



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

TEXTO COMPLEMENTARIO AL
RECITAL DIDACTICO COMO
OPCION DE TESIS

CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA

OP. 54

DE ROBERT SCHUMANN

Y

SUITE NO. 2 PARA DOS PIANOS

OP. 17

DE SERGEI RACHMANINOFF

PARA OBTENER LA LICENCIATURA EN PIANO

P R E S E N T A

MARIO RAMON GARCIA DIAZ DE LEON

ASESOR DE TESIS

MTRD. ANDRES ACOSTA SANCHEZ

México, D.F. abril de 1991



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 está 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.

INDICE

PROLOGO

PRIMERA PARTE

CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA EN LA MENOR OP. 54 DE ROBERT SCHUMANN.

	pág.
I. Introducción. El Romanticismo.	1
II. Robert Schumann. Síntesis biográfica.	5
III. Concierto para piano y orquesta Op.54 Historia y características generales.	10
IV. Análisis y descripción de la obra.	12

SEGUNDA PARTE

SUITE NO.2 PARA DOS PIANOS OP.17 DE SERGEI RACHMANINOFF.

I. Introducción. La música en Rusia y Rachmaninoff.	21
II. Sergei Rachmaninoff. Síntesis biográfica.	27
III. Suite No.2 para dos pianos Op.17 Historia y características generales. Rachmaninoff y las obras para dos pianos.	33 35
IV. Análisis y descripción de la obra.	37

BIBLIOGRAFIA.	46
---------------	----

PROLOGO

Un recital didáctico es un concierto en el cual la ejecución de las obras es acompañada por explicaciones acerca de las mismas. Dichas explicaciones pueden referirse, por ejemplo, a aspectos composicionales de las obras en cuestión, a la figura de su autor, al marco cultural e histórico en que aparecieron, a la técnica de su ejecución, etc., según los intereses del alumno y las características de la obras que va a ejecutar.

El presente escrito complementa las explicaciones que daré en mi recital didáctico y es además la base de éstas, que se han pensado lo más sintéticamente posible pues se acompañan de la ejecución misma de las obras y hay que considerar el tiempo total de la conferencia para que no resulte demasiado pesada al oyente.

El plan que se ha seguido en este escrito es dar una introducción sobre la corriente artística a la que pertenece la obra, una síntesis biográfica con los aspectos más relevantes de la vida del autor en relación con su obra, historia de la obra en cuestión y características más importantes de ésta, y finalmente un análisis y descripción de la obra. Este último punto se considera el más importante para la exposición en público pues aporta elementos que pueden ser seguidos durante la ejecución, como por ejemplo forma, temas, desarrollos, color armónico, clímax, contrastes, etc. Y la exposición está pensada para un público formado por alumnos de la Escuela Nacional de Música.

PRIMERA PARTE

CONCIERTO PARA PIANO
Y ORQUESTA EN LA MENOR OP. 54
DE ROBERT SCHUMANN

I. INTRODUCCION. EL ROMANTICISMO

Para hablar del Concierto para piano y orquesta de Schumann es necesario ubicarnos en el gran movimiento estético del siglo XIX en Europa: El Romanticismo. Este nace en la literatura de fines del siglo XVIII para pasar con posteridad a la música, la cual absorberá todos sus principios estéticos y su visión del cosmos.

El trasfondo del romanticismo son los grandes cambios políticos y sociales de Europa, en el periodo que va de la Revolución Francesa a la Revolución de 1830, junto con los ideales de libertad que se diseminaron por todo el continente. La gran renovación que seguiría tanto en las letras como en las demás artes sería una reacción contra el Clasicismo y la Ilustración. Aquí trataremos en primer término a la literatura alemana, por sus vínculos con la música del romanticismo alemán y en particular con Schumann.

En Alemania la culminación de la primera generación de escritores románticos se sitúa hacia 1800, aunque aún vivían los denominados "clásicos" alemanes: Goethe y Schiller, junto con Hölderlin, Kleist y Jean Paul. Esta generación se cobijó bajo el "Wilhelm Meister" de Goethe, en el cual veían un arquetipo, aunque también hubieron antecedentes en Herder y en el movimiento del "Sturm und Drang", con su cultivo del sentimiento y su rechazo de lo razonable. Fue una generación juvenil que proclamó el culto a la más absoluta libertad de espíritu, junto con los derechos de la sensibilidad y la individualidad de cada ser. Esto

significaba también el rechazo a toda norma o sistema. A este grupo pertenecieron los hermanos Schlegel, Wackenroder, Tieck y Novalis, así como los filósofos Schelling y Schleiermacher.

La siguiente generación vio sus ideales corromperse: La Revolución francesa se convirtió en la aventura napoleónica, y también los valores de su propia época comenzaron a disgustarles. Esto los llevó a una disposición de ánimo morbosa, a la disolución del sentimiento del cual valoraban sus irradiaciones momentáneas y a la aspiración por lo infinito. Comienzan a mirar cada vez más hacia el pretérito y la lejanía. Incorporan al arte comarcas lejanas y literaturas poco conocidas. Shakespeare reingresa, junto con los grandes escritores españoles de la edad de oro, Grecia y la Edad Media "in toto". Descubren la riqueza y profundidad del gótico alemán, y nace también la investigación científica del idioma y el aprecio por lo típico y lo folclórico. En este grupo encontramos a von Arnim, Clemens y Bettina Brentano, los hermanos Grimm, etc.

El romanticismo estimó por encima de todo el Yo, la individualidad y la personalidad. Después vendrán las confesiones, lo autobiográfico y un arte que mira cada vez más hacia dentro, apartándose de la realidad. De este romanticismo pleno son Eichendorff, Chamisso y Heine (todos ellos posteriormente musicalizados por Schumann).

Con E.T.A. Hoffmann el romanticismo llega a la superación de sí mismo en la búsqueda de la realidad de lo irreal. Hoffmann nos habla en términos del alma propia, pero es un alma que también

conoce la existencia de un mundo pleno de fuerzas extrañas y misteriosas, que a menudo son de carácter demoníaco y juegan con las vidas e ilusiones de las personas y se manifiestan como fantasmas y apariciones. Es uno de los primeros en proponer la fusión de todas las artes, idea que tendrá sus repercusiones en Schumann y rematará en el arte "omnicompresivo" de Wagner.

Hasta aquí hemos expuesto algunas de las características generales de la corriente, que podrían sintetizarse en: cultivo del sentimiento; libertad de espíritu, sensibilidad e individualidad; rechazo de toda norma o sistema; disgusto por los valores de la época; aspiración por lo infinito, el preterito y la lejanía; aparición de elementos típicos y folclóricos; situar por encima de todo el Yo y la personalidad del artista, creando un arte autobiográfico; apartarse de la realidad hasta llegar a la búsqueda de la realidad de lo irreal; finalmente, la propuesta de fusionar todas las artes.

En la música el romanticismo nace con Beethoven, aunque también hubo antecedentes en algunas obras de Haydn, Mozart y C.Ph.E. Bach. Se rompen las reglas del "juego" clásico para atribuirle a la música una mayor expresión de sentimientos, emociones y poder evocador.

