



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Maestría y Doctorado en Música

FACULTAD DE MÚSICA

HEURÍSTICA INTERPRETATIVA DE LOS PRELUDIOS OP. 11 DE
ALEXANDER SCRIBIN

TESINA
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN MÚSICA (Interpretación Musical - piano)

PRESENTA
DALIA GUADALUPE JIMÉNEZ RIOS

TUTORA
MARÍA EUNICE FABIOLA PADILLA LEÓN
FONCA

CIUDAD DE MÉXICO. ABRIL 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

Agradecimientos

A mi tutora, la Dra. Eunice Padilla León, por la paciencia, entusiasmo y perseverancia.

A la Mtra. Teresa Frenk por permitirme estudiar en su casa durante un periodo del tiempo de pandemia.

A los coordinadores del programa de posgrado por buscar siempre la manera de brindar su apoyo y orientación.

Al Mtro. Mauricio Ramos por su ayuda y genuina disposición.

A Cody Copeland por su incansable apoyo.

A los maestros Monique Rasetti, Miguel Ángel Villanueva, Elías Morales, Krisztina Deli, Silvia Alonso, Ninowska Fernández-Britto y a los doctores Consuelo Carredano, Anatole Leikin y Rubén López-Cano.

A los fantásticos amigos que tuve la fortuna de conocer en este periodo de mi vida y que nutren mi entusiasmo cada vez que tengo la suerte de coincidir con ellos. Gracias.

ÍNDICE

• ORIGEN DE LA INVESTIGACIÓN.....	1
• OBJETIVOS.....	2
• ALEXANDER Scriabin: PANORAMA DEL ESTILO INTERPRETATIVO Y COMPOSITIVO TEMPRANO, INFLUENCIAS Y TENDENCIAS.....	4
• PRELUDIO.....	12
• PRELUDIOS OPUS 11.....	13
• AUTOETNOGRAFÍA.....	17
• RESULTADOS DEL PROCESO AUTOETNOGRÁFICO.....	19
1. OPUS 11 NO. 1.....	22
2. OPUS 11 NO. 12.....	26
3. OPUS 11 NO. 19.....	28
• CONCLUSIONES.....	32
• BIBLIOGRAFÍA.....	33

ORIGEN DE LA INVESTIGACIÓN

Después de tocar un nocturno de Chopin en una de las primeras clases de piano que recibí en la Universidad, la maestra se sentó junto a mí y tomó unos segundos para pensar qué palabras causarían en mí un mayor impacto (o por lo menos, ahora pienso que fue así). –Imagina que tienes frente a ti un estante lleno de emociones [tuyas] que puedes tomar y colocarlas oportunamente dentro de tu cuerpo cuando tocas– dijo, al mismo tiempo que un ligero y relajado gesto de su brazo derecho guiaba lo que decía: tomó con los dedos y la palma de la mano una especie de esfera del estante imaginario, la pasó por el teclado del piano y finalmente la llevó a su pecho.

Tenía aproximadamente 20 años y fue la primera vez que experimenté la necesidad de dar un paso fuera de los márgenes que hasta ese momento habían sido parte de mi instrucción musical académica. Antes de ese día, mi formación había estado delimitada por una franja que dividía la *deglución* de información y la verdadera *nutrición*; estando yo, desde luego, en el lado donde el conocimiento no nutre, se arraiga con dificultad, no tiene “sabor”; donde en mi experiencia se dio por entendido que por haber expuesto el “conocimiento”, el individuo (yo), de manera espontánea, tendría la dicha de saber cómo utilizarlo. Atrapada en una realidad conformada por pacientes intentos de llenar de información mi cabeza, memorizar fechas, nombres, montones de notas, armonías completamente descontextualizadas para mí, con suerte algunos recursos técnico-mecánicos, llegó el afortunado día de preguntarme: ¿Para qué se me ha dado esto? Y ¿qué hago con todo esto?

A pesar de este primer episodio de cuestionamientos a mis conocimientos y habilidades adquiridas, no fue sino hasta la mitad de la carrera universitaria que comencé, intencionalmente, a prestar atención a la búsqueda del sonido que deseaba y al que descartaba. De esta manera, empecé a aplicar el conocimiento que aprendía y las habilidades que mi cuerpo adquiría en el piano, en función de un sonido específico.

OBJETIVOS

Quisiera pensar que mi experiencia hacia la profesionalización interpretativa musical fue un caso aislado, producto del azar y que la situación para la gran masa de mi comunidad, específicamente en la Universidad que me formó, es diferente. Sin embargo encuentro en mi formación grandes similitudes con el desarrollo de mis compañeros. Incluso he llegado a conocer profesionales que siguen manteniendo en su formación un “puente ambiguo”, donde el *cómo* (entiéndase como recursos técnicos pianísticos adquiridos) no se logra poner en práctica por qué no se cuestiona el *porqué* (entiéndase como el contenido musical).

Quisiera enfatizar esto que he llamado “puente ambiguo” –ya que es este el punto preciso en que se centrará este trabajo–. Considero que tiene origen en el momento anterior a elegir los recursos pianísticos con los que el intérprete cuenta para resolver algún fragmento musical. Es decir, el proceso de cuestionarse ¿qué es lo que estoy buscando?, ¿por qué estoy haciendo esto y no esto otro? y ¿cómo puedo hacer que lo que estoy buscando realmente suceda? Por lo tanto, al carecer de este proceso, se forman sistemas auxiliares -individuales- para resolver y estudiar una obra; objetivos como la lectura, análisis armónico y formal, resolución de pasajes con particularidades técnicas, asimilación, memorización, con resultados casuales y frecuentemente superficiales.

Con base en mi propia experiencia como estudiante de música, en procesos de compañeros de generación y también en los procesos que llevan mis propios estudiantes, observo que al carecer de sistemas de organización oportunos para el estudio del repertorio de manera realmente musical, cada estudiante va formando sus propios sistemas -mecánicos- con el bagaje que le hereda su maestro, además de su propia experiencia. Esto sucede muchas veces de manera inconsciente, inadvertido por los músicos. Debido a lo anterior, este trabajo busca destacar la importancia del camino heurístico de la interpretación musical; reconocer que el proceso de búsqueda interpretativa es *activo* y fundamental para alcanzar un objetivo sonoro específico.

No pretendo abordar aspectos de la creación musical *per se* ni aspectos que involucren las respuestas de los oyentes. Delimitaré este trabajo a lo relacionado con mi labor como intérprete; y de manera aún más específica: a ubicar el “puente” entre la información adquirida y la realización de un discurso musical en un repertorio específico para generar la reflexión y análisis del proceso de integración obra-intérprete. Dicho de otra manera, el proceso heurístico del intérprete: las decisiones motrices que toma, por qué toma esas decisiones y no otras; las decisiones enfocadas a formular y llevar a cabo un discurso específico.

Además, con la finalidad de tener un resultado “tangible”, se utilizará como método de observación la *autoetnografía*, para recopilar y sistematizar información durante el proceso de abordar un repertorio. Con este método, se pretende exponer un detallado recorrido del trabajo de integración obra-intérprete y así contar con una guía que permita rastrear y reflexionar sobre las decisiones interpretativas que fueron tomadas.

Debido a que yo me desempeño en el área de interpretación en piano, este trabajo se ha realizado y representado en este instrumento y con música compuesta originalmente para el mismo. Sin embargo, este ensayo es preconcebido como una estrategia de búsqueda práctica y su aplicación metodológica no excluye a ninguna de las otras áreas de interpretación musical.

Por lo anterior, este ensayo está dirigido principalmente a intérpretes en busca de mejorar su calidad interpretativa, así como en desarrollar sistemas de auto-observación que favorezcan su estudio y por tanto su resultados musicales. En segunda instancia, este trabajo le da la bienvenida a todo lector que tenga interés en conocer el proceso por que cuál se genera una propuesta interpretativa.

