferentes elementos de juicio, para formar el criterio interpretativo de la obra. A su vez, el conocimiento amplio del instrumento, y de las capacidades físicas del intérprete permiten llevar a cabo la asimilación de los contenidos investigados.

Por último, los resultados que arrojará el estudio demostrarán la interrelación de la que se hacía mención anteriormente, y cómo su respectiva combinación en el estudio por medio de la herramienta transcriptoras brinda variedad y dinamismo al estudio, reduciendo sustancialmente el truncamiento del proceso.

El concierto barroco

Fuerte contraste y oposición de las sonoridades es el principio que distingue al concierto barroco. La forma común de lograrlo era dividiendo al conjunto completo entre dos o más grupos. Este principio era conocido como el *stile concertato*; se originó en el siglo XVI tardío y durante todo el siglo XVII se desarrolló hasta culminar en una nueva forma instrumental: El concierto.

Compositores como Gabrieli, Stradella, Corelli y Torelli realizaron diferentes experimentaciones y brindaron aportes de distinto tipo para la forma definitiva del concierto barroco maduro que heredó Vivaldi.

Para la época del compositor venés existían ya tres tipos de concierto:

- ❖ *Solo concerto*: para un solista y orquesta
- ❖ *Concerto grosso*: para dos o más solistas y orquesta
- ❖ *Ripieno o concierto orquestal*: La orquesta no se dividía

El *solo concerto* –que atañe a este trabajo–, al cual Vivaldi debía gran parte de su fama en el siglo XVIII, se componía usualmente de tres movimientos. Éstos estaban organizados de la siguiente manera:

rápido – lento – rápido

³ La información presente durante todo el contexto histórico en su mayoría ha sido tomada del libro de Michael Thomas Roeder “A History of the Concerto” (ver bibliografía). Cuando no, es debidamente citada la idea del autor correspondiente.

Como se puede apreciar, el primero y el tercero eran de un carácter opuesto totalmente al del movimiento de en medio. La razón era que el segundo movimiento generaba contraste, lo que permitía un equilibrio general en la obra.

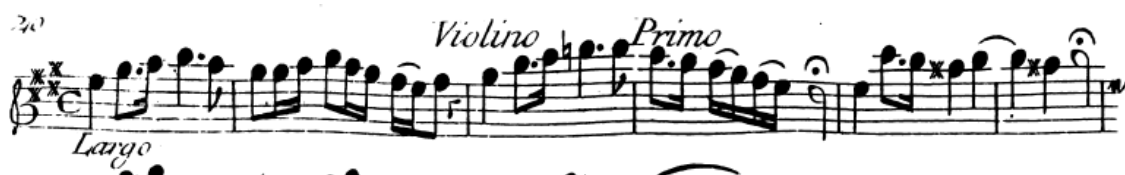
El movimiento lento

Este movimiento comenzó siendo meramente transicional. Era corto y su función consistía en conectar los dos movimientos más grandes -los rápidos-. Albinoni y Vivaldi dieron progresivamente mayor importancia a esta sección del concierto convirtiéndolo en uno independiente. Incluso algunas veces creaban la ilusión de ser el punto más climático de la obra.

No tenía una forma definida, pero muchos eran compuestos a la manera del adagio de un aria operática. “The slow movements often suggest operatic arias with their intense lyricism and expresivity”. (Roeder, 1994: 41)

Al ser tan libre, se encuentran distintos tratamientos compositivos sobre el movimiento. Uno de ellos, que tendría bastante repercusión en Bach, fue el uso de *basso ostinato*. Esta forma de construir la pieza musical consistía en componer una célula cíclica en el bajo y sobre ella crear una melodía muy lírica, conocida como cantilena.

La ornamentación era clave en estos movimientos, ya que le daban vida a la pieza y transformaban el aparente estatismo de las melodías. Aparente, porque la melodía era simple escrita en el papel, y el deber del intérprete era enriquecerla con variedad de ornamentos.