La búsqueda de este sentimiento y del color descriptivo llevó a los compositores del romanticismo (Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, etc.) a descentralizar o incluso, a demoler lo centripeto de la tonalidad clásica. Incursionaron en el diatonismo ampliado (acordes con más terceras

superpuestas que las habituales, libre cambio de modo) y el cromatismo (alteraciones de acordes convencionales, modulaciones a tonalidades lejanas), culminando este proceso con Wagner, cuyo cromatismo ya roza la atonalidad.

En esta época, el piano adquiere gran importancia, por el desarrollo del propio instrumento, de su técnica y de la escritura para piano. Además, se convirtió en el instrumento casero más popular y los grandes compositores románticos lo vieron como el medio ideal para expresarse.

Por otra parte, con el declinar de la aristocracia el arte fue cada vez más patrocinado por la burguesía, extendiéndolo a un público mayor, que gustaba de los grandes teatros y de lo espectacular. Esta es una de las causas de la aparición del virtuosismo y del culto a la personalidad del artista.

Ahora bien, aunque el concierto para piano y orquesta es una forma heredada del clasicismo, es reinterpretada en el espíritu romántico, introduciendo modificaciones en su estructura y dándole mayor importancia al solista, debido a que ya se contaba con un instrumento más evolucionado y con mayores posibilidades sonoras y técnicas.

En este contexto aparece en 1845 el concierto para piano y orquesta Op.54 de Schumann, del cual nos ocuparemos en detalle más adelante.

II. ROBERT SCHUMANN. SINTESIS BIOGRAFICA

Robert Schumann fue quizá el compositor más característico del romanticismo alemán, manifestando en su música toda la turbulencia, fantasía y emoción subjetiva de la corriente, así como su tendencia a la introspección y a lo filosófico. Se puede aplicar a él, por vez primera, el término "músico poeta", no solo por el carácter específico de su música, sino por las considerables influencias literarias que tuvo.

Nació en Zwickau, Sajonia en 1810. Su padre fue librero y le heredó la afición por la literatura, que lo llevaría después a nutrir su romanticismo temprano con lecturas de Jean Paul y de Hoffmann, entre otros. Comenzó sus lecciones de piano a los seis años de edad y empezó a componer poco después, sin embargo, por mucho tiempo no tomó en serio su talento musical y estuvo indeciso entre dedicarse a la música o a las letras.

Era un muchacho hipersensible, unas veces melancólico otras apasionado y con grandes aspiraciones artísticas. Pero en 1828, tras la muerte de su padre, fue obligado a estudiar leyes por su madre, primero en Leipzig y posteriormente en Heidelberg. Sin embargo, esta carrera no le gustaba en absoluto y paulatinamente la descuidó en favor de la música, que ya se había convertido en su pasión.

Comenzó a tomar lecciones de piano con Friedrich Wieck, famoso maestro de Leipzig, demostrando excepcional capacidad para el instrumento, por esta razón en 1830 tomó la determinación de dedicarse exclusivamente a la música. Wieck aseguró a la Sra. Schumann que en solo tres años haría de su hijo Robert un gran virtuoso y gracias a esto consintió ella finalmente en que abandonara las leyes.

Bajo la severa disciplina del maestro wieck, Schumann progresaba por su práctica tenaz, pero comenzó a desarrollar parálisis en uno de sus dedos de la mano derecha, según se cree por haber utilizado un dispositivo mecánico para fortalecer su cuarto dedo. También existe la hipótesis no demostrable de que la parálisis se la provocó la sífilis supuestamente contraída durante sus correrías de su época de estudiante, hecho que explicaría su posterior desintegración mental y física. Sin embargo, a este respecto, si existía una cierta deficiencia orgánica en su familia que se diagnosticó en aquella época como "desorden nervioso" y que había atacado a su padre y a su hermana, razón por la cual Schumann temió siempre a la posibilidad de caer en la locura.

La parálisis del dedo terminó por ser permanente hacia 1832 y Schumann abandonó totalmente la idea de ser pianista. Encaminó entonces sus esfuerzos hacia la composición, siendo su maestro de teoría Heinrich Dorn.

Durante diez años, de 1830 a 1840, escribió exclusivamente para el piano en una febril explosión creadora, legándonos lo que es quizá lo mejor de su producción: las Papillons, el Carnaval, la Toccata, los Estudios Sintonicos, las tres Sonatas, las Piezas de Fantasia, La Kreisleriana, las Escenas Infantiles, la Fantasia Op.17, la Humoreske, las Novelettes, el Carnaval de Viena, etc.

Desde 1834 realizó una ardiente lucha por la música nueva y por la causa del romanticismo al fundar en Leipzig la revista "Neue Zeitschrift für Musik", donde dió a conocer a nuevos compositores (como a Chopin y posteriormente a Brahms), elogió todo aquello que tenía un verdadero valor artístico y acusó publicamente a los compositores triviales y vacuos, contribuyendo grandemente a salvar a la música de la superficialidad en que ya había caído.

En 1836 se enamora de Clara Wieck, hija de su maestro y pianista prodigio. Amor infortunado pues Friedrich Wieck durante años hizo todo lo posible por separarlos e impedir el noviazgo. Las cosas llegaron a tal punto que Robert y Clara tuvieron que llevar el caso a la Corte y solo así consiguieron el permiso para casarse en 1840. Se dice que el matrimonio fue feliz, pues Clara representó la estabilidad que Schumann necesitaba y él fue una fuente de inspiración y admiración para ella. Además Clara se convirtió en la primera intérprete y propagandista de su obra, consolidando su fama después de muerto.

En 1840 escribió exclusivamente para canto y piano, naciendo varias colecciones de lieder que sitúan a Schumann como uno de los mejores compositores de este género. El año siguiente lo dedicó a sus sinfonías en re menor y en do mayor, y en 1842 se dedicó exclusivamente a su música de cámara: los tres Cuartetos para cuerdas, el Cuarteto para piano en mi bemol y el Quinteto para piano también en mi bemol.

Como se ve, en esta segunda etapa de su vida se orientó cada vez más hacia las formas clásicas (en parte por influencia de Clara, quien era un tanto conservadora), congeniándolas hasta donde era posible con su naturaleza romántica. Pero también en esta época comienza a ser patente su deterioro mental, padece largos periodos depresivos, mal humor y agotamiento nervioso y sin embargo seguirá trabajando incansablemente.

Fracasa como maestro en el conservatorio de Leipzig debido a su extrema introversión y dificultad para comunicarse. En 1844, debido a su quebrantamiento nervioso, renuncia a la "Neue Zeitschrift", sin embargo seguirá enviando artículos a ésta esporádicamente durante los últimos años.

En 1845 se van a vivir a Dresde, donde completa el Concierto para piano y orquesta en La menor y la Segunda Sinfonía. Hacia 1846 padece alucinaciones auditivas y vértigos, mas comienza a escribir para teatro: su ópera "Genoveva", el "Manfredo" de Byron y las escenas para el "Fausto".

Aun tiene momentos geniales, como el Trio para piano en re menor (1847), la Tercera Sinfonía "Renana" (1850) y el Concierto para violoncello y orquesta (1850), pero junto con su salud declinaban sus poderes creativos y su concentración y comenzaba el ocaso.

