



TÍTULO

«LA COMPOSICIÓN MISMA DETERMINA ESTA CULMINACIÓN»

UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA, ANALÍTICA Y PSICOLÓGICA
AL PUNTO CULMINANTE DEL 1er MOVIMIENTO DEL
CONCIERTO PARA PIANO Nº 2 EN DO MENOR OP. 18
DE SERGEI RACHMANINOV

AUTOR

Torcuato Tejada Tauste

Esta edición electrónica ha sido realizada en 2014

Tutor	Germán Gan Quesada
Instituciones:	Universidad Internacional de Andalucía ; Universidad de Granada ; Universidad de Oviedo
Curso	Máster Oficial en Patrimonio Musical (2012/2013)
ISBN	978-84-7993-590-0
©	Torcuato Tejada Tauste
©	De esta edición: Universidad Internacional de Andalucía
Fecha documento	2013



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas

Usted es libre de:

- Copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra.

Bajo las condiciones siguientes:

- **Reconocimiento.** Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o apoyan el uso que hace de su obra).
- **No comercial.** No puede utilizar esta obra para fines comerciales.
- **Sin obras derivadas.** No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.
- *Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.*
- *Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.*
- *Nada en esta licencia menoscaba o restringe los derechos morales del autor.*



ugr

Universidad
de Granada



- Máster Oficial en Patrimonio Musical -

“La composición misma determina esta culminación”

Una aproximación histórica, analítica y psicológica al punto culminante del 1er movimiento del *Concierto para piano nº 2 en Do menor* op. 18 de Sergei Rachmaninov

Realizado por
Torcuato Tejada Tauste

Tutor
Germán Gan Quesada

- Curso 2012-2013 -



ugr

Universidad
de Granada



- Máster Oficial en Patrimonio Musical -

“La composición misma determina esta culminación”

Una aproximación histórica, analítica y psicológica al punto culminante del 1er movimiento del *Concierto para piano nº 2 en Do menor op. 18* de Sergei Rachmaninov

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Torcuato Tejada Tauste".

Realizado por
Torcuato Tejada Tauste

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Germán Gan Quesada".

Tutor
Germán Gan Quesada

- Curso 2012-2013 -

*Nada ha de quedar sin hacerse,
porque siempre debe haber tiempo para todo*

Lyubov Petrovna Butakova (1853–1929),
madre de Sergei Rachmaninov.¹

¹ SEROFF, Victor I. *Rachmaninoff*. Madrid. Espasa-Calpe. 1955. pp. 13-14.

Resumen

“La composición misma determina esta culminación”
Una aproximación histórica, analítica y psicológica
al punto culminante del 1er movimiento del
Concierto para piano n° 2 en Do menor op. 18
de Sergei Rachmaninov

Para Rachmaninov, el periodo comprendido entre el estreno de su *Sinfonía n° 1* (1897) y su *Concierto n° 2* (1901) fue determinante a la hora de enfocar tanto este concierto como toda su obra posterior. Pero dejando a un lado la intuición, ¿dónde podríamos ver objetivamente estas influencias? ¿Podemos rastrear la partitura del *Concierto n° 2* y de algunas de sus obras posteriores, así como su biografía, para demostrar/refutar estas hipótesis que, a priori, parecen demasiado ambiguas?

En el apartado biográfico, haremos una reflexión cruzada entre los acontecimientos más importantes en su vida anteriores al *Concierto n° 2*, los elementos temáticos y los procedimientos compositivos con los que Rachmaninov lo construye. Intentaremos poner de manifiesto cómo muchas de estas experiencias previas parecen condicionar en cierta forma su composición. Partiendo de los encuentros con el doctor Nikolai Dahl, se puede postular que ciertos planteamientos psicológicos pudieron influir en el pensamiento musical de Rachmaninov.

En el apartado analítico, aportamos un estudio pormenorizado y muy minucioso de la forma y de la evolución temática del desarrollo del primer movimiento del *Concierto n° 2*, para el cual definimos una nueva unidad temática denominada Tema Z. De la misma forma procederemos con los conciertos de otros compositores vinculados con Rachmaninov. Dentro de la proporción estructural del primer movimiento, nos centraremos en la colocación del punto culminante, muy relacionado con el uso de la sección áurea.

Palabras clave: Rachmaninov, Concierto n° 2 op. 18, *La Roca*, psicología, sección áurea, análisis, Taneyev, Morozov, Rimsky-Korsakov, Scriabin, Chaikovsky, Dahl.