Segundo movimiento (Largo) del “Concierto para Violín en Mi mayor No. XII Op. 3 (L’estro armonico) de Antonio Vivaldi. La sencillez de la melodía se puede apreciar perfectamente en este fragmento.

Bach y el estilo italiano

No fue hasta cuando Bach era organista de la corte de Weimar (1708-1717), que tuvo contacto directo con la música instrumental italiana.⁴ De esta época datan las transcripciones de conciertos que hizo para instrumento solo –algunas para clave, otras para órgano–, de compositores italianos o compositores bajo esta influencia estilística.⁵ (Breig, 1994: 160). Los conciertos son de distinto tipo, y en su mayoría pertenecen a Vivaldi. Siendo más de la mitad tomados del Op. 3 (L’estro armonico) del compositor italiano.

Muy probablemente puede que Bach tuviera acceso a esta música gracias al Príncipe Johann Ernst, sobrino del duque de Weimar. El aristócrata durante sus frecuentes viajes a través de Europa, pudo conocer mucha de la música que estaba circulando en el momento. Es probable que entre la música que le haya originado cierto interés, pues era un entusiasta de la música, estuviera el concierto. De esta manera se motivara a llevar consigo algunas partituras de este estilo para Weimar. La adquisición de éstas, con certeza podría inferirse que fue en Amsterdam –reconocido centro de publicaciones musicales en el siglo XVIII–, donde residió un tiempo.

⁴ (Roeder, 1994: 73). Traducción del autor.

⁵ Estos compositores no eran italianos, pero compusieron conciertos también. De los que se han podido identificar son Telemann y el Príncipe Johann Ernst. (Paul, 1953: 306)

Aunque la mayoría son hipótesis al respecto, la compra de partituras no lo es. Existe evidencia que refuerza la idea de la posible llegada de música italiana a Weimar: “Bills for binding, copying, and shelving music at the Weimar court in June 1713 suggest the Prince (Johann Ernst) returned with a veritable trove of musical treasures”. (Roeder, 1994: 74)

Independientemente de las circunstancias en las que Bach haya conocido el concierto italiano, es evidente que tuvo un impacto enorme sobre el compositor alemán. La introducción en su música de elementos tales como el principio de contraste, el esquema formal y tonal, la claridad y consistencia del estilo melódico italiano, y una dependencia más pronunciada en la unidad motívica, son algunas de las transformaciones pilares que realiza al haberse aproximado al estilo de concierto.

La influencia que emergió sobre el compositor fue determinante, trajo consigo cambios fundamentales en su pensamiento musical de ahí en adelante.

It is no mere coincidence that the works identified as marking the advent of Bach's compositional maturity date from his exposure to Italian music -specifically the Italian concerto. The discovery of Italian instrumental music was undoubtedly one of the most significant events in Bach's creative life. (Roeder, 1994: 74)

Concierto para Violín en Mi mayor BWV 1042

En *Köthen*⁶ Bach produjo sus primeros conciertos originales, basándose en los que otrora transcribiera de su contemporáneo Vivaldi. Estas composiciones son el resultado de una de las labores que debía cumplir como *Kapellmeister*. Componer música instrumental para los dieciocho músicos de la corte. Es bastante probable que compusiera varios conciertos durante la época que residió en la ciudad, mas sin embargo sólo se han podido recuperar tres. Dos para violín solista y uno para dos violines, todos junto con orquesta.

Entre los conciertos para un solista se encuentra el reconocido “Concierto para Violín en Mi mayor BWV 1042”, cuya maestría musical es invaluable y hace notar su

⁶ Bach vivió en esta ciudad durante el periodo de 1717 a 1723. (Boyd, 1986: 69)

admiración por el compositor italiano, quien fue modelo de referencia para su composición, así como para los otros dos.