ALEXANDER SCRIBIN, PANORAMA DE SU ESTILO INTERPRETATIVO Y COMPOSITIVO TEMPRANO, INFLUENCIAS Y TENDENCIAS.

El trabajo interpretativo va más allá de leer y traducir los signos y las notas de una hoja de papel en sonidos. Metafóricamente hablando, podríamos decir que esa hoja es más bien un “mapa”, y que es el intérprete quien tiene la tarea de “encontrar el tesoro oculto”. Es necesario involucrarse no solo con la obra en sí, sino con el contexto del compositor que se abordará, lo que lo formó, lo que le atraía, lo que sucedió con él y con su entorno social, económico, cultural, lo que lo cambió y por qué lo cambió. Por esto mismo, para comprender el estilo interpretativo propio de Alexander Scriabin, comenzaremos con un breve panorama del contexto de este autor. Haremos una revisión general de la formación pianística que obtuvo, su desarrollo como compositor, así como de las características y parámetros de los usos interpretativos que le fueron transmitidos.

Los primeros años de formación pianística formal de Scriabin –previos a su ingreso en el conservatorio de Moscú– se vieron nutridos por las enseñanzas de Nikolai Zverev, alumno de John Field (1782–1837), uno de los primeros eslabones de la escuela interpretativa rusa que conocemos hoy en día y quien a su vez fue alumno de Muzio Clementi (1752-1832). Field heredó de su maestro las características interpretativas del periodo *clásico* (algunas de las cuales se mencionarán más adelante), sin embargo, sus búsquedas posteriores a su etapa como estudiante tuvieron un carácter diferente. Como intérprete, se caracterizaba por ser enérgico y caprichoso, y al mismo tiempo por la belleza del sonido que emitía. Incluso –en palabras de Anatole Leikin– se le adjudica el desarrollo de un nuevo “estilo” melódico, que parecía “cantar” en el piano. Características que fueron inculcadas a sus estudiantes y a su vez transmitidas a las siguientes generaciones de pianistas del siglo XIX, como Alexander Scriabin¹.

¹ Leikin, Anatole. (2011). *The Performing Style of Alexander Scriabin*. Ashgate: USA, pp. 19.

En 1888, año en que Scriabin ingresó al Conservatorio de Moscú, su formación pianística quedó a cargo de Vasily Safonov, quien exigía a sus estudiantes una estricta atención a la calidad del sonido que emitían en el instrumento. Safonov (con relación a la calidad del sonido) pedía un ataque² no solo genéricamente bueno (con definición, peso, etc.), sino un sonido que correspondiera a un repertorio específico, con claridad y creatividad tímbrica³. No estaba entre sus prioridades desarrollar en los estudiantes el exhibicionismo acrobático del intérprete en el instrumento, sin embargo, con su método de enseñanza, sus alumnos frecuentemente adquirían (además) grandes e impresionantes destrezas mecánicas. Utilizaba ejercicios del libro de su autoría titulado *New Formula*, que tuvo como premisa que la mente del pianista controla tanto los dedos como el sonido que éstos generan. Los ejercicios contenidos en este método están dirigidos a estudiantes avanzados y tienen la finalidad de desarrollar y mantener independencia de los dedos, uniformidad en el toque así como el desarrollo de agilidad y belleza del sonido. No son ejercicios que se pueden realizar de manera mecánica, ya que representan no solo un reto para la coordinación, sino también para la atención. En otras palabras, no son solamente “ejercicios para dedos”, sino ejercicios mentales⁴.

Simultáneamente a su desarrollo como pianista, Scriabin se formaba como compositor también en el Conservatorio de Moscú. En este aspecto, su programa académico incluyó armonía, formas musicales y polifonía. Esta última la estudió bajo la dirección de Sergei Taneyev, quien le inculcó la intrínseca relación entre el desarrollo y la forma, la armonía, lo temático, lo rítmico y la textura⁵. Por lo tanto, gracias a sus enseñanzas y métodos, benefició la formación de Scriabin no solo como compositor sino también como pianista.

² Delimitaremos el término *toque* como la forma en que el pianista manipula la superficie de las teclas del piano. Goebel, W. (2017). “Movement and touch in piano performance”. B. Müller & S. I. Wolf (Eds.). *Handbook of Human Motion*, (pp. 1–18), Berlin: Springer. doi:10.1007/978-3-319-30808-1_109-1. Publicado online 3 de febrero 2017, p. 9.

³ Leikin op cit, pp. 21-22.

⁴ Safonoff, Wassili (1915). *New Formula for the Teacher and Piano Student*. J & W Chester Ltd: Londres. P. Prefacio.

⁵ Leikin op cit, p. 24.

Como resultado de sus primeras instrucciones y siendo aún discípulo del Conservatorio, asomaron en Scriabin características interpretativas que lo acompañarían en su trayectoria profesional. Algunas de éstas corresponden al toque en función de la búsqueda de color, uso variado y creativo del pedal de los apagadores (tanto en función armónica como melódica) y el recurso expresivo del *rubato*. Podemos conocer por medio de declaraciones de Safonov, el aprecio que tuvo éste a dichas características.

[...] I wake up to some charming sounds. I didn't even want to move, so as not to break the magic spell. Then I ask: 'What is it?' It turned out to be his Db major prelude [op. 11, no. 15]. That is one of the best memories of my life.⁶

What are you looking at his hands for? Look at his feet!⁷

[...] Go to the concert tonight, Scriabin will be performing, and listen to his pedaling—the piano breathes when he plays.⁸

El aspecto del color, de manera técnica, se busca principalmente en el toque que propone el pianista pero en el caso de Scriabin, no es solo el toque lo que modifica el color, sino también el pedal. Para este compositor, estos dos elementos (color y pedal) son como una sola cosa y es que como se mencionó con anterioridad, la atención a producir un sonido específico como respuesta de un ataque en el instrumento fue también desarrollado por las instrucciones de Safonov. Sin embargo, encontramos que Simon Nicholls en la sección de “Elementos Bibliográficos” del libro *The Notebook of Alexander Scriabin*,

⁶ Nicholls, Simon (2018). *The Notebooks of Alexander Skryabin*. Oxford University Press. New York. P. 8. “Desperté con un sonido encantador. No quería siquiera moverme, para no romper el hechizo. Y pregunté: “¿Qué es eso?” Me percaté que era su preludio en Re bemol mayor [op. 11, no. 15]. Ese es uno de los mejores recuerdos de mi vida”. [Traducción de la autora].

⁷ Ibid, p. 15.

“¿Qué están haciendo mirando sus manos? ¡Miren sus pies! [Traducción de la autora].

⁸ Ibid, p. 23.

“Ve esta noche al concierto, Scriabin tocará, y escucha sus pedales. —el piano respira cuando él toca”.

[Traducción de la autora].

propone una posible relación en la búsqueda de este elemento con la cercanía que existió en la infancia de Scriabin con el trabajo pictórico de Nikolai Petrovich, su tío materno⁹. La necesidad de búsqueda de color en Scriabin como intérprete lo condujo al desarrollo del uso más elaborado del pedal de los apagadores. Es decir, no solo un pedal en función del discurso melódico y de lo armónico, sino un pedal que permitiera la mezcla de vibraciones para crear atmósferas y colores específicos; un pedal que apoyara los impulsos, entre otros.

A pesar de esta tan notoria distinción en el estilo de Scriabin como intérprete de su propia música para piano, no era una característica que él indicara con exactitud en su escritura musical. Actualmente, no siempre se tiene certeza del momento exacto en que se debe usar el pedal de los apagadores y con esto evitar ambigüedades en la idea musical (caso opuesto al de compositores como Granados o Ligeti), aunque por otro lado, es posiblemente este mismo factor el que ha permitido que en las últimas décadas se hayan y sigan desarrollando una vasta variedad de soluciones interpretativas a las mismas obras y pasajes elaborados de la música de Scriabin por diferentes pianistas en todo el mundo.