Abandonan Dresde debido a los levantamientos revolucionarios y en 1850 se instalan en Dusseldorf, donde Robert dirigió la Orquesta Sinfónica local sin éxito alguno. En 1853 traba amistad con el joven Brahms y compone sus últimas obras: el Concierto para violín, la Introducción y Allegro en re menor para piano y orquesta y los Cantos del Alba para piano solo. En su demencia pensaba que los espíritus le dictaban melodías y poco después, víctima de sufrimientos y confusión, trató de suicidarse tirándose al río Rin. Por petición propia pasó sus dos últimos años en un asilo para enfermos mentales cerca de Bonn, donde murió en 1856.

III. CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA OP. 54 EN LA MENOR DE ROBERT SCHUMANN.

HISTORIA Y CARACTERISTICAS GENERALES.

En 1841 Schumann escribió una Fantasía para piano y orquesta dedicada a su esposa Clara, pero no tuvo éxito en su estreno y permaneció guardada durante cuatro años. En 1845 decidió mejorarla y le agregó dos movimientos más: Intermezzo y Finale, convirtiéndola en el Concierto para piano y orquesta en La menor. La obra fue estrenada en Dresde bajo la dirección de Ferdinand Hiller, y unas semanas después en Leipzig con Mendelssohn en la batuta. En ambas ejecuciones la solista fue Clara Schumann.

Sin embargo la obra nunca tuvo un éxito importante y fue hasta después de la muerte de Schumann que comenzó a ser valorada e incorporarse al repertorio. Durante años fue atacada por los críticos por dos razones fundamentales: porque no entendían su delicada unidad formal, poniéndole mote como el de "curiosa rapsodia" y porque carecía del virtuosismo espectacular (Thalberg, Henselt, Liszt) que tanto gustaba en la época.

Schumann escribió acerca del primer movimiento cuando estaba componiéndolo: "es algo que está entre una sinfonía, un concierto y una gran sonata" y agregó, pensando en las obras que emocionaban al público contemporáneo: "Me doy cuenta de que no puedo escribir un concierto para un virtuoso, de modo que debo pensar en otra cosa". Así pues, este concierto no posee pasajes ostentosos y en lugar de éstos su autor creó una música llena de contenido y poesía, si bien no exenta de grandes dificultades.

para el intérprete, pero respondiendo siempre éstas a necesidades puramente musicales.

Como pianista compositor Schumann de la carga expresiva de la obra al piano, mientras que la orquestación es notable por su delicadeza y balance con relación al solista, mostrando además el conocimiento de su autor sobre los diferentes timbres orquestales. La instrumentación incluye: flautas, oboes, clarinetes, fagottes, cornos, trompeta, timbales y las cuerdas habituales.

Como se ha mencionado, este concierto posee una notable unidad formal que se manifiesta en el equilibrio calculado de todas sus partes, y también una unidad espiritual romántica que sustenta toda la obra. Este desenvolvimiento lógico es aún más sorprendente si se considera la brevedad del tiempo en que fue escrito y el alarmante deterioro de la salud mental y física de su autor al tiempo de su conclusión.

Finalmente, cabe mencionar que su escritura pianística, al igual que en toda su obra para piano, es personalísima, diferenciándose grandemente de la de sus contemporáneos, por ejemplo Chopin y Liszt, mostrando siempre un giro caprichoso e imprevisto, texturas y sentimientos constantemente cambiantes y una subjetividad acentuada. Además, su lenguaje armónico es también muy personal: fecundo y complejo, se sustenta generalmente por una sólida textura polifónica, aspecto que no siempre es fácil de observar y escapa a menudo a la atención del intérprete.

IV. ANALISIS Y DESCRIPCION DE LA OBRA.

PRIMER MOVIMIENTO: Allegro affettuoso (La menor).

La forma de este movimiento no difiere mucho de la forma sonata tradicional de un primer tiempo de concierto, pero dos elementos lo marcan desde un principio como un concierto romántico: 1) le falta la tradicional primera exposición de la orquesta sola, 2) le falta un verdadero segundo tema, siendo éste en realidad una derivación del primer tema. Dicho primer tema es el elemento de unidad del movimiento y se utiliza transformado en las diferentes secciones.

Los límites de sus tres partes son los siguientes: la exposición va desde el principio hasta el "Andante spressivo" en la bemol, el desarrollo desde el mismo "Andante spressivo" hasta el "Tempo I" en que regresa el primer tema, la reexposición de aquí a la Cadenza, el "Allegro molto" que le sigue ha de considerarse como Coda o "stretta" final.

Examinando ahora la exposición, encontramos que la pieza no inicia con el primer tema, sino con una Introducción en forma de sucesión descendente de acordes incisivos en el piano después de una nota de la orquesta, elemento que no tiene valor temático pero que volverá a aparecer en el desarrollo:

The image shows a musical score for the beginning of the first movement. It consists of two staves: the top staff is labeled 'Solo' and the bottom staff is labeled 'Orchestra'. The Solo part begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first measure is marked with a forte 'f' dynamic. The Solo part features a series of descending chords and melodic lines. The Orchestra part begins with a bass clef and a key signature of one flat. The first measure is marked with a piano 'p' dynamic. The Orchestra part features a series of descending chords and melodic lines. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are some markings above the Solo staff, possibly indicating fingerings or articulation. The overall style is characteristic of a 19th-century Romantic concerto.

El primer tema es expuesto primero por la orquesta y despues por el solista una octava arriba y volverá a aparecer en todo el concierto sufriendo algunas transformaciones:

2 Orchestra

The image shows a musical score for an orchestra, labeled '2 Orchestra'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. The music is marked with a forte 'f' dynamic and 'P. espres.' (Prestissimo). The second system continues the melody and accompaniment.

Le siguen una serie de codettas o apéndices de este primer tema (compás 19 y sigs.) que forman algunos episodios temáticos independientes, de los cuales uno, que aparece primero en la orquesta en el compas 25 y sigs., tendrá mucha importancia en el curso de la pieza:

A single line of musical notation on a treble clef staff, showing a melodic phrase. It is marked with 'ecc.' (coda).

Después hay un puente modulante que nos conduce al segundo tema. Marcado "Animato" (compás 67), este tema es una transformación del primero, como ya se ha mencionado:

4 cl.

A single line of musical notation on a treble clef staff, labeled '4 cl.' (clarinet). The music is marked with 'pp espres.' (pianissimo espresivo). It shows a melodic line with some chromaticism.

Y es motivo de un amplio desarrollo que, con impulso inintermitido, alcanza su cuspide en el interludio orquestal de los compases 134 y sigs., construido sobre el fragmento ya señalado de los codettas del primer tema. De aquí disminuye para dar paso al "Andante sressivo" en la bemol con el cual comienza el desarrollo (compás 156 y sigs.).

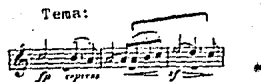
Su melodia inicial es en principio derivada tambien del primer tema, pero alterada ritmicamente (pues de 4/4 pasa a 6/4) y desarrollada libremente en un diálogo entre piano, clarinete y cuerdas:

The image shows a musical score for Piano (Pr.) and Violoncello (Vc.). The score is written in 6/4 time and features a melodic line in the piano part and a more rhythmic accompaniment in the cello part. The piano part consists of a series of eighth notes, while the cello part features a pattern of eighth notes with a steady pulse. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte) throughout.

Esta escena lirica es truncada bruscamente en el compás 185 por la vigorosa elaboración de los acordes de la Introducción. Le sigue otra elaboración del primer tema en progresiones modulantes marcada "Passionato" (compás 205 y sigs.) con un turbulento acompañamiento en el piano. Mas adelante decaen las sonoridades y prevalece un pedal de dominante para preparar el regreso del primer tema, es decir, la reexposición (compás 259).