The emphasis on the strong melodic lines, the cantilenas (lyrical, non-virtuosic melodies) over an ostinato bass in the slow movements, the clear use of ritornello form, and the use of a four-part string orchestra with continuo all point to Vivaldi. (Roeder, 1994:76)

Dicho concierto está compuesto por tres movimientos: Allegro-Adagio-Allegro assai. Además del violín solista, la orquesta a cuatro partes de la que hace mención Roeder se compone de dos violines, viola y continuo. La música ha logrado llegar hasta nuestros días, gracias a la preservación de un manuscrito sobreviviente hecho por un copista desconocido alrededor del año 1760. (Pook, 1957: 53)

Bibliografía musical

Concierto para Clave en Re mayor BWV 1054⁷

La creación de los conciertos para clave y orquesta está asociada con su posición como director del *Collegium Musicum*. Esta sociedad pertenecía a la Universidad de Leipzig, ciudad en la cual Bach vivió la última etapa de su vida. Fue fundada por Telemann en 1704 y realizaba series de conciertos por lo menos dos veces a la semana.

En dichos conciertos se supone que el maestro alemán haya requerido de música compuesta previamente y animado por el ya alto nivel interpretativo de sus hijos en el clave, se haya aventurado a realizar transcripciones de conciertos suyos compuestos anteriormente.⁸

⁷ La información presentada está basada en su totalidad en el capítulo “THE HARPSICHORD CONCERTOS” del libro “A History of the Concerto” de Michael Thomas Roeder”.

⁸ El único de éstos que se reconoce no es suyo, es el “Concierto para cuatro claves en La menor BWV 1054”, arreglo del “Concierto en Si menor para cuatro violines Op. 3, No. 10” de Vivaldi. (Roeder, 1994: 97)

El “Concierto para Clave en Re mayor BWV 1054” es una transcripción del concierto en Mi mayor que en su momento compusiera originalmente para violín, residiendo en Weimar. Estructural y tonalmente es igual, siendo la única diferencia la transposición un tono por debajo del original.⁹ Contiene los mismos movimientos y el papel del clave como continuo cambia para tener el rol protagónico de solista.

Su maestría musical recae en el detalle.¹⁰ Este concierto está trabajado minuciosamente de principio a fin, enriquecido por nuevas ornamentaciones, cambios rítmicos, audaz diálogo entre el clave y el ripieno, precisión en la notación musical, entre muchos otros. Podrían a simple vista parecer mínimos, pero le brindan una nueva vida a la obra.

La partitura original del concierto para clave es de especial relevancia, pues el manuscrito proviene de la misma mano del autor. (Pook, 1957: 54)

⁹ En su artículo “Why did J. S. Bach transpose his arrangements?” Howard Shanet propone una solución muy acertada con respecto al polémico tema. Ver bibliografía.

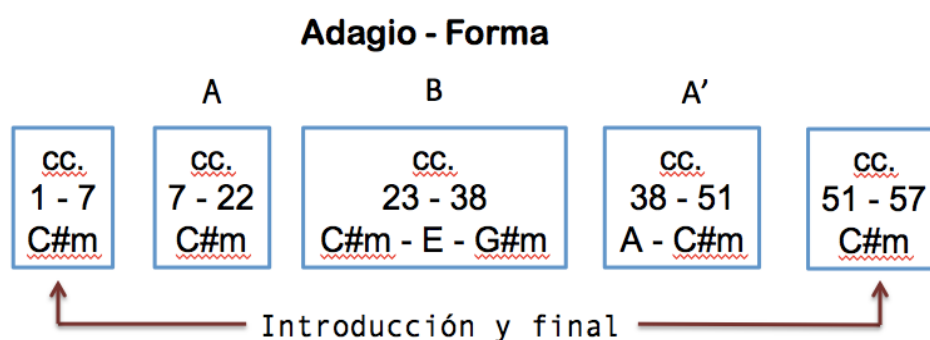
¹⁰ Para profundizar en todos los cambios hechos por Bach, se recomienda el artículo “Bach’s E major Violin Concerto reconsidered” escrito por Wilfrid Pook y debidamente referenciado en la bibliografía.