A continuación, ejemplificaremos el uso del pedal de los apagadores en Scriabin desde dos de las variantes interpretativas que encontramos en el archivo musical de grabaciones de su obra. Usaremos, además, uno de los preludios que atañen a este trabajo, el Op. 11 no. 12, en el que debido a la similitud entre los motivos de la sección A de esta obra (Cc. 1-7), se tomarán únicamente los primeros compases para realizar nuestra comparativa. Cabe destacar que el uso del pedal de los apagadores depende de diversos factores, como el tamaño de las manos del intérprete, la velocidad que indique la obra, el carácter con que el discurso musical sea planteado, atmósferas específicas, énfasis y apoyo de ataques. Es decir, lo determina desde la anatomía del intérprete hasta su planeación del discurso musical, pasando por acatar en la mayor medida todos los elementos escritos en la partitura.

⁹ Nicholls y Pushkin op cit, p. 6.

En nuestro primer ejemplo, la interpretación es del pianista ruso Sergey Kuznetsov¹⁰ (1978)¹¹, de una grabación en vivo realizada en 2017, en donde comienza desarrollando el discurso de manera lenta, con sensación de pesantez. Une las primeras tres notas del motivo de la mano derecha con un cuarto de pedal (color azul) y los dedos (color amarillo) para finalmente utilizar el pedal completo junto con la entrada del bajo (color rojo). La partitura indica que cada entrada del motivo de la mano derecha entra “solo”, es decir sin sonidos o reverberaciones de lo anterior. Sin embargo, Kuznetsov mantiene el pedal hasta la entrada del próximo bajo, procurando una atmósfera más “llena” que lo que indica la partitura.

12.

The image shows a musical score for piano in 3/8 time, marked 'Andante' with a metronome marking of 126. The score is annotated with colored lines: blue lines under the first three notes of the right hand, yellow lines under the first three notes of the right hand, and red lines under the first two notes of the left hand. The dynamic marking is 'pp sotto voce'.

Ejemplo 1: Uso del *legato* y pedal de los apagadores en Kuznetsov.

La segunda variante¹², grabada en 1997 por Mikhail Pletnev (1957)¹³ posiblemente más vinculada a la indicación de tempo *Andante*, elabora el motivo inicial con más movimiento, sin ser pesante. Sin embargo, la mano izquierda responde de manera más *cantabile* y con el recurso expresivo del *rubato*. Utiliza un cuarto de pedal en las primeras tres notas del motivo de la mano derecha (color azul), y pedal completo en la entrada del bajo (color rojo).

¹⁰ Pianista contemporáneo ruso formado en la Escuela Gnessin de Moscú. Escuela con un altísimo índice de intérpretes internacionales desde su fundación en 1985. Para más referencias de la escuela, consulte <http://eng.gnesin-academy.ru/history/>

¹¹ <https://youtu.be/cNI0MOe122E> 15'20"-17'08".

¹² <https://youtu.be/0S3FSghpdXk> 17'20"-18'50".

¹³ Pianista contemporáneo ruso formado en Central Music School de Moscú.

En este caso, es el *rubato* en la mano izquierda permite disuadir el discurso y dejar una vez más un cuarto de pedal para la entrada del segundo motivo de la mano derecha. Re negra y Si se sostienen en principio con los dedos (color amarillo) después interviene también el pedal.

12.

The image shows a musical score for a piano piece. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 128. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two staves: the upper staff is for the right hand and the lower staff is for the left hand. The right hand part features a melodic line with several notes highlighted in yellow. The left hand part features a bass line with notes highlighted in red. A blue annotation 'pp sotto voce' is written above the left hand part. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

Ejemplo 2: Uso del *legato* y pedal de los apagadores en Pletnev.

Como se mencionó con anterioridad, debido a las necesidades específicas de cada mano, el uso de los recursos se altera en la búsqueda de solucionar ciertos pasajes. Siendo así, por ejemplo, que un pianista con una mano más grande tendrá recursos diferentes a los de un pianista con manos más pequeñas. Tal es mi caso, las necesidades específicas de mi mano (más pequeña) requieren que vincule el intervalo de décima que se forma entre el Re# doble plica y el Fa# del segundo compás con el pedal completo a partir de la aparición de la doble plica. Esto conduce a plantear el discurso de una manera un tanto más lenta ya que estos intervalos no pueden ser alcanzados solo con mi mano.

El recurso expresivo del *rubato* no es exclusivo de la interpretación musical de Scriabin. Es un recurso que se ha utilizado a lo largo de la historia y como tal, ha sido modificado según las necesidades y libertades de cada región, cada generación y de cada instrumento. Podríamos mencionar, como ejemplo, el uso del *rubato* para teclados en el siglo XVIII, el cual según Sandra Rosenblum (*The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries*, 1994), tenía la función de alargar o acortar la línea melódica en relación con el bajo (que se

mantenía estable) a manera de improvisación (conocido como *rubato contramétrico*). En otras palabras era el deliberado abandono de la regularidad mecánica del valor de las notas de la melodía con un bajo como base métrica estable. En contraste, el *rubato* para teclados que predominó en la interpretación musical en el siglo XIX (periodo romántico) era conocido como *rubato agógico*, el cual permite cantar una línea melódica con gran libertad y flexibilidad sin que el bajo se vea forzado a permanecer en un pulso estable¹⁴. Un ejemplo de esto, propuesto por Anatole Leikin, permite que en la grabación hecha por Enrique Granados de su propia composición *Danza Española No. 5*, se observe la abrupta libertad del uso del *rubato* agógico en el tempo, ya que llega a variar desde corchea=225 a corchea=23 en el transcurso de la pieza¹⁵.

Existen grabaciones de música escrita e interpretada por el mismo Scriabin en donde estos recursos interpretativos se hacen evidentes. Sin embargo, considerarlos como referentes para generar una propuesta interpretativa en la actualidad puede no ser la mejor opción. Leikin argumenta que dichas grabaciones dejan claramente vista la incompatibilidad del estilo interpretativo de esa época con la manera de tocar que se enseña actualmente y las razones son: "dislocaciones rítmicas, incesantes cambios de tempo (incluyendo *accelerandi* en *crescendi* y cuando se aproxima una culminación), acordes en *arpeggiato* con mucha libertad y obstinados cambios del texto impreso"¹⁶. Cualidades -en palabras de Leikin- que son mal vistas ahora, motivos de risas y fuertemente desalentadas por los maestros de piano, críticos musicales y jurados en concursos¹⁷.

La formación interpretativa para los músicos de tecla en la actualidad está muy vinculada a las indicaciones escritas en la partitura, restringiendo arbitrariedades de todo tipo, sobre todo las que atañen al tempo. Con esto no se quiere decir que la interpretación contemporánea es fría o que carece de espontaneidad, sino solamente que dentro de los parámetros escritos en el

¹⁴ Rosenblum, Sandra P. (1994) "The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries," *Performance Practice Review*: Vol. 7: No. 1, Article 3, pp. 33-47.

¹⁵ Leikin, Anatole op cit, p.275.

¹⁶ Ibid, p. 286.

¹⁷ Ibid, p. 273.

papel, se buscará la música (logrando así desde interpretaciones muy pobres a sublimes, según las habilidades y conocimientos de cada intérprete).

Unos años después de la muerte de Scriabin, el interés de las audiencias hacia su música sufrió un notorio decaimiento en las salas de concierto (aproximadamente en la segunda década de los años 1900)¹⁸. Los factores son inciertos, sin embargo es posible adjudicarlos a: él mismo como uno de los principales intérpretes de su obra y a que en su poca rigurosidad de la escritura musical, invariablemente conducía a que su música fuera modificada por él mismo. Incluso en presentaciones en vivo. Si entre su público hubiera algún colega que llevara la partitura de lo que Scriabin interpretaría, se habría llevado la sorpresa de escuchar cambios de *tempi*, matices expresivos, ritmos e incluso cambios de notas.