La reexposición está en los términos tradicionales con el segundo tema en la tónica mayor, concluyendo en el compás 304 con la entrada del intenso intermedio orquestal de acordes modulantes, que prepara la entrada de la Cadencia y rompe en un acorde de dominante de si bemol.

Comienza aquí la Cadencia del solista (compás 402) con la cual se regresa al tono de la menor. Esta Cadencia, siguiendo el carácter de la composición, no es virtuosa sino expresiva y elabora un motivo germen que se expande agragando cada vez más peso e intensidad a la sección. Este motivo deriva del ascenso melódico del primer tema:



También aparece el primer tema como tal (compás 434) y después solo fragmentariamente. Una progresión adornada con tresillos nos conduce, a la manera mozartiana, a un trino sobre la dominante y a la Coda (compás 458 y sigs.).

La Coda utiliza el motivo del primer tema por disminución y en stretto, en animado ritmo binario:



llevando al movimiento a la intensa cadencia final en La menor. Aún aparecerá el primer tema en los siguientes movimientos en ciertos momentos.

SEGUNDO MOVIMIENTO. Intermezzo. Andantino grazioso (fa mayor)

Este interludio posee la poesía y la intimidad de las miniaturas para piano de Schumann, siendo una pieza de delicada gracia, magistral hechura y acabado armónico, aunque sin la profundidad del primer tiempo.

Es un verdadero intermezzo con forma de canción ternaria estrófica, ABA, de frases muy regulares. El primer tema está concebido en forma de diálogos en pequeños fragmentos entre el solista y la orquesta:

7 Andantino grazioso

7 Andantino grazioso

Pf. Orch. Pf. Orch. Pf.

p

sf p

etc.

Hasta el compás 27 en que comienza el segundo tema o estrofa, que constituye la parte central. Este abre la tonalidad de dominante (do mayor) con una melodía cantabile en los arcos, mientras el piano la adorna, ya sea con tresillos o formando una especie de consecuente melódico:

8

8

Vc. Pf.

p

sf p

etc.

En el centro aumenta su intensidad y presenta algunas modulaciones, concluyendo en el compás 69 con el regreso del primer tema y comienzo de la última estrofa que es, hasta cierto punto, la repetición de la primera. Pero en el compás 90 el discurso es interrumpido y comienza una serie de modulaciones, formadas por arabescos sobre el motivo del tema inicial, que conducen a la tonalidad de La mayor. Aquí (compás 104 y sigs.) aparece una referencia al tema del primer movimiento en la orquesta, primero en mayor luego en menor, como elemento unitario para conducir sin interrupción al último movimiento:



TERCER MOVIMIENTO. Allegro vivace (La mayor)

Este movimiento es notable por la riqueza de sus recursos composicionales, así como por la excitación y energía que lo recorren en su totalidad. Es un tipo de rondó-sonata en tiempo ternario, que presenta al igual que un primer tiempo, tanto la tripartición como el bitematismo. La primera parte o exposición del movimiento va del principio hasta el tutti que comienza en el compás 151. El primer tema, que deriva en parte de los contornos interválicos del tema del primer movimiento, regresa en distintos momentos del movimiento alternándose con otros (un poco como el refrán y las coplas del rondó):

10 (Allegro vivace)

The image shows a musical score for the third movement, starting at measure 10. The score is in 3/4 time and G major. It features a piano introduction with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The score consists of two systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system starts with a piano (p) marking and continues with various dynamics and articulations. The second system continues the piece, ending with a forte (f) marking.

Este tema se extiende hasta el compás 40. Le sigue un puente modulante, formado por pasajes virtuosísticos del solista apenas apoyados por leves acordes orquestales, que lleva a la tonalidad de mi mayor (dominante), en la cual aparece el segundo tema (o primera copla) en la orquesta (compás 81 y sigs.), que se caracteriza por su rítmica sincopada:



Y después (compás 105 y sigs.) nuevamente por la orquesta acompañada por arabescos del solista. Fragmentos de referencia al primer tema (compases 123-5 y 131-3) conducen a las codettas terminales del segundo episodio temático, sección amplia y desarrollada, constituida por rápidos pasajes modulantes del solista, que la orquesta apoya solo con breves acordes sobre el inciso rítmico del segundo tema. Esta sección concluye en el compás 219 donde la orquesta hace una referencia al primer tema y después el solista (compás 239) acompañándose de un trino para cerrar la exposición. La orquesta realiza ahora una transición elaborada sobre el primer tema, casi una sucesión de stretti que nos conduce a la segunda parte de este movimiento.

En el compás 283 comienza el episodio en fa mayor con un tercer elemento temático (o segunda copla) de largas frases en legato, presentado primero en el oboe en diálogo con el piano:



Este tema es motivo de un verdadero episodio de desarrollo en el cual, si el primer tema en forma completa no aparece más, un fragmento rítmico de él es en cambio repetido muchas veces en apoyo a la elaboración del nuevo elemento. Esta parte llega a su cierre con los anuncios del tema principal en los compases 377-388 que conducen a la reexposición.

En el compás 389 comienza la reexposición pero en re mayor para que el segundo tema esté en tónica junto con todos los episodios que le siguen. Pero en lugar de la sección del tercer tema tenemos ahora una extensa Coda (compases 663-871) de proporciones beethovenianas en la cual se conjugan los tres elementos temáticos con otros que la Coda aporta y lleva al concierto a una brillante conclusión donde la bravura del solista es puesta a dura prueba y sin embargo, como habíamos mencionado, con un virtuosismo que no es ostentoso.

SEGUNDA PARTE

SUITE NO.2 PARA DOS PIANOS

OP. 17 DE SERGEI RACHMANINOFF.

1. INTRODUCCION. LA MUSICA EN RUSIA Y RACHMANINOFF.

La Rusia del siglo XIX era un país en muchos aspectos casi medieval. Aislado del exterior y encerrado en sus viejas tradiciones y religión propias. Sin embargo, hacia 1700 Pedro el Grande había viajado por Europa y decidido que los modelos occidentales eran esenciales para el desarrollo de su país. En 1703 fundó San Petersburgo y la designó la nueva capital del imperio. Esta ciudad a orillas del Báltico abrió las puertas de Rusia a occidente y la convirtió en una potencia del comercio en ese mar. Gracias a ello San Petersburgo llegaría a ser una ciudad de estilo europeo, muy diferente a la antigua capital Moscú.

A la nueva ciudad llegaron de occidente ingenieros, arquitectos, médicos, artistas, etc. y la nobleza rusa se volvió muy afectada a lo extranjero. Por mucho tiempo el idioma de la corte fue el francés, su música la ópera italiana y su pintura también al estilo italiano. No existían escuelas de arte, por ello los artistas nativos de la primera generación fueron autodidactas, hijos de terratenientes que se educaban con preceptores de occidente y que casi siempre se mantenían como aficionados que contaban además con otra profesión, pues para los rusos de esa época era inconcebible que alguien se dedicara exclusivamente al arte, idea que persistió hasta fines del siglo XIX.