Capítulo II: Adagio

El Adagio del “Concierto para Violín en Mi mayor BWV 1042” se encuentra en la tonalidad de Do# menor, VI grado y relativa menor de la tonalidad principal de toda la obra. Era de la usanza de la época componer este movimiento en modo menor: “...a distinct fondness for middle movements in the minor mode is evident in about two-thirds of the concertos”. (Roeder, 1994: 48). El uso de la relativa no era muy frecuente, ni tampoco escaso: “The relationship of keys between movements is fairly flexible, with about one-third of the slow movements in the same key as the outer movements; slightly less frequently the relative major or minor is selected, and in still fewer cases the dominant or subdominant is used”. (Roeder, 1994: 48)

Estructuralmente el movimiento es A-B-A’

Gráfica no. 2



La introducción y el final son exactamente la misma música. La parte A se asume desde el c. 7, ya que en ese momento entra el violín solista, y empieza a desarrollarse la melodía tipo aria –lírica y expresiva–. El bajo también es clave en este punto porque se empieza a repetir debido a su naturaleza de *ostinato*.

La parte B es absolutamente contrastante: el bajo desaparece casi en su totalidad – aparece sólo en los tutti–; como consecuencia de lo anterior desaparece el *ostinato*; el solista aparece con material nuevo y las demás voces se mantienen en un acorde uniforme en *legato*. Otro punto importante que ocurre justo antes es la semicadencia del c. 22 (gráfica no. 3). Todo el conjunto tiene una blanca con fermata, y luego aparece un silencio en tutti; cesura determinante, pues articula todo el movimiento.

Gráfica no. 3

Concierto para Violín en Mi Mayor BWV 1042

Violín solista
Violín I
Violín II
Viola
Continuo

piano

cc. 21 - 23
() = S.C.

La parte A' se caracteriza por el regreso del *ostinato*, aunque no lo hace del todo literal. El regreso es de gran audacia musical: los primeros cuatro compases de esta parte los expone en el VI grado con variaciones melódicas, a diferencia de su parte análoga que se encuentra en la tonalidad principal (gráfica no. 4 y 5). Después de estos compases, regresa a la tónica para finalizar la pieza.

Las características principales de esta pieza son el *basso ostinato* y la cantilena, de los que se hacía mención en el capítulo anterior. El bajo lo varía de dos maneras durante la pieza, mostrándolo en otra tonalidad –como en A' (gráfica no. 5)–; o fragmentado, es decir, toma sólo una parte de la frase completa (gráfica no. 6).

Gráfica no. 4

basso ostinato

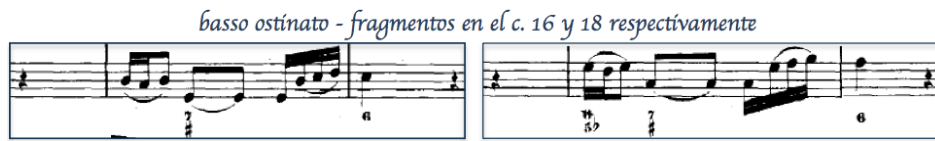
sempre piano

Gráfica no. 5

basso ostinato - variación tonal (cc. 38 - 42)

La variación es transitoria, modula progresivamente de regreso a Do# menor. En el c. 42 ya está de nuevo en la tonalidad principal.

Gráfica no. 6

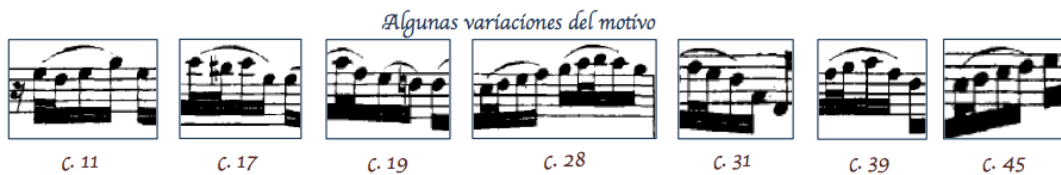


La cantilena se basa en un gesto motivico diminuto (gráfica no. 7), y así mismo éste es punto de partida para toda la pieza, desarrollándolo de distintas formas y dándole variedades melódicas de todo tipo, eso sí, conservando siempre la idea estructural del mismo (gráfica no. 8).