Scriabin consideraba que era imposible indicar todo en la partitura y por ello, usualmente ponía poco, si no es que nulo esfuerzo en tratar de escribir su música con estricta precisión¹⁹. Actualmente, a esta forma de trabajo, aparentemente descuidada, se le da con facilidad una connotación negativa, pero al ser menos explícita ¿podría ser una manera más amplia de proponer la búsqueda del contenido musical?

En cuanto a sus influencias musicales, existe una tendencia por parte de los biógrafos e investigadores de este compositor a relacionarlo en sus composiciones tempranas con Chopin y Liszt, sobre todo con el primero. Se suele pensar en esta relación, entre otras cosas, debido al lirismo y matices melancólicos que caracterizan la música de la juventud de Scriabin, así como de las pequeñas formas que más desarrolló en esta etapa de su vida: preludios, estudios, valsos y mazurcas, (géneros predilectos en la obra de Chopin)²⁰. Sin embargo, la predilección que tenía Scriabin por gestos

¹⁸ Ibid, p.1

¹⁹ Ibid, pp. 4-5.

²⁰ Ballard, Bengtson, Bell Young. *The Alexander Scriabin Companion, History, Performance, and Lore*. Rowman & Littlefield. USA: 2017. Pp. 16-17.

melódicos breves originados por el desarrollo armónico (entre varios otros aspectos), pone a consideración mirar a Schumann como una influencia más acertada –además de la expresa admiración que Scriabin manifestaba hacia este compositor–²¹. Esta influencia se puede ver además en características de sus estilos interpretativos: extrema ansiedad y exaltación, volatilidad impulsiva y abruptos momentos de dichosa tranquilidad. No es coincidencia que Scriabin fuera un magnífico intérprete de la música de Schumann²².

PRELUDIO

La genealogía a la que pertenece el Opus 11 de Scriabin deriva de los trabajos e innovaciones que Bach (1685-1750) y Chopin (1810-1849) desarrollaron en el prelude en sus respectivas épocas²³. Específicamente, *Das Wohltemperierte Klavier* de Bach (primer tomo en 1722 y segundo tomo en 1742), que fue la primera obra que llevó al prelude a uno de sus más importantes puntos de desarrollo. Fue pionera en utilizar todas las tonalidades mayores y menores de manera cromática, en dos tomos de 24 preludios cada uno, emparejados todos a una fuga en la misma tonalidad. Hasta ese momento, con el desarrollo que ofreció esta obra, los preludios conservan todavía su función histórica –servir de introducción a cada fuga–, pero ya demuestran por sí solos una gran versatilidad de estilos así como tratamiento armónico y polifónico²⁴ (este último principalmente para las fugas).

Posteriormente, en el siglo XIX resurgió el interés de los compositores de la época por retomar este “formato” desarrollado por Bach, y es así como encontramos los Seis Preludios y Fugas para piano de Mendelssohn

²¹ Leikin, Anatole op cit, pp.280- 281.

²² Ibid, p. 281.

²³ Los preludios más tempranos de los que se tiene registro fueron para órgano y servían para introducir música vocal en la iglesia alrededor del siglo XV. A pesar de ser trabajados en diferentes regiones de Europa con diferentes nombres, conservaron la función de ser una pieza introductoria a otra obra con características de construcción más virtuosas, o elaboradas. Fue hasta el siglo XIX, con los preludios de Hummel, que el prelude aparece sin una obra subsecuente; pero al ser los preludios de Chopin más extensos y versátiles, se toman como referente para establecer al prelude como obra independiente. Ledbetter, David and Ferguson, Howard. *Prelude*. Grove music Online. 2014. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43302>. Consultado 17 de mayo 2021.

²⁴ Ibid.

(1832-1837) o los Dos Preludios y Fugas para órgano de Brahms (1856-1857), entre varios otros. Pero no es sino hasta el Opus 28²⁵ (1836-1839) de Chopin que reaparece la estructura de 24 preludios en todas las tonalidades mayores y menores y que además se convierte en el modelo para la creación de preludios de las siguientes generaciones²⁶. Este opus, en cambio, está organizado por círculo de quintas intercalando una obra en tonalidad mayor con una menor y su principal punto de desarrollo para el preludio radica en colocarlo como una obra independiente, que no introduce nada y que no será sucedida por nada.

Como se mencionó con anterioridad, este opus fue el modelo para ciclos de preludios compuestos posteriormente. No solo para los de Scriabin, sino para los de Rajmaninov, Debussy, Gershwin y Messiaen²⁷, entre otros, quienes explotaron –una vez más– sus características en cuanto a creatividad armónica, tímbrica, de extensión (más largos o más cortos), intensidad y de recursos del piano. Además, todos pueden ser separados de su colección y funcionar de manera individual.

PRELUDIOS OPUS 11

Los 24 preludios opus 11 fueron compuestos entre 1888 y 1896, constan de 12 pequeñas obras en tonalidad mayor y 12 en tonalidad menor. Comprenden en total la colección de obras más nutrida de Scriabin en un mismo opus. Anterior a su publicación en 1897, Rusia no contaba con alguna colección de ese tipo de obras en tamaño similar a ésta. Se conocían únicamente preludios “suetos” (es decir, que no forman parte de ninguna colección) de dos compositores: el mismo Scriabin y Anatoli Liádov (1855-1914)²⁸. Por lo tanto, tras la publicación del Op. 11, comienza para la música rusa una tradición de preludios encabezada por Scriabin y Rachmaninov.

²⁵ Los 24 preludios Op. 28 de Chopin no fueron los primeros influenciados por Bach en el Romanticismo, lo fueron los 24 preludios Op. 67 de Hummel (1778-1837) y es debido a su corta extensión (de 5 a 9 compases en promedio por obra) que no han sido considerados como referente genealógico para los preludios de interés de este trabajo (Op. 11 de Scriabin). Ibid.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ Leikin, op cit, p 51.

El Op. 11 es el resultado de una apuesta que Scriabin sostuvo con Beliaev, su editor, en 1888. El objetivo era tener 48 preludios terminados para abril de 1896. No obstante, para ese entonces Scriabin contaba con un total de 46 escritos que al momento de su publicación (1897), fueron seleccionados y separados en diferentes colecciones para conformar los opus 11, 13, 15, 16 y 17. El Op. 11, se ubica dentro de un periodo de desarrollo de composición temprana de Scriabin y por tanto, relacionados primordialmente con la obra de Chopin. Se infiere incluso (pese a las antes mencionadas similitudes con el lenguaje y manejo del contenido musical de Schumann) una directa relación entre los 24 preludios opus 28 de Chopin y los 24 preludios opus 11 de Scriabin, de la cual se hablará más adelante.

Los preludios no corresponden cronológicamente al orden en que fueron publicados y, en realidad, respetar una cronología para un recital puede no ser tan significativo, ya que la planeación de los preludios estaba basada en la independencia de cada una de las obras. El mismo Scriabin solía interpretar los preludios sin un orden específico (salvo ciertas excepciones como el número 13 y 14 y ocasionalmente el 1 y 2) e incluso fue poco frecuente que él interpretara el opus completo en un concierto²⁹.

Basado en la antes mencionada tesis doctoral de Hwa-Young, la cronología y el lugar de composición de los preludios que conforman este opus es el siguiente:

1888	No. 4	Moscú
1889	No. 6	Kiev
1893/4	No. 10	Moscú
1895	No. 14 Nos. 3, 19, 24 Nos. 12, 17, 18, 23	Dresde Heidelberg Witznau
1896	No. 5 Nos. 8, 22 Nos. 1, 2, 7, 9, 11, 13, 15, 16, 20, 21	Ámsterdam Paris Moscú

Tabla 1³⁰. Cronología del Opus 11

²⁹ Ibid p. 51.

³⁰ Hwa-Young, Lee. (2006). *Tradition and Innovation in the Twenty-Four Preludes, Opus 11 of Alexander Scriabin* (Doctor in Musical Arts). University of Texas. USA. P. 9.