En el caso de la música, para que esta fuese tomada en serio tenía que ser importada o haber sido compuesta por un ruso educado en el extranjero y siguiendo desde luego un modelo extranjero. Por esta razón los florecientes teatros de ópera de Moscú y de San Petersburgo de mediados del siglo XIX presentaban casi exclusivamente óperas de Rossini, Bellini y Donizetti.

Tal estado de cosas no debe sorprender pues no fue sino hasta 1862 que el primer conservatorio de Rusia fue fundado en San Petersburgo por Anton Rubinstein. Con anterioridad a esta fundación la educación musical formal solo se podía obtener, como ya se ha dicho, con maestros extranjeros (uno de los más notables en Rusia fue John Field) o viajando a otro país.

Los primeros compositores rusos propiamente dichos, los románticos del siglo XIX, tendrán como antecedentes al compositor Glinka, el "padre de la música rusa" y al poeta y dramaturgo Pushkin, y como ideal el rescate del riquísimo acervo de la música popular y eclesiástica rusa, expresándolo no como lo haría un folclorista del siglo XX como Bártok, sino como lo evocaría un hombre del romanticismo. Ellos fueron los cinco "nacionalistas": Balakiriev, Cui, Borodin, Mussorgski y Rimski-Korsakov. Todos ellos fueron aficionados talentosos que contaban con otra profesión, por ello nos resulta aún más asombroso lo que lograron, llegando a una expresión musical auténticamente rusa. Valoraban más la inspiración que el conocimiento y su actividad la realizaron en la progresista ciudad de San Petersburgo.

Por otra parte, en la tradicional Moscú surgían otro tipo de compositores. Aquí los hermanos Rubinstein, Anton y Nicolás, establecieron una norma occidental de valores musicales y de calidad profesional del trabajo. Los Rubinstein se formaron en Alemania y al regresar a su patria con fama fundaron, además del ya mencionado Conservatorio de San Petersburgo, el Conservatorio de Moscú en 1868. De esta línea académica procede primeramente Tchaikovski, quien estudió en el Conservatorio de San Petersburgo y posteriormente enseñó en el de Moscú.

Tchaikovski es el compositor ultraromántico cuya música tiene un importante contenido autobiográfico, siendo un maestro del dramatismo y del arte de plasmar emociones y ambientes. Su música, sin haber pretendido ser nacionalista, sí ha llegado a ser representativa de su patria, quizá porque ese Yo que refleja era profundamente ruso. De todos los compositores rusos de ese momento fue Tchaikovski el que ejerció una mayor sobre los compositores de la siguiente generación.

Discípulos importantes de Tchaikovski fueron Arenski y Taneiev, quienes a su vez fueron maestros de Scriabin y de Rachmaninov, entre otros. Estos cuatro compositores fueron románticos tardíos, pero Scriabin evolucionó a un lenguaje totalmente distinto y personal.

En la música de Rachmaninov se evidencia la influencia de Tchaikovsky (a quien admiraba mucho), especialmente en su primera época creativa, en el uso de un tono elegiaco y de una pasión desesperanzada en su música. Pero Rachmaninov poseyó desde un principio, al contrario de otros de sus contemporáneos, una personalidad musical fuerte y distinta, imbuida de la expresión y sentir de su pueblo. "Yo reflejo la filosofía de la vieja Rusia. La Rusia Blanca, con sus tintes de sufrimiento e inquietud, su belleza pastoral pero trágica y su gloria antigua y duradera", dijo una vez Rachmaninoff, expresando perfectamente el contenido de su música.

Por otra parte, Rachmaninoff fue uno de los pianistas más grandes desde los tiempos de Liszt y esto se evidencia desde sus primeras obras, por su dominio de la escritura pianística y su refinado virtuosismo, que nunca cae en lo vacío, sino que explora todas las posibilidades expresivas del instrumento. También desde su primera etapa creativa se pone de manifiesto su notable don para la melodía y la descripción o pintura tonal. Más tarde (Segundo Concierto para piano, Segunda Suite para dos pianos) mostrará una predilección por suntuosas armonías y amplias melodías líricas, a menudo intensamente pasionales. Con los años su gusto por la ornamentación armónica y contrapuntística derivará en complejas texturas ricas en cromatismos (Tercer concierto para piano, Preludios op.32). Finalmente, un aspecto notable de su composición en general son su finas estructuras (aunque casi siempre basadas en moldes tradicionales) sustentadas por un ritmo flexible y un casi constante sentido de movimiento.

Si bien Tchaikovski fue inigualable en su instrumento, la orquesta, Rachmaninoff llegó a ser también un gran orquestador, aunque más sobrio que su predecesor, pero con un uso opulento e infinitamente variado de la orquesta y con un dominio indiscutible de la composición a gran escala.

Rachmaninoff ha sido criticado por su lenguaje romántico y por mantenerse al margen de los "ismos" y tendencias de nuestro siglo, sin embargo hay que recordar que muchos otros compositores continuaron el romanticismo hasta bien entrado el siglo XX, evolucionando cada uno a formas más elaboradas y propias de este lenguaje, entre ellos: Mahler, R. Strauss, Hindemith, Sibelius, Saint-Saëns, Fauré, Roussell, Puccini, Respighi, Busoni, Elgar, Delius, etc. Y aún afirmar que el romanticismo está totalmente ausente en la producción posterior es arriesgado, porque nos falta distancia y perspectiva histórica. En todo caso ignorar toda la belleza y acabado que contiene una música solo porque no es de vanguardia es un error muy grave.

Otros compositores contemporáneos de Rachmaninoff dignos de mención son Glazunov, Gretchaninov y Medtner.

El imperio zarista mantuvo un sistema político tan rígido y carente de libertades que era imposible que cambiase su situación pacíficamente. Se vivía en el temor constante de una revolución, que por fin sobrevino en 1917. Esta revolución pretendió cambiar todos los valores existentes, por ello los compositores del viejo régimen, como por ejemplo Rachmaninoff (quien además era aristócrata), se vieron obligados a emigrar. La música de

Scriabin fue proscrita considerándosele creación decadente, pues su refinamiento "místico-sensorial" era incongenial con el populismo soviético.

Los compositores posteriores (Prokofiev, Shostakovitch, etc.) se expresarán ya en otro lenguaje musical, más acorde con la violencia y barbarie de nuestro siglo y con las nuevas tendencias del arte (cubismo, dadaísmo, arte abstracto, etc.), bajo el nuevo régimen totalitario.

II. SERGEI RACHMANINOFF. SINTESIS BIOGRAFICA.

Sergei Rachmaninoff procedía de una aristocrática familia de terratenientes que podía trazar su ascendencia hasta el siglo XIV. Nació el 2 de abril de 1873 en Oneg, cerca de Novgorod. Su abuelo paterno, oficial del ejército, había sido pianista aficionado y discípulo de John Field; su padre, Vassily, también tuvo talento para el piano.

Sergei recibió de su madre las primeras lecciones de piano a los cuatro años de edad. Mas tarde le dió clases una egresada del Conservatorio de San Petersburgo, llamada Ana Ornazkaya, quien impresionada con el talento del niño, sugirió que éste fuese inscrito en el conservatorio mencionado. La precaria situación económica por la que ahora pasaba la familia (debida en parte a que Vassily Rachmaninoff derrochó la fortuna familiar en excentricidades) no fue un obstáculo, pues a Sergei le otorgó una beca el conservatorio y así, en 1882 (a los nueve años de edad) comienza su formación musical escolar.