Gráfica no. 7



Gráfica no. 8



La transcripción¹¹

En la siguiente tabla se muestra el papel de cada voz en la obra original y su correspondencia en la nueva:

<i>Concierto para Violín en Mi mayor BWV 1042</i>	<i>Concierto para Guitarra en Mi mayor BWV 1042</i>
Adagio	
Violín solista	Guitarra
Violín I	Flauta I
Violín II	Flauta II
Viola	Viola
Continuo	Chelo

Mientras que en la obra original el violín debe estar acompañado por una orquesta,¹² la transcripción se concibió para un formato de cámara más pequeño. El rol de cada músico es individual, lo que reduce el conjunto de la obra transcrita a cinco personas.

La guitarra

El lirismo propio de la cantilena no se puede cantar en la guitarra de la misma manera en que lo logra el violín. El instrumento de cuerda frotada posee cualidades melódicas innatas, producidas por su versatilidad en la articulación y en la dinámica. Para lograr esa misma calidad expresiva la guitarra debe utilizar cualidades idóneas del instrumento y así compensar sus limitaciones melódicas. Esto lo consigue gracias a que, a diferencia del violín, el instrumento de cuerda pulsada puede realizar polifonía relativamente compleja. Adherir a la cantilena otra o más voces y así incrementar el dramatismo lírico con la armonía que resulta del contrapunto.

¹¹ El resultado de la transcripción realizada para el nuevo formato, se incluye en el anexo al final del trabajo.

¹² La orquesta barroca es mucho más pequeña que la moderna, sin embargo es un número considerable de músicos.

El concierto para clavecín fue la clave para tener un resultado satisfactorio de contrapunto en la guitarra, durante el desarrollo de toda la obra. La ingeniosa solución de Bach en su concierto fue agregar a la cantilena el *basso ostinato* del continuo. Entonces el instrumento además de la melodía del violín tenía ya una nueva voz. Debido a que el ostinato estaba ahora en manos del clave, la figuración del continuo se ve reducida con el fin de no duplicar una voz en unísono. De esta manera el continuo participa solamente para reforzar el tutti.

El tratamiento polifónico de la guitarra se hizo exactamente a la manera del clave. No hubo necesidad de alterar nada, pues la conducción de ambas voces funcionó, por así decirlo, de forma transparente. El contrapunto tiene dos voces: una es la cantilena y la otra el *basso ostinato*. (Ver anexo, parte de la guitarra).

El violín en la obra articula de dos maneras diferentes la melodía.¹³ Una es haciendo uso del *legato*, el cual consiste en tocar todas las notas con la misma dirección de arco. Mejor dicho, si son cinco las notas escritas, todas sin excepción, se interpretan ya sea con el arco descendiendo o ascendiendo.

La otra manera de articularla es con la técnica denominada *détaché*, la cual puede decirse, es un *legato* más articulado. La melodía conserva su contorno y no se fragmenta. Sin embargo hay una separación mínima, entre cada nota por la naturaleza de la técnica. Ésta consiste en tocar las notas implicadas bajo arcos diferentes. Retomando el ejemplo anterior, las cinco notas se tocarían de la siguiente manera: primera nota (arco arriba); segunda nota (arco abajo); tercera nota (arco arriba); y así sucesivamente. Puede comenzarse con el arco abajo, pues es decisión del intérprete escoger la más conveniente para el fragmento musical.

El equivalente a grosso modo del *legato* en la guitarra, serían los ligados que realiza la mano izquierda en una sola cuerda bajo el mismo ataque de uno de los dedos de la mano derecha.