Hwa-Young, como la gran mayoría de investigadores que ha escrito sobre Scriabin, relaciona el estilo de composición temprano de Scriabin con la música de Chopin. Tanto Hwa-Young en su ya mencionada tesis, como Ballard en *The Alexander Scriabin Companion- History, Performance, and Lore*, refieren que Scriabin retoma el estilo de preludio propuesto por Chopin en su Opus 28 para la creación de sus propios preludios, principalmente los de épocas tempranas. De acuerdo con estos autores, Scriabin toma elementos que van desde la extensión de las piezas hasta el manejo de estructuras (en principio básicas como A-B-A', por ejemplo), progresiones armónicas y disposición interválica para el desarrollo melódico³¹. Estos autores señalan también en el específico caso del Op. 11 de Scriabin, que a pesar de que su cronología no corresponde con la numeración de su publicación, se encuentra organizado de la misma manera que el Opus 28 de Chopin (es decir, por quintas, intercalando una tonalidad mayor y una tonalidad menor), que cada preludio es una miniatura, que el Opus 28 de Chopin es una compilación de varios estilos y pequeñas formas, como estudio, nocturno, vals y mazurka (que puede proponer una clasificación similar para el Opus 11 de Scriabin) y finalmente que ambos opus siguen estructuras formales tradicionales con regularidad en la conformación básica de las frases.

³¹ Ibid, pp. 5-7.

No.	Tonalidad	Características de	Estructura	No.	Tonalidad	Características de	Estructura
No. 1	Do mayor		A-B-A'	No. 13	Solb mayor	Nocturno	A-BA'
No. 2	La menor	Vals	A(a-a')-B(b)-A'(a')	No. 14	Mib menor	Estudio	A-A'-A''
No. 3	Sol mayor	Estudio	A-A'-A'-A''	No. 15	Reb mayor	Estudio	A(a-a')-B(b-a'')
No. 4	Mi menor	Balada	A-A'-coda	No. 16	Sib menor	Reminiscencia de marcha fúnebre	A-B-A'-coda
No. 5	Re mayor	Nocturno	A(a-a'-b)-A'(a-a-c)-A''	No. 17	Lab mayor		A-B-B
No. 6	Si menor	Estudio	A-B-A'	No. 18	Fa menor	Estudio	A-B-A'-coda
No. 7	La mayor	Barcalora	A-B-A'	No. 19	Mib mayor	Nocturno	A-B-A'
No. 8	Fa# menor	Nocturno (Estudio)*	A-A'-A''	No. 20	Do menor		A-B-A'
No. 9	Mi mayor	Estudio	A-A'-B	No. 21	Sib mayor	Nocturno	A-A'
No. 10	Do# menor	Mazurca (Vals)*	A(a-a')-B(b-a')	No. 22	Sol menor	Mazurca	A-A'-coda
No. 11	Si mayor	Nocturno	A-B-C	No. 23	Fa mayor	Mazurca	A-BA-BA'-coda
No. 12	Sol # menor	Nocturno	A(a-a')-B(b)-C(c-c')	No. 24	Re menor		A-B-A'

*Preludios que proponen una forma musical de manera visual pero otra diferente en lo práctico³²

**Los preludios que mantienen una columna en blanco, no cuentan con características tan evidentes como el resto de las piezas³³.

Tabla 2³⁴ . Tonalidades del Opus 11, propuesta de pequeña forma musical a la que hace referencia y estructura formal básica.

³² Con la finalidad de clarificar esta información, los preludios con asterisco serán clasificados por mi apreciación basada en las características que yo percibo: no. 8 Nocturno; no. 10 Mazurca.

³³ Podrían ser categorizados como: no. 1: estudio de fraseo; no. 24: estudio de fraseo en acordes.

³⁴ Hwa-Young op cit p. 10

Esta tabla establece tanto la estructura básica de las obras de este opus, como una posible clasificación de estilos y pequeñas formas dadas a partir de las características de cada uno de los preludios —este último basado en la tesis de Lee.

Con base en la tabla anterior, se dividirán los preludios de la siguiente manera:

- 1 preludeo con características de Vals
- 1 preludeo con características de Balada
- 1 preludeo con características de Barcarola
- 3 preludeos con características de Mazurca
- 6 preludeos con características de Estudio
- 7 preludeos con características de Nocturno
- El resto de preludeos no cuenta con una categorización clara.

Ahora bien, la justificación inicial para la selección de los tres preludios que se desarrollarán en este trabajo consiste en elegir un preludeo de cada una de las categorías más relevantes del opus. Dicha justificación sí se llevará a cabo con dos de los preludeos, el no. 1 (Estudio de fraseo) y el no. 19 (Nocturno). Sin embargo, en el trabajo práctico se encontraron elementos más complejos respecto de la búsqueda interpretativa así como sus complicaciones mecánicas en un segundo preludeo con características de nocturno que en los de características de mazurca, lo que nos permite pensar en su pertinencia para ser desarrollado en este ensayo. Dicho preludeo será entonces el no. 12 (Nocturno).

AUTOETNOGRAFÍA

En la búsqueda de un método de estudio para un trabajo con características meramente interpretativas y que tome además al individuo como objeto de estudio, se recurrió a la autoetnografía. Se pretende con este método analizar los procesos creativos del intérprete de la música —en este caso mi propio

proceso— a través de la recopilación de datos de las sesiones de estudio en bitácoras, audios y videos que sirvieron para organizar la información obtenida.

La autoetnografía, según Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal en su libro *Investigación artística en música*, es una metodología de investigación que tuvo origen en las investigaciones del campo de la antropología. Sin embargo, debido a sus características, también ha mostrado gran ductilidad en las investigaciones artísticas, ya que actualmente se relacionan con la organización y sistematización de estrategias de observación y reflexión. El objeto de estudio para esta metodología es la persona, el investigador mismo (*quién hace*) y no el evento (*qué es lo que hace*). Es importante enfatizar que el objeto de estudio puesto sobre un individuo, no implica observarlo desde un enfoque autobiográfico (a menos que sea coherente), sino lo que éste realiza, planifica, observa y siente. En otras palabras, lo que sucede en él y alrededor de él y lo *afecta*. Incorpora aspectos de reflexión individual en un evento o fenómeno concreto a los que difícilmente alguien más que el propio investigador tiene acceso: es un estudio de la introspección del individuo³⁵.

Para este tipo de investigación son relevantes acontecimientos del pasado, pero su principal fuerte de reflexión parte de registros continuos y conscientes de la interacción del individuo con un fenómeno determinado. Estos registros se desarrollan principalmente por el investigador de manera simultánea al proceso de la investigación-creación y son los que posteriormente dan pie a la reflexión y el análisis³⁶.

De esta manera, se llevaron a cabo los siguientes registros para esta investigación:

- Una bitácora comprendida entre el 3 de septiembre del 2019 hasta la fecha de entrega del primer borrador de este ensayo (24 de noviembre del 2021). Se registraron datos como sesiones de estudio, clases con profesores de instrumento, cursos y talleres externos, vivencias personales que tuvieron alguna repercusión en el estudio de las obras y periodos de descanso.

³⁵ López-Cano, Rubén y San Cristóbal, Úrsula. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. ESMUC, FONCA y GRUPO DE RICERCA. Barcelona. pp. 138-143.

³⁶ Ibid.

- Videos.
- Audios (éste fue el recurso menos frecuente).

Como se verá más adelante, este procedimiento puso en evidencia conductas y resoluciones (sobre la música) que para mi ya eran mecánicas y algunas veces ineficientes. Por lo tanto, después de su lectura de este ensayo, invito a los intérpretes a darse el tiempo de llevar a cabo el ejercicio autoetnográfico al momento de abordar un repertorio nuevo, por lo menos una vez en su desarrollo musical. Posiblemente se lleve gratas y no gratas sorpresas, pero un muy buen aprendizaje de sí mismo.