Debido a su indisciplina y por instancias de su primo Alexander Siloti (joven pianista que había sido alumno de Liszt), Sergei es enviado en 1895 a Moscú a estudiar con Nikolai Zverev y también en el conservatorio de esa ciudad. Zverev hacía vivir a sus alumnos consigo y los entrenaba con la más severa disciplina en piano y en otras materias musicales, así como en idiomas, literatura, historia y buenos modales.

Al poco tiempo le permitieron al niño estudiar composición y armonía superior con Arenski y posteriormente ingresó a la clase de composición de Taneiev. También estudió piano con su primo Siloti. Pronto se interesó más por la composición que por el piano y esto lo llevó a una disputa con Zverev, cuya casa tuvo que abandonar en 1889.

A pesar de esto se graduó del Conservatorio de Moscú en 1892, a los 19 años de edad, recibiendo sendas medallas de oro (máxima distinción) en composición y en piano, y presentando la composición de su ópera "Aleko". Para entonces ya había compuesto el famoso Preludio en do sostenido menor, el Primer Concierto para piano y orquesta, un Scherzo para orquesta, dos Cuartetos de cuerdas (incompletos), un movimiento de una Sinfonía, la Rapsodia rusa para dos pianos y el poema sinfónico "El Príncipe Rostislav".

"Aleko" le fue elogiada por Tchaikovski y gracias a él se estrenó con éxito en 1893, poniendo a Rachmaninoff en el umbral de una brillante carrera. Pronto se le solicitó también como pianista concertista para tocar música de otros compositores.

Durante casi tres años (1894-1897) trabajó en su proyecto más ambicioso hasta ese momento: su Sinfonía No.1 en re menor. Sin embargo el estreno de esta obra fue un fracaso debido a la pésima dirección de Glazunov (quien era alcohólico) y a los cortes que irrespetuosamente le hizo éste a la obra. Dicho fracaso fue tan terrible para Rachmaninoff que le produjo una profunda depresión que le impidió componer durante otros tres años.

Mientras tanto comenzó en 1877 su labor como director con la Orquesta de la Ópera de Moscú, donde conoció al gran bajo Chaliapin con quien trabaría amistad de por vida.

Gracias a la terapia hipnótica del Dr. Dahi volvió a componer y en 1900 nacieron la Suite No.2 para dos pianos op.17 y el Segundo Concierto para piano y orquesta op.18

En 1902 desposa a su prima Natalia Satin, quien sería su compañera durante casi cuarenta años y le daría dos hijas.

En 1904 dirige la Orquesta del Teatro Bolshoi de Moscú, cargo que se ve obligado a abandonar por los disturbios que trajo consigo la Revolución de 1905. Moscú hervía de política y la vida se volvió incomoda, así que en 1906 los Rachmaninoff viajan a Dresde donde vivirían durante casi tres años. En Dresde nacieron la Segunda Sinfonía, la Primera Sonata para piano y el poema sinfónico "La isla de los muertos". Además, en Europa tenía mucha demanda como pianista y daba conciertos frecuentemente.

Realiza su primera gira por los Estados Unidos en 1909, para la cual compuso el Tercer Concierto para piano en re menor, que interpretó en Nueva York bajo la dirección de Walter Damrosch y de Gustav Mahler. Rachmaninoff por su parte dirigió su Segunda Sinfonía y "La isla de los muertos". El éxito que tuvo hizo que le ofrecieran la dirección de la Orquesta Sinfónica de Boston, sin embargo los Estados Unidos no le agradaban mucho y decidió volver a Rusia.

De regreso a casa en 1910, le ofrecieron la vicepresidencia de la Sociedad Imperial de Música y él aceptó. Este puesto le daba el control de los conservatorios de Moscú y de San Petersburgo, y entre los logros que realizó estuvo la fundación del Conservatorio de Kiev. Renunció en 1912 y tomó la dirección de la Filarmónica de Moscú.

En 1913, durante su estancia en Roma, produjo una de sus obras más grandiosas, la sinfonía coral "Las Campanas", que se estrena posteriormente en Moscú y en San Petersburgo.

Estando en su finca de verano en Ivanovka, cerca de Tambov, estalla la Primera Guerra Mundial en 1914. Su personalidad ya reservada y melancólica se torna aún más lúgubre. De 1914 a 1917 dió conciertos a beneficio de los heridos, pero compuso muy poco.

La Revolución de Febrero de 1917 destronó al zar e instauró el gobierno socialista moderado de San Petersburgo. Rachmaninoff se encontraba en Crimea. Preocupado por su futuro en Rusia trató en vano de conseguir pasaportes para abandonar el país. La Revolución de Octubre derrocó al gobierno provisional e instaló a Lenin en el poder. Todos aquellos emparentados con la aristocracia corrían peligro.

Afortunadamente, le ofrecieron una gira de conciertos por Escandinavia, para la cual sí le fueron concedidos pasaportes para él y su familia, pero tuvieron que dejar todo cuanto poseían. Rachmaninov solo pudo llevar consigo una pequeña maleta de bosquejos y el manuscrito de una ópera nueva. Cruzaron en

trinceo la frontera finlandesa para no regresar jamás.

La vieja Rusia había desaparecido y con ella una parte importante del compositor. Cuando emigró tenía 44 años y durante un cuarto de siglo había ocupado un lugar prominente en la vida musical rusa como compositor, pianista, director de orquesta y administrador. Durante los 25 años que siguieron compuso ya muy poco, dedicándose principalmente a ejecutar el piano.

Llegó a los Estados Unidos en 1918 y pronto se instaló como uno de los concertistas de piano más importantes, realizando constantes giras y también numerosas grabaciones que han llegado hasta nuestros días. Los Estados Unidos serían su hogar hasta su muerte, aunque tomaría descansos frecuentes en su finca en Lucerna, Suiza, para componer.

Durante su época americana nacerían solo una media docena de obras, pero todas de gran calidad: el Cuarto Concierto para piano y orquesta y "Tres Canciones Rusas" para coro y orquesta, en 1926; las "Variaciones sobre un tema de Corelli" para piano, en 1931; la "Rapsodia sobre un tema de Paganini" para piano y orquesta, en 1934; la Tercera Sinfonía, en 1936 y las "Danzas Sinfónicas" para orquesta, en 1940.

Jamás se resignó al exilio y esperaba el día en que pudiese volver a su patria. Sin embargo, el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial y la invasión de la Unión Soviética por los nazis le hicieron perder sus esperanzas. En 1942, a sus 69 años de edad y gravemente enfermo, emprende su última gira de conciertos. Pero

Esta tuvo que ser suspendida a la mitad, dadas sus dolencias. Padecía esclerosis, hipertensión y melanoma, una forma rara y poco sospechada de cáncer. Su estado empeoró y finalmente falleció el 29 de marzo de 1943 en Los Angeles, California, días antes de su cumpleaños número 70.

III. SUITE NO.2 PARA DOS PIANOS OP.17 DE SERGEI RACHMANINOFF.

HISTORIA Y CARACTERISTICAS GENERALES.

La prolongada pérdida de inspiración de Rachmaninoff, que le sobrevino por el fracaso de su Primera Sinfonía, le hizo pensar en buscar ayuda médica. Por instancias de su familia entró en contacto con el Dr. Nikolai Dahl, especialista en neurología e hipnosis. El Dr. Dahl era además músico aficionado por lo que el tratamiento sería sin duda provechoso.