¹³ La información con respecto a las articulaciones en el violín, fue obtenida gracias a un trabajo en conjunto con la violinista Adriana Poveda. Ella es estudiante de música de décimo semestre con énfasis en interpretación del violín, de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá - Colombia.

El *détaché* podría asimilarse a la pulsación intercalada de los dedos de la mano derecha sobre diferentes notas de la misma cuerda. La articulación suena más fiel al del instrumento frotado, sin trasladar la posición, pues este movimiento hace la separación de las notas más pronunciada.

El problema de seguir fielmente las articulaciones del violín es la pérdida de fraseo en la guitarra. En la primera, la última nota de todas las ligadas es demasiado tenue, por lo que siempre va a ocurrir un *decrecendo* natural en cada frase. Lo cual hace la música tediosa. En la segunda las condiciones mejoran un poco, ya que cada nota se pulsa, pero al tener una digitación incorrecta trasladando la mano en mitad de frase, la música igualmente va a sufrir proporcionalmente. Ambas articulaciones son difíciles de reproducir en la guitarra, por momentos casi imposibles de seguir al pie de la letra, ya contextualizándolas dentro del *Adagio*.

Melódicamente Bach genera *legato* en cuatro o hasta cinco notas, y al realizarlo en la guitarra es poco práctico. Por ser fiel al papel, la música se deteriora notoriamente. Entonces es deber del guitarrista ayudarse de diferentes herramientas para simularlo. Experimentar con cada frase y ver de qué mejor manera puede reproducir la idea original. El *détaché* por otra parte, algunas veces puede reproducirse de manera fiel y otras no. La mayoría de las veces siendo interrumpido por un cambio de traslado en la mano izquierda. Para evitarlo es primordial digitar de nuevo la música o encontrar una articulación, más acorde con la guitarra, pero principalmente acorde con la música.

A pesar de las distintas limitaciones del instrumento se optó por dejar cada una de las articulaciones escritas por el compositor. Aunque no pueda reproducirse fielmente, el intérprete ve la idea original y de esta forma toma la decisión más apropiada para reproducirla coherentemente en su instrumento.

El cuarteto

La música del ripieno se respetó en su integridad. Los cambios realizados fueron por cuestiones de registro y por adaptarse a las cualidades físicas de la guitarra.

Un ejemplo claro de la adaptación es el chelo. La línea concebida por Bach en el ostinato está escrita una octava arriba de lo que la interpreta el chelo en la transcripción. Este cambio se debe a que la guitarra suena una octava por debajo de lo que está escrita. Entonces para ser consecuentes con el ostinato durante toda la obra, la música se adaptó a las cualidades sonoras del instrumento pulsado. De otra forma, la transcripción hubiera sido irrealizable. En el caso opuesto –que el instrumento pulsado se hubiera adaptado al registro original–, la guitarra ya en los primeros compases no hubiera podido realizar la música, pues su registro agudo es muy limitado.

Habilidades físicas desarrolladas

Una vez realizada la transcripción y empezado el montaje, pueden extraerse técnicas muy puntuales que el intérprete refuerza:

La disociación de la mano derecha: Esta técnica se refuerza con la polifonía implícita en la guitarra. Aquí el intérprete puede usar de manera muy lúdica el contrapunto resaltando una de las voces; generando direcciones dinámicas opuestas en cada voz –una voz en *crescendo* y otra en *decrescendo*–; articulaciones distintas en cada voz –una en *staccato* y otra en *legato*–; en fin, multitud de ideas que puede aplicar para independizar los dedos de la mano derecha. Entre mejor independencia tenga, cada voz tendrá su individualidad natural.

El volumen: Debido a que tiene que trabajar con cuatro músicos más, y la naturaleza del instrumento no facilita la producción de sonido a grandes escalas, el intérprete debe llevarlo al límite. Una opción es trabajar toda la pieza en el mejor *forte* posible para nivelarse o al menos aproximarse poco a poco al equivalente del sonido conjunto del cuarteto. Además la guitarra progresivamente debe superar el sonido del conjunto, ya que su rol de solista se lo exige.