Lo que a continuación se presentará no son los registros en sí (aunque en algunos casos será necesario incluirlos), sino la etapa final: la reflexión y análisis del proceso de integración obra-intérprete en tres de los preludios del opus 11 de Alexander Scriabin.

RESULTADOS DEL PROCESO AUTOETNOGRÁFICO

Como características generales, se observa que el proceso de trabajo del repertorio se compuso en promedio de 3 etapas, mismas que en la mayoría de los casos propusieron una subdivisión con actividades relacionadas a la etapa a la que pertenecen. Este proceso no fue aplicado de la misma manera en cada obra, principalmente porque en el transcurso del montaje del opus completo, las estrategias de estudio fueron mejorando. En un inicio se observaba con frecuencia que por desorganización en el estudio y estando ya en la segunda o incluso la tercera etapa del proceso, había que regresar a ciertos momentos de la primera.

- Lectura

-Examinar por medio de la vista, sin tocar (fuera del piano). Se observa principalmente la forma del prelude, modulaciones, fraseos, posibles movimientos que serán requeridos (con un alto índice de fallo en reconocer el

movimiento real debido posiblemente a la repetitiva falta de planeación de la velocidad de la obra).

-Explorar de manera práctica (en el piano). Se establecen digitaciones, elementos dinámicos, de fraseo y articulación; así como los recursos que implican movimientos específicos (pedales, distancias, octavas con muñeca o brazo, acentos, etc.). Sin embargo también se observó que no se le dio la importancia requerida a la velocidad de la pieza, lo que en la gran mayoría de los preludios, llevó a tener que volver a este momento del estudio cuando ya se estaba en etapas siguientes; en consecuencia, se demoraba la resolución de la obra.

- Práctica

-Estudio y práctica de complicaciones específicas de la obra. (Comienza de manera secundaria la tercera etapa del proceso, memoria). Una vez que se tiene cierto camino trazado de la conducción armónica-melódica del preludio, se divide la obra en secciones. De esta manera se estudia la obra por fragmentos, aprendiendo, escuchando y coordinando cada uno de sus requerimientos dinámicos, rítmicos, mecánicos y de conducción específicos.

-De las secciones a la idea global. Comienza el proceso de unión de las secciones, probando las opciones que musicalmente conduzcan de maneras oportunas o coherentes el discurso de las secciones más pequeñas a una gran sección, con miras a unir el preludio completo. Se incrementa gradualmente la velocidad o se varía según se busque adquirir reflejos o esclarecer algún pasaje/sección con mayor precisión.

-En la mayoría de los preludios, gran parte de este proceso se llevó a cabo de manera simultánea con la memorización.

- Memoria

-Una vez más, se divide la obra en secciones para optimizar la retención de los detalles tanto escritos como ya aplicados en la interpretación. Se va de lo particular a lo general.

-La etapa dos (práctica) y tres (memoria) suelen tener muy poco tiempo de separación, sobre todo si el preludio no permite la lectura y ejecución de manera simultánea.

Alexander Scriabin
Twenty-Four Préludes

1.

Vivace $\text{♩} = 68-76$

p *cresc.*

cresc.

rubato *cresc.* *f* *dim.* *p*

pp

1

Ejemplo 3. Op. 11. No. 1.

OPUS 11 NO. 1

Comencé a abordar este preludio el 30 de junio del 2020, siendo uno de los preludios que más trabajé del opus. A pesar de no haber sido de las primeras obras que leí del opus, aún no conocía de Scriabin y su estilo más de lo que mi maestra me explicaba. Conforme la investigación avanzaba, mi proposición del preludio se replanteaba, experimentando propuestas interpretativas cada vez que descubría recursos que podía aplicar. Ha sido replanteado cinco veces en el tiempo que he convivido con él.

1. 6 de septiembre. Las ligaduras de fraseo, *tenuto* en dos de las 5 notas del motivo principal y el movimiento de las manos condujeron a un primer planteamiento del preludio *moderato/allegretto* –pese al *vivace*– con regularidad en el *tempo* durante toda la obra.
2. 8 de octubre. Al conocer características del estilo interpretativo que Scriabin heredó, replanteé el preludio para la primera revisión con mi maestra; el cambio consistió en ser tocado un tanto más rápido pero más libre y con variables premeditadas en el pulso. Esta propuesta fue rechazada por mi maestra, quien explicó, entre otras cosas, que no podía variar el pulso de esa manera porque se volvía una interpretación “cursi”. Unos días después leí en *The Performing Style of Alexander Scriabin* de Anatole Leikin sobre la incompatibilidad de las tendencias interpretativas románticas con las que se enseñan en la actualidad (pág. 11 de este ensayo).
3. 20 de octubre. Para el siguiente cambio me propuse buscar un punto medio (por no llamarlo un híbrido) entre lo que conocía del estilo interpretativo romántico con el estilo interpretativo contemporáneo –que es finalmente con el que tengo más relación–. Mi argumento era que quería mostrar aspectos de ambos estilos en mi interpretación, ya que finalmente los preludios fueron concebidos dentro del contexto de finales del periodo romántico. Los resultados fueron: las frases comenzaron a cortarse o a cambiar de agrupación; la mano izquierda perdió libertad; el pedal de los apagadores perdió gravemente la relación con lo armónico y lo melódico. Hubo en general una sensación de rigidez en ambos brazos, con lo que las distancias

en los saltos resultaban imprecisos cada vez. Para la segunda revisión en clase, simplemente estaba muy mal logrado. Incluso la sensación corporal general era de incomodidad al tocarlo de esta manera.

El 7 de noviembre encontré una grabación de este preludio hecha por el mismo Scriabin en febrero de 1910 para la firma The Welte-Mignon (Alemania), pero realizada en Moscú. Entre las impresiones más relevantes que tuve, está la indicación de *tempo*, que si bien indica *vivace*, Scriabin al tocarlo no lo plantea de esa manera, sino hasta la salida de la sección B. En realidad, la sección A está más relacionada con un *Adagio*, B comienza con un *accelerando* hacia A', donde el *vivace* por fin sucede. La dicción hacia el *tenuto* no siempre es precisa, “como si” se buscara denotarlo de manera diferente cada vez.

4. Por un momento, mis búsquedas en este preludio se detuvieron. Comencé a comparar varias interpretaciones, de las cuales me enfoqué en 3, principalmente por ser las más distintas entre sí.

I. Alexander Scriabin, grabación de 1910. Una interpretación muy “libre”. Me atrevería a decir que, a no ser por la similitud de las notas, es otra pieza y no la que encontramos en la partitura. Se encuentran diversas fluctuaciones en el pulso, dinámicas sorpresa, notas que no están escritas, pasa de un carácter más pasivo a uno vivaz.

En la edición de preludios de Igummov y Mil'shteyn se encuentra una nota al pie del primer preludio del opus 11 que dice: “Scriabin originalmente escribió *ondeggiante* [balanceando, ondeando], *carezzando* [acariciando], una excelente definición del carácter general del preludio (...)”³⁷. Conceptos que se adaptan muy bien al planteamiento de este intérprete pero que él mismo sustituyó en la partitura (en el caso del primero) por *vivace* (que puede entenderse como “brillante”, “con brillo”), limitando -en mi opinión- las posibilidades interpretativas subsecuentes. (Escuché por primera vez esta versión el 7 de noviembre 2020).

II. Mikhail Pletnev, grabación de 1997. Es una interpretación que me generó muchas dudas; la mayoría de ellas se resolvieron conforme conocía

³⁷ Igummov, K. N. & Mil'shteyn Y.I. (1973). *The complete preludes & Etudes for pianoforte solo*. Dover Publications, INC., New York. P. 4.

más a fondo los parámetros interpretativos ajenos al momento de composición e interpretación de estas obras. Es una interpretación calmada, incluso en el *ff* y el *accel*; como si algo *ondeara* al viento; con una muy clara dicción y definición del toque pero ¿por qué es una interpretación tan lenta si indica *vivace*?, ¿por qué fluctúan tanto las dinámicas?, ¿por qué demora tanto el último acorde? Pienso que probablemente Pletnev quiso asumir los parámetros interpretativos de finales del siglo XIX, así como las indicaciones originales del compositor para su planteamiento de esta obra, lo que explicaría el uso del *rubato*, la velocidad que elige y por consecuencia las fluctuaciones en las dinámicas. Sigo sin entender su planteamiento del final del preludio, en el que conduce por medio de la velocidad y la dinámica a una conclusión intensa, grandiosa pero retarda ampliamente el salto hacia el último acorde, evitando con esto la intensidad que previamente propuso. (Escuché por primera esta versión el 6 de julio 2020).