Rachmaninoff había prometido un nuevo concierto para piano a la Sociedad Filarmónica Real de Londres, a estrenarse durante el año de 1900 que comenzaba. Por ello el Dr. Dahl repetía incesantemente la fórmula hipnótica; "Comenzarás a escribir tu Concierto... trabajarás con gran facilidad... el Concierto será de excelente calidad..."

El tratamiento concluyó y Rachmaninoff fue con Chaliapin a Crimea, donde se decía que el clima era terapéutico. Allí Chaliapin recibió un telegrama de La Scala de Milán por el cual se le invitaba a cantar el papel de Mefistófeles de Boito. El pensó que se trataba de una broma, pero su esposa, quien era una bailarina italiana, lo convenció de la veracidad del documento. Aun así, Chaliapin no lo tomó en serio pues no hablaba italiano ni tenía tiempo para aprender el papel. Así que respondió pidiendo la más exorbitante suma con la confianza de que se rehusarían a pagarla. Para su sorpresa, le contestaron a aceptando sus términos y así los Chaliapin, en compañía de

Rachmaninoff, partieron hacia Varese, un pequeño lugar de verano cerca de San Remo. La estancia fue muy placentera, pues los lugareños, al saber que se preparaban para presentarse en La Scala, se desvivían por atenderlos.

En ese agradable entorno volvió la inspiración de Rachmaninoff. Escribió entonces la música para "Pantaleón el Curandero" del Conde Tolstoy y el dueto de amor para su propia "Francesca da Rimini". Además, bosquejó la Segunda Suite para dos pianos op.17 y los movimientos segundo y tercero de su nuevo Concierto para piano en do menor op.18. Todo esto lo completó tan pronto arribó a Rusia. Más tarde compondría el primer movimiento del Concierto y cumpliría su compromiso, situándose en una nueva e importante etapa creativa de su vida.

La Segunda Suite para dos pianos, como el Concierto No.2, también respira esa libertad de creación del compositor que se ha reencontrado.

RACHMANINOFF Y LAS OBRAS PARA DOS PIANOS.

Cuando Rachmaninoff escribió la Suite No.2 para dos pianos, ya tenía una larga experiencia con ese tipo de escritura.

Comenzó en su infancia con las transcripciones a dos y tres pianos de las Sinfonías de Beethoven que Zverev le hacía ejecutar junto con sus compañeros con los que vivía en casa de éste. Después Rachmaninoff, a los trece años de edad, transcribió a dos pianos la Sinfonía "Manfredo" de Tchaikovski, provocando la admiración de todos los que lo conocieron y del propio compositor. Este hecho es muy importante porque Rachmaninoff seguirá transcribiendo piezas orquestales a dos pianos en años posteriores (entre ellas sus propias Sinfonías y sus "Danzas Sinfónicas" op.45) y quizá a ello se deben ciertas texturas orquestales en sus dos Suites para dos pianos. También compuso una "Rapsodia rusa" para dos pianos y pequeñas piezas para piano a cuatro y a seis manos.

La Suite No.1 op.5 (1893), la compuso a los 20 años de edad y si bien su escritura es menos densa que la que lograría el compositor en su madurez, su contenido es rico y atractivo. Citas de tres poetas rusos y de Byron sirven de prefacio a cada uno de sus cuatro movimientos, que tienen títulos evocadores: Barcarola, Una noche para el amor, Lágrimas y La Pascua Rusa. El uso de variados colores armónicos (aunque en estos primeros años sus armonías tienden a ser más sombrías) contribuye a esa evocación y a un marcado sentido de la melancolía y lo patético. Otros trazos

de estilo característicos del compositor que ya están presentes aquí son, el abundante uso de figuras ornamentales en tresillos y el trabajo de melodías extensas que se reparten entre las manos izquierda y derecha.

Como se ha mencionado, la Suite No.2 fue escrita en 1900. Los pocos años que la separan de la anterior fueron decisivos para la madurez del autor, quien comienza en esta época su segunda etapa creativa en la cual su estilo pianístico evoluciona integrándose de tal manera a la composición que la determinaría por completo, logrando estructuras más acabadas y con un lenguaje más conciso. Además, como se ha mencionado esta etapa se caracteriza por la amplia línea lírica, el uso de armonías enriquecidas y suntuosas, así como de texturas cuidadosamente contrastadas. Algunas de estas texturas son francamente orquestales y otras ofrecen una gama de recursos pianísticos, pero un análisis más detallado de esta Suite se ofrece a continuación.

IV. ANALISIS Y DESCRIPCION DE LA OBRA.

PRIMER MOVIMIENTO, "Introduction" (do mayor).

El primer movimiento es una marcha de forma ternaria: ABA y Coda. Su energía deriva de la sustancia armónica tan abundante y varía de la que se compone, cambiando de acorde con cada tiempo del compás. Y si bien son armonías relativamente convencionales, las duplicaciones y triplicaciones de un mismo acorde, distribuidas entre los diferentes registros de ambos pianos, crean un efecto impresionante. El primer tema es expuesto en ambos pianos a la octava (compás 5 y sigs.), después de una breve introducción acordal:



Después de la brillante cadencia a tónica, aparece el segundo tema en el relativo menor, presentado por el segundo piano (compás 42 y sigs.) y constituyendo la sección central de la pieza. Este tema tiene cualidades más líricas y bellas melodías que se entretajan, pero su acompañamiento sigue siendo acordal y rítmico, propio de una marcha:



Esta sección concluye en el compás 80 y un breve puente modulante nos conduce de nuevo al primer tema en la tónica (compás 92 y sigs.). La reexposición es casi idéntica pero hacia el final las armonías se enriquecen cada vez más hasta alcanzar un gran clímax y la cadencia a do mayor en el compás 134. Aquí comienza la Coda y toda esta intensidad se disuelve pacíficamente pero sin perder su viveza rítmica.

SEGUNDO MOVIMIENTO. "Waltz" (sol mayor).

El brillante y virtuoso vals también tiene una forma ternaria con coda (ABA y Coda). Es un ejemplo de movimiento perpetuo, con diseños pianísticos hermosamente entrelazados sobre un patrón rítmico, pues al ritmo ternario del vals se oponen casi todo el tiempo figuras binarias en la melodía. Después de una breve introducción aparece el primer tema (compás 9 y sigs.) presentado por los dos pianos con sus melodías en contrapunto y el acompañamiento distribuido entre las manos izquierdas de ambos:

The image shows a musical score for two pianos, labeled 'I' and 'II'. The score is in 3/4 time and G major. It begins with a 'non legato' marking. The first system shows the first few measures, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing accompaniment. The second system continues the piece, also marked 'non legato'. The music features a complex interplay of binary and ternary rhythms, with the right hand playing melodic lines and the left hand providing accompaniment.

Por medio de un pequeño puente (similar a la introducción) llegamos a una segunda idea más lírica, en el relativo menor, que también pertenece a esta primera parte (A). Esta idea es presentada por el segundo piano (compás 69 y sigs.), mientras que el primer piano la adorna con arabescos, crece bastante de intensidad y decrece para dar lugar nuevamente al primer tema, que continúa hasta el compás 149. Aquí un breve puente modulante nos conduce al tono de mi bemol mayor y a la segunda parte (B) de la pieza.