La respiración: Algunos podrían objetar que para el guitarrista ésta no es una técnica física, como sí lo es para el flautista, por ejemplo. Sin embargo, todos los intérpretes sean de viento o no deben ser conscientes de ella. Para aquellos instrumentos a los que la respiración no les afecta la producción del sonido directamente, es más difícil tenerla presente constantemente. Por lo que el trabajo en cámara facilita su realización. Así, la interpretación del Adagio por parte del solista y el cuarteto desarrolla ésta técnica.

Al haber más de uno en escena, es necesario que uno de los integrantes marque las entradas y cierres de frase grupales correctamente. La forma de hacerlo preciso y entendible es por medio de la respiración, acompañado de un gesto físico muy pronunciado. El solista en este caso puede asumir ese papel también, de este modo le generará y recordará la preocupación por respirar bien más seguido durante el desarrollo de la música.

Además otro factor fundamental que se ve reflejado en el resultado sonoro, y directamente relacionado con esta técnica, es la respiración uniforme del conjunto. Cada individuo respira a un ritmo diferente, mas sin embargo si cada uno de los integrantes acopla de forma homogénea o de manera parecida su respiración entre sí, facilitarán su comunicación y le brindarán naturalidad a la música.

Conclusiones

Luego de exponer cada paso, ya para finalizar, es necesario diseminarlos de manera breve para entender en conclusión cómo brindan variedad a la dinámica de estudio.

Lo primero fue hallar una herramienta musical que le ayudara al intérprete a desarrollar su habilidad técnica e investigativa. Eso, sin la necesidad de sacrificar una de las dos, por obtener un aparente mejoramiento de la que se priorizó.

Posterior a esto la transcripción surgió como potencial candidata. Como bien se mencionó antes, a lo largo de la historia se han obtenido excelentes resultados haciendo un uso correcto de ella.

Teniendo la herramienta en mano y escogida la obra para su correspondiente transcripción, las habilidades para desarrollar se vieron relacionadas directamente sin necesidad de hacer mucho esfuerzo. Este proceso se detalla de la siguiente manera:

Previo a la transcripción del Adagio era necesario informarse de los distintos temas que se relacionaban con el movimiento. Una vez realizada la tarea, el conocimiento del instrumento y de habilidades técnicas proporcionaron al intérprete plasmar en la transcripción dicha comprensión de los mismos. Finalmente como resultado de la interpretación de dicha obra, el intérprete reforzó técnicas específicas. Teniendo la opción de trabajarlas de manera individual o colectiva.

Todas las anteriores realizadas dentro del mismo estudio regular del intérprete.

En conclusión, como consecuencia de todo el trabajo realizado previamente, la dinámica de estudio se ve oxigenada gracias a la realización de distintas actividades. Todas conectadas por el mismo mecanismo: la transcripción.

Bibliografía

Textos citados

- Boyd, Malcolm. 1986. *Bach*. Barcelona: Salvat editores, S.A.
- Breig, Werner. 1997. "Composition as arrangement and adaptation". En *The Cambridge Companion to Bach*, ed. John Butt. Reino Unido: Cambridge University Press, 154-170.
- Cardoso, Jorge Rubén. 2006. *Ciencia y método de la técnica guitarrística*. Madrid: Acordes Concert.
- Cellier, Alexandre y Rothwell, Fred. 1925. "Is transcription permissible?", *The Musical Times*, 66:992, 900-902. *Musical Times Publications Ltd*.
<<http://www.jstor.org/stable/913419>> [Consulta: 8 de noviembre de 2014]
- Ellingson, Ter. "Transcription (i)". *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consulta: 18 de noviembre de 2014]
- Paul, Leslie D.. 1953. "Bach as transcriber", *Music & Letters*, 34:4, 306-313. *Oxford University Press*. <<http://www.jstor.org/stable/731061>> [Consulta: 8 de mayo de 2014]
- Pook, Wilfrid. 1957. "Bach's E major Violin Concerto reconsidered", *Music & Letters*, 38:1, 53-65. *Oxford University Press*. <<http://www.jstor.org/stable/730637>> [Consulta: 8 de mayo de 2014]
- Roeder, Michael Thomas. 1994. *A History of the Concerto*. Estados Unidos: Amadeus Press.
- Schulslager, Robert. 2011. "Lost in transcription: A conversation with Risto-Matti Marin", *Fanfare*. Fanfare, Inc. [Consulta: 8 de noviembre de 2014]
- Shanet, Howard. 1950. "Why did J. S. Bach transpose his arrangements?", *The Musical Quarterly*, 36:2, 160-203. *Oxford University Press*.
<<http://www.jstor.org/stable/739815>> [Consulta: 8 de mayo de 2014]
- Walker, Alan. 2005. *Reflections on Liszt*. Estados Unidos: Cornell University Press.