III. Sergey Kuznetsov, grabación de 2017. Es, en mi opinión, la interpretación que más se ciñe a las indicaciones de la partitura actual, la que no tiene las indicaciones *ondeggiante* y *carezzando*. Proponen una interpretación vivaz; brillante hacia los registros *ff*, nítida y *cantabile* en los registros *p* y *pp*; con, además, preciso uso y conducción de las dinámicas. Posiblemente la sensación *ondeggiante* ya no es tan evidente, pero repito, considero que su interpretación está basada en las ediciones de la partitura que ya no incluye los otros conceptos. (Escuché por primera vez esta versión el 1° de julio 2020).

Reflexioné para mi propia propuesta, volver a buscar un *tempo* más lento, pero menos fluctuante; más color y nitidez en el sonido (aspecto para el cual considero que no es posible plantear el preludio mucho más rápido, pues puede desviarse la atención del color y nitidez hacia otras destrezas interpretativas de esta obra). Decidí también acoger la propuesta de un poco de cambio de *tempo* hacia el final de la sección B, sobre todo porque considero que la misma música lo plantea de esa manera (sin la necesidad de ver una indicación escrita) y mantener la sección A' más álgida y brillante. Conseguí con esto sentir la comodidad que buscaba en el cuerpo al momento de tocar.

Para la revisión en clase del 11 de noviembre, esta propuesta no fue del todo rechazada. Mi maestra se enfocó en explicar que *vivace* puede ser también una cualidad de algo que no necesariamente se mueve rápida e intempestivamente. Sugirió y propuso actividades que ejercitaran mis dedos una actividad motriz más tímbrica y precisa que permitiera conservar la comodidad a más velocidad.

5. Al lograr comodidad en el cuerpo, la velocidad aumentó con naturalidad. A partir de ese momento mi propuesta interpretativa se conformó de la siguiente manera:

Sección A: Nitidez y definición en el toque, ligeras fluctuaciones en el tempo derivados de la apreciación de cambios abruptos en la armonía, la dinámica y el color.

Sección B: Nitidez y definición en el toque, fluctuaciones en el tempo con tendencia al *accelerando* más evidentes, sobre todo por la conducción de la melodía de los compases 13 y 14, y después por la línea del bajo del compás 15 al fin de la obra. Una excepción de la tendencia al *accelerando* en esta sección se encuentra en el compás 11, en donde se busca denotar un *pp* propuesto desde el segundo motivo de la ligadura, en lugar de hacerlo como indica la partitura, en el tercer motivo de esta ligadura; esta decisión tiene relación con el cambio de color.

Sección A': Más apoyo en los bajos, con una textura más "llena" no solo por las octavas y los acordes, sino por el incremento de velocidad. La textura y densidad bajan hacia el compás 23 para destacar el *accelerando* que sí está escrito a partir del final del compás 22, y que representa una ligera respiración dinámica para concluir el preludio de manera "brillante", "grande".

OPUS 11 NO. 12

Comencé a trabajar este preludio el 26 de agosto del 2020. No fue replanteado tantas veces como el ejemplo anterior; posiblemente por haber tenido una idea más precisa de la propuesta interpretativa desde un inicio. Sin embargo, la realización del objetivo sonoro resultó compleja. Las dificultades que he encontrado en este preludio son: el uso del pedal, que no es solo por la búsqueda de color, sino por las limitaciones del tamaño de mis manos, con pocas posibilidades de juego entre el pedal de dedo y pedal de los apagadores; búsqueda de color; birritmia –con *cantabile*–; calderones y fraseos en la birritmia.

Sección A: *Andante, pp, sotto voce* y una entrada de la línea melódica con intimidad, como si estuviera “desnuda”, condujeron mi propuesta interpretativa hacia el juego de colores en el toque. Fue el uso del pedal lo que acomodó el *tempo* en esta pieza. Como se mencionó con anterioridad, las distancias de décima no son posibles en mi mano como intervalo armónico, por lo que las tuve que resolver como intervalos melódicos con ayuda del pedal tanto para sostener como para dar color.

Propongo para esta sección (A), que a pesar de que la partitura indica que cada intervención del motivo inicial en la mano derecha entra “solo”, se busque una sonoridad, si bien íntima, con un poco más de reverberación de las notas anteriores: uniendo el color del sonido de las primeras notas del motivo de la mano derecha con los dedos. Utilizar un cuarto de pedal para el Re doble plica y cambiarlo a pedal completo en la entrada del bajo. Después, en el Fa del fin del motivo de la mano izquierda limpiar el pedal (quitarlo y colocar inmediatamente uno nuevo) para procurar ese sonido solo, limpio; mientras se desarrolla el segundo motivo de la mano derecha -que se hace como el primero- se va levantando poco a poco el pedal que se tenía de la nota Fa. Se repite la acción aunque para manos como la mía –que no alcanzan la décima–, se puede utilizar un pedal completo en el Re doble plica y en la entrada del bajo, sosteniendo el Si, se hará un rápido cambio del pedal en la nueva armonía para escuchar la conducción Re-Do.

12.

Ejemplo 4: Op. 11 no. 12, propuesta de uso del *legato* y pedal de los apagadores en manos pequeñas.

En la interpretación de Mikhail Pletnev, nítida y con una extraordinaria dicción (incluso en la sección C), se percibe (como se mencionó con anterioridad) el *Tempo Andante*. Elabora el motivo inicial sobrio pero con movimiento, no es pesante; la mano izquierda responde de manera más *cantabile* y con el recurso expresivo del *rubato*. Utiliza un un cuarto de pedal en las primeras tres notas del motivo de la mano derecha, y pedal completo en la entrada del bajo; sin embargo, el *rubato* en la mano izquierda permite disuadir el discurso y dejar una vez más un cuarto de pedal para la entrada del segundo motivo de la mano derecha. Re negra y Si se sostienen en principio con los dedos y después interviene también el pedal.

En el caso de Sergey Kuznetsov se aprecia mucho interés en la definición del sonido y la búsqueda de color. Se desarrolla el discurso de manera lenta, casi con una sensación de pesantez. Une las primeras tres notas del motivo de la mano derecha con un cuarto de pedal y los dedos para finalmente utilizar el pedal completo junto con la entrada del bajo. Kuznetsov también propone mantener el pedal hasta la entrada del próximo bajo, provocando una atmósfera más “llena”.

Sección C: Mi propuesta es no ponderar la birritmia, sino el fraseo de la mano izquierda y desarrollar sobre él la línea melódica de la voz aguda; ya que al ser planteado como una línea melódica acompañada, resultaba muy complejo prestarle atención al fraseo de la mano izquierda y a la birritmia.



Ejemplo 5: Op. 11 no. 12, propuesta de dónde colocar la mayor atención en el estudio y en la interpretación en la sección C.

Finalmente, se propone terminar el preludio con la misma “intimidad” con la que inició.