Esta segunda parte comienza con un amplio en mi bemol en el primer piano, que opone su ritmo binario a los arpeggios ternarios del acompañamiento de arpeggios del segundo piano:

Musical score for piano, showing two staves. The top staff is marked "Meno mosso" with a tempo of quarter note = 72. The bottom staff is also marked "Meno mosso" with a tempo of quarter note = 72. The music features a wide interval in the first piano and arpeggiated accompaniment in the second piano.

Toda la sección central tiene un carácter lírico muy expresivo y nos lleva al clímax de la pieza (compás 264). La reexposición llega casi sin advertirse gracias a un ingenioso puente (compases 295-326) y es casi idéntica a la exposición, excepto que la segunda idea de la primera parte aparece ahora en la tónica menor (compás 387 y sigs.) por lo que aquí tenemos una cierta relación con la forma de sonata (bitematismo y tripartición). Este tema desemboca directamente en la Coda (compás 443 hasta el fin), construida con material de la sección central y del primer tema, en la cual la sonoridad disminuye paulatinamente hasta quedar solo en destellos lejanos, todo esto sin perderse jamás la sensación de movimiento.

TERCER MOVIMIENTO. "Romance" (1a bemol).

El Romance también posee una forma ternaria, esta vez A-B-A1 (pues el retorno de A está ornamentado) y Coda. Aquí las cualidades expresivas son lo más importante. Las amplias melodías poseen elocuencia poética y dialogan entre ambos pianos, a veces comenzando en un piano para concluir en el otro y siempre acompañadas de una rica decoración.

El primer tema lo presenta el primer piano tras dos compases de acompañamiento del segundo piano sobre arpeggios en tónica:

The image shows a musical score for the first theme of the Romance. It consists of two systems of staves, labeled I and II. System I has a treble clef and a bass clef. System II has a treble clef and a bass clef. The music is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first system (I) begins with a piano (p) dynamic and a half note chord. The second system (II) begins with a piano (p) dynamic and a half note chord. The music is characterized by wide intervals and a lyrical quality. Dynamic markings include p, pp, and p. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

Tras la cadencia a tónica (compás 42), un breve puente modulante nos conduce a la segunda parte (B). El segundo tema se presenta dos veces, una sobre dominante de fa sostenido menor (compás 53 y sigs.) y otra sobre dominante de do sostenido menor (compás 75 y sigs.) y está adornado por un contrapunto en el otro piano (formado por partes del mismo tema por disminución) y un leve elemento rítmico acordal:

Esta parte concluye en el compás 97 en el que comienza una elaboración del motivo del primer tema a manera de puente modulante para alcanzar la tónica, en el cual se alcanza el gran clímax central de la pieza. Al disolverse éste se presenta la cadencia a la bemol y comienza la variación del primer tema (A1), muy ornamentada y combinada contrapuntísticamente con otra presentación del tema por aumentación:

Esta parte concluye en el compás 122 y da paso a la Coda (Meno mosso). Esta Coda es en realidad una progresión descendente de acordes de séptima y novena, trabajada sobre diseños pianísticos muy originales, hasta alcanzar la tónica y concluir dentro de un ambiente poético y evocador.

CUARTO MOVIMIENTO. "Tarentella" (do menor).

Quizá porque esta Suite fue bosquejada en Italia el último movimiento sea una tarantella, pero conforme al lenguaje ruso de su autor. Bravura e ímpetu sostenido caracterizan a esta pieza. El primer tema (compás 22 y sigs.) es en verdad una canción popular italiana:



pero su tratamiento es muy sofisticado, de hecho es la pieza más elaborada del grupo. Posee una forma similar a la de sonata con introducción, exposición con sus dos temas, desarrollo, reexposición de un solo tema (el segundo) y Coda.

El breve motivo de la introducción procede también del primer tema y jugará un papel importante en el desarrollo:



Un largo episodio de compleja estructura armónica y pianística sucede al primer tema hasta el compás 138. Aquí un breve puente conduce al segundo tema en mi bemol menor (variante del tono relativo), presentado por el primer piano (compás 150 y sigs.). Este tema es un juego virtuosístico de notas repetidas en tresillos, con el acompañamiento de una melodía sin mucho relieve y bajos un tanto marciales en el segundo piano:

The image shows a musical score for two staves, labeled I and II. Staff I is the upper voice, marked with a piano dynamic (*pp*) and the instruction *leggiero*. It features a melodic line consisting of repeated eighth notes grouped in triplets. Staff II is the lower voice, marked with a piano dynamic (*pp*) and the instruction *stacc. m.d.* (staccato mezzo-dolce). It provides a rhythmic accompaniment with repeated eighth notes in a triplet pattern. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8.

El desarrollo comienza en el compás 222 y elabora extensamente el motivo del primer tema ya sea como tal (por ejemplo compases 222-226) o solo en su estructura rítmica (compases 230-260) y también elabora el motivo de la introducción (compases 314 y sigs.). El segundo tema es solamente sugerido a través de fiorituras de acompañamiento en tresillos. Este episodio posee sonoridades y ambientes orquestales, y una intensa armonía inestable. Tras un paulatino ascenso de carácter marcial llega a un gran clímax en el compás 390, con el restablecimiento del tono de do menor, después del cual disminuyen las sonoridades para preparar el regreso del segundo tema o reexposición (compás 418).

La reexposición prescinde del primer tema, presentando directamente el segundo ahora en la tónica. Éste se extiende sin mayores novedades hasta la cadencia a tónica del compás 505-506. En este punto comienza la Coda ("Più mosso"), de creciente intensidad, llevando a la pieza a un impresionante final sobre el primer tema, donde el cúmulo de sonaridades y la agitación no cesan sino hasta la última nota.

BIBLIOGRAFIA.

- Bachanov, Nikolai. "Rachmaninoff" (traducido al inglés por la editorial). Raduga Publishers. Moscú, 1983. 343 págs.
- Chisell, Joan. "Schumann". J.M. Dent & Sons L.T.D. Londres, 1987. 255 págs.
- Dowley, Tim. "Schumann, his life and times". Midas Books, Hippocrene Books I.N.C. Nueva York, 1982. 141 págs.
- Enciclopedia Salvat Diccionario. Tomo XI. Salvat Editores S.A., México D.F., 1976.
- Fano-Moroni. "Analisi di concerti per pianoforte e orchestra". G. Ricordi & C. Milán, 1967. 187 págs.
- Fleming, William. "Arte, Música e Ideas". Nueva Editorial Interamericana, S.A. de C.V. México D.F., 1984. 381 págs.
- Gallois, Jean. "Schumann". Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1975. 122 págs.
- Modern, Rodolfo E. "Historia de la literatura alemana". Breviarios. F.C.E. México D.F., 1986. 370 págs.
- Robertson, Alec / Stevens, Denis (directores). "Historia general de la música". Vol. III "Desde el Clasicismo hasta el siglo XX". Ediciones Istmo. Madrid, 1977. 429 págs.
- Schonberg, Harold C. "Los Grandes Compositores". Javier Vergara Editor. Buenos Aires, 1987. 576 págs.
- Taylor, Ronald. "Schumann". Javier Vergara Editor. Buenos Aires, 1987. 401 págs.
- Walker, Robert. "Rachmaninoff". Obnibus Press. Londres, 1984. 133 págs.