Gráficas

- Bach, Johann Sebastian. 1874 (¿1720?). *Concierto para violín en Mi mayor, no. 2*, para violín y orquesta de dos violines, viola y continuo. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Vivaldi, Antonio. n. d. 1711. *Concierto para violín en Mi mayor, No XII, L'estro armonico Op. 3*, para violín y orquesta de dos violines, viola y continuo. Amsterdam: Estienne Roger.

Concierto para Guitarra en Mi mayor BWV 1042

(Arreglo del Concierto para Violín en Mi Mayor BWV 1042)

Score

Johann Sebastian Bach
Santiago Chinchilla

Adagio

The musical score is arranged in five systems, each with two staves. The instruments are Flauta 1, Flauta 2, Viola, Guitarra, and Chelo. The tempo is Adagio. The key signature is E major (three sharps). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *sempre piano* and *tr* (trills). The Guitarra part is written in a treble clef, while the other instruments use their standard clefs. The Flauta parts have a *sempre piano* marking. The Viola part also has a *sempre piano* marking. The Chelo part has a *sempre piano* marking. The score is a transcription of the original violin concerto by Johann Sebastian Bach, adapted for guitar by Santiago Chinchilla.

Flauta 1

Flauta 2

Viola

Guitarra

Chelo

sempre piano

sempre piano

sempre piano

sempre piano

tr

tr

tr

tr

Musical score for guitar, measures 16-19. The score is written for guitar in treble and bass clefs. Measure 16 features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. Measure 17 continues the melodic development. Measure 18 includes a trill (tr) in the treble clef. Measure 19 concludes the section with a final melodic phrase.

Musical score for guitar, measures 23-26. Measure 23 shows a melodic line in the treble clef. Measure 24 includes a trill (tr) in the treble clef. Measure 25 features a pizzicato (pizz...) section with a melodic line in the treble clef. Measure 26 concludes the section with a final melodic phrase.

Concierto para Guitarra en Mi mayor BWV 1042

20

Musical score for guitar, measures 30-35. The score is written for a single guitar part on a single staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Performance markings include *arco...* (arco), *pizz...* (pizzicato), and *fr* (for). The piece is in the key of D major (two sharps).

Musical score for guitar, measures 36-41. The score is written for a single guitar part on a single staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music continues with complex rhythmic patterns. Performance markings include *(arco)* and *arco...*. The piece is in the key of D major (two sharps).

Musical score for guitar, measures 42-47. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 42 begins with a trill (tr) on the G string. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords. Measure 43 shows a trill on the G string. Measure 44 continues with eighth notes and a trill. Measure 45 features a trill on the G string. Measure 46 has a trill on the G string. Measure 47 ends with a trill on the G string.

Musical score for guitar, measures 48-53. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 48 begins with a trill (tr) on the G string. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords. Measure 49 shows a trill on the G string. Measure 50 continues with eighth notes and a trill. Measure 51 features a trill on the G string. Measure 52 has a trill on the G string. Measure 53 ends with a trill on the G string.