OPUS 11 NO. 19

Comencé este preludio el 16 de agosto 2021, siendo uno de los últimos que abordé del opus. Es uno de los ejemplos que en el proceso autoetnográfico demostraron falta de organización de mi método de estudio. Es interesante notar que si se estudia con un buen sistema de organización y con atención, el cuerpo llega en algún momento a percibir los gestos en conjunto con el sonido de manera cómoda. Sin embargo, no lograba esa sensación en este preludio (ni en el no. 11) por un problema de agrupación. En el caso del preludio no. 11 (ver ejemplo 6), al momento del estudio, practiqué los grupos de 6 notas de manera separada, por lo que se inhibió la acción de mandar el brazo a buscar la nota que impulsaba el siguiente grupo y con esto, el movimiento y continuidad de la obra. En el caso del no. 19 -ya con la experiencia del no. 11-

traté de prevenir esto y entrené mis movimientos y mi oído a buscar el bajo de cada grupo para fomentar la continuidad lo antes posible.

11.

Allegro assai M.M. = 126

Ejemplo 6: Op. 11 no. 11. Mal estudio del fraseo de la mano izquierda.

19.

Affettuoso M.M. = 88

Ejemplo 7: Op. 11 no. 19. En rojo un mal estudio del fraseo en mano izquierda; en azul la dirección correcta del fraseo.

El resultado fue que vicié la agrupación del fraseo en la mano izquierda y tardé 6 días en lograr corregir el error (del 13 al 18 de octubre). Si bien, el

movimiento que planteaba la experiencia del op. 11 no. 11 estaba correcta, la anacrusa del no. 19 cambiaba por completo la sensación de la agrupación y no lo había estudiado de esa manera. Me percaté de este error debido a que la melodía se escuchaba y se sentía retenida, incluso mecánica. Una vez corregido el error, la melodía encontró fluidez en el discurso.

Por otro lado, ha sido también uno de los preludios en donde la velocidad varía mucho de una interpretación a otra, lo cual me llevó a la intriga de probar en diferentes *tempi* para encontrar el punto más *cantabile* y cómodo.

En la interpretación de Kuznetsov, tal vez más en *appassionato* que en *affetuoso*, la primera nota es planteada como anacrusa; es una propuesta rápida y continua, con carácter soberbio. La polifonía es clara pero la velocidad atrae la atención a otros puntos; los cambios de color en las secciones A y B son muy repentinos, claros en el cambio de color pero apresurados en el espacio que se les puede dar. La sección C la planteo de manera grandiosa, heroica hasta el fin de la coda.

En la interpretación de Pletnev, más lenta, se hace evidente la primera nota con el recurso expresivo del *rubato* y no solo como anacrusa. La polifonía es precisamente articulada y en respuesta a lo que dice la melodía principal. Los cambios de armonía de las secciones A y B se vuelven aún más sorprendidos e intensos con el espacio y el cambio de color planteados (tanto para el cambio a La mayor, como para el cambio a Reb mayor). En la sección C, llama aún más la atención hacia el discurso polifónico. Es evidente el *ff* pero no se escucha con el desborde de energía del intérprete anterior. Es, en términos globales, una versión menos apasionada, con movimiento, pero se percibe en calma.

Si bien, este preludio tampoco ha sido replanteado tantas veces como el primer ejemplo, sí ha tenido modificaciones, sobre todo en el *tempo*.

I. En una primera propuesta (28 de agosto), planteé el preludio de forma lenta. Resultó –a pesar del desfase provocado por el mal estudio de la mano izquierda– relativamente cómodo; busqué no apresurar, dar espacio para colocar un ataque específico para los cambios de color, y así enfatizar los

cambios armónicos de las secciones A y B. También propuse llamar la atención a la dirección del discurso de la mano izquierda cuando cambia su patrón rítmico (4 compases) al final de la sección B, lo que conducía a una sección C no muy brillante.

II. Como segunda propuesta (12 de octubre), varié radicalmente el *tempo*, buscando más velocidad (fue en este momento que me percaté del desfase de la mano izquierda). Se acomodó un poco más la idea de la dirección melódica en general pero resultaba muy intensa. El pulso se notaba gravemente alterado y además “meloso” cada vez que buscaba espacio para los cambios armónicos. La sección C se acomodó mucho en esta variante.

III. En una tercera propuesta (7 de noviembre) volví a mermar la velocidad del preludio, aunque no tanto como en la primer propuesta. Posiblemente, gracias al entrenamiento de la velocidad en la versión anterior, las manos habían conseguido ya muy acertados reflejos y con esto, al bajar la velocidad, el resultado fue muy cómodo. Estaban las condiciones de *Tempo* suficientes para promover espacio y color en los cambios de armonía y los discursos polifónicos, incluso para agregar un pequeño *accel* del fin de la sección B a la sección C y con esto, lograr un cierre de la obra más heroico.

El 22 de octubre, encontré en la tesis antes mencionada de Hwa-Young la idea de que posiblemente Scriabin exageró en este preludio de manera escrita el estilo de *rubato* de Chopin, que necesita mucha independencia de las manos para lograrlo³⁸. (Aspecto destacado en la interpretación de Pletnev).

³⁸ Hwa-Young op cit, p. 72

CONCLUSIONES

La autoetnografía en el proceso heurístico del Opus 11 de Alexander Scriabin reflejó:

- Los ya esperados cambios y decisiones según la madurez de mi desarrollo interpretativo, (aspectos que son –dependiendo de quién los evalúe– más o menos evidentes).
- El antes llamado “puente ambiguo” de la interpretación musical: el *porqué* de esos cambios y decisiones.
- Los caminos de resolución de las obras tomando en cuenta no solo las particularidades físicas de la intérprete, sino también elementos de estilos interpretativos específicos.
- Conductas y patrones fuertemente arraigados a mis sistemas para abordar repertorios, de los cuales algunos entorpecen considerablemente este proceso.

La interpretación musical es un proceso de búsqueda constante, que lamentable o afortunadamente no termina. Si planteamos una propuesta interpretativa únicamente desde los contextos históricos, puede caer en la interpretación seca, rígida, no genuina. Si lo hacemos desde los contenidos escritos en la partitura solamente, puede hacerle falta información al intérprete para tomar o no decisiones con su propio cuerpo y sus decisiones musicales; incluso para atreverse a hacer cosas diferentes, es necesario saber porqué estoy haciéndolo. Por último, si planteamos la propuesta desde los archivos musicales ya grabados, caemos indudablemente en la imitación sin criterio.

De esta manera, me atrevo a decir que si bien las decisiones interpretativas que se toman cambiarán según los conocimientos y experiencia del músico, debería éste ocuparse de cultivar un criterio tan amplio como le sea posible para expandir su gama de opciones y soluciones.

BIBLIOGRAFÍA

Ballard, Bengtson & Young, B. (2017). *The Alexander Scriabin Companion, History, Performance, and Lore*. Rowman & Littlefield. EUA.

Goebel, W. (2017). B. Müller & S. I. Wolf (Eds.). "Movement and touch in piano performance", *Handbook of Human Motion*, (pp. 1-18). Berlin: Springer. doi:10.1007/978-3-319-30808-1_109-1. Published online 3 February 2017.

Hwa-Young, Lee. (2006). "Tradition and Innovation in the Twenty-Four Preludes, Opus 11 of Alexander Scriabin"– Tesis: Doctor in Musical Arts. University of Texas. EUA.

Igumnov, K. N. & Mil'shteyn Y.I. (1973). *The complete preludes & Etudes for pianoforte solo*. Dover Publications, INC., Nueva York.

Ledbetter, David and Ferguson, Howard. "Prelude". *Grove music Online*. 2014. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43302>. Consultado el 17 de mayo de 2021.

Leikin, Anatole. (2011). *The Performing Style of Alexander Scriabin*. Ashgate: EUA.

López-Cano, Rubén y San Cristóbal, Úrsula. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. ESMUC, FONCA y GRUPO DE RICERCA. Barcelona.

Nicholls, S y Pushkin, M. (trad.) (2018) . *The notebooks of Alexander Skriabin*. Oxford University Press: UK.

Rosenblum, Sandra P. (1994) "The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries, Performance Practice Review": Vol. 7: No. 1, Artículo 3 (pp. 33-51).

Safonoff, Wassili (1915). *New Formula for the Teacher and Piano Student*. J & W Chester Ltd: Londres.