Índice

Resumen

1	Introducción	1
2	Estado de la cuestión	3
3	Objetivos	7
4	Hipótesis	9
5	Metodología	11
6	Biografía	17
6.1	<i>Sinfonía n° 1</i> (San Petersburgo: 15 de marzo de 1897)	17
6.2	<i>La Roca</i> (Londres: 19 de abril de 1899)	20
6.3	Las dos visitas a Leo Tolstoi (Tula: finales de 1899, enero de 1900)	23
6.4	El doctor Nikolai Dahl (Moscú: de enero de 1900 a abril de 1900)	26
	6.4.1 Hipótesis sobre la terapia de Dahl	30
	6.4.2 <i>Katharsis</i>	32
6.5	<i>Concierto n° 2</i> op. 18 en Do menor (Moscú: 27 de octubre de 1901)	34
7	Análisis	37
7.1	Conclusiones del análisis	50
7.2	Hipótesis sobre el tema de Nikita Morozov	53
8	La sección áurea	61
8.1	Φ (<i>Concierto n° 2</i> op. 18 en Do menor)	64
8.2	Φ (<i>Étude-Tableaux</i> op. 33 n° 4 en Re menor)	67
8.3	Hipótesis de la relación de Taneyev con Φ	71
8.4	Conclusiones del uso de Φ	75

9	El género del concierto para piano y orquesta en Rusia durante el último cuarto del siglo XIX: una perspectiva contextual.	77
9.1	Taneyev. Concierto para piano en Mi \flat mayor (1876)	78
9.2	Rimsky-Korsakov. Concierto para piano en Fa \sharp menor op. 30 (1882-1883)	79
9.3	Chaikovsky. Concierto nº 3 en Mi \flat mayor op. post. 75 (1893-1894)	81
9.4	Scriabin. Concierto para piano en Fa \sharp menor op. 20 (1896)	83
9.5	Conclusiones del análisis de los conciertos	84
10	Conclusiones finales	87
11	Bibliografía	90
11.1	Fuentes primarias	90
11.2	Fuentes secundarias	91

Anexo – Tabla del análisis temático y estructural del desarrollo del primer movimiento (*Moderato*) del *Concierto nº 2 op. 18* de Rachmaninov

1

Introducción

“La composición misma determina esta culminación”.¹ Con esa frase, el pianista, compositor y director ruso Sergei Rachmaninov (1/4/1873 – 28/3/1943) expresó así la importancia que para él tenía organizar el discurso musical en torno a un punto culminante, tanto a la hora de transmitirlo al público como de componerlo. Su colocación, necesariamente calculada y proporcionada, el uso de la tensión adecuada para dirigirnos a él, para ansiarlo y liberarnos con su consecución, clara y brillante, etc. son sin duda elementos importantísimos para alcanzar la perfección o, en caso de omitirlo, la mediocridad.

En el contexto de nuestro trabajo, esta frase alcanza otro significado: tras el problemático estreno de su *Sinfonía n° 1* y la mala acogida por parte de la crítica, Rachmaninov comenzó a descender por una espiral de inseguridad y desasosiego. Lo cual acrecentó su natural propensión hacia lo depresivo e introspectivo. Los logros

¹ “En una ocasión posterior explicó que cada pieza que toca se moldea alrededor de su punto culminante: toda la masa de sonido debe estar tan medida, la profundidad y fuerza de cada sonido debe tener tal pureza y gradación, como para llegar a este punto culminante con la apariencia de una gran naturalidad, aunque en realidad ese logro sea producto del arte más elevado. Este momento debe llegar con la sonoridad y el brillo de una cinta que se rompe al terminar la carrera: debe parecer la superación del último obstáculo material, la última barrera entre la verdad y su expresión. La composición misma determina esta culminación: el punto puede estar al final o en el medio; puede ser fuerte o suave, pero el músico debe ser siempre capaz de acercarse a él con un cálculo certero, porque si se le escapa, toda estructura se viene abajo, la obra se ablanda y se vuelve borrosa, y no puede transmitir el oyente lo que debe transmitir. Rachmaninov añadió: «No soy el único que siente así... Chaliapin también» (SCHONBERG, Harold C. *Los grandes pianistas*. Buenos Aires. Javier Vergara Editor. 1990. p. 320) “Ese punto, lo cual dependía del carácter o la forma de cada composición, podría hallarse lo mismo al final de la obra o a la mitad de ella, llegar como el ruido del trueno o muy quietamente, pero, en todo caso, el deber del intérprete era calcular su aproximación con la más rigurosa exactitud; de otro modo quedaría hecha añicos la estructura integral de la obra, y el oyente, privado de la impresión de conjunto que debiera disfrutar” (SEROFF, Victor I. *Rachmaninoff*. Madrid. Espasa-Calpe. 1955. p. 173)

conseguidos unos años atrás, como la Medalla de Oro del Conservatorio de Moscú o el estreno de su ópera *Aleko*, parecían sólo la sombra de un pasado glorioso, una juventud que se desvanecía.² La muerte de Chaikovsky, las críticas de Cui y de la prensa inglesa, las duras palabras de Tolstoi, etc. eran pequeñas grietas que, aunque aparentemente pasajeras, iban haciendo mella en él. Abandonó la composición, abandonó el piano, y finalmente abandonó la dirección para sumirse en un estado de letargo musical. Entre otros muchos factores, gracias a las tertulias en casa de su amigo y psicólogo Nikolai Dahl y la manutención de su primo Alexander Siloti (lo que le permitió concentrarse en sí mismo), resurgió finalmente mostrando al mundo la que sería una de sus obras más afamadas: el *Concierto n° 2* para piano y orquesta op. 18 en Do menor.

Veremos que, de alguna forma, mucho de lo aprendido por el joven Rachmaninov a lo largo de su vida tuvo su reflejo en esta pieza y en el momento de su composición. Aunque nos centraremos en el periodo que abarca desde el estreno de la *Sinfonía n° 1* en 1897 hasta el del *Concierto n° 2* en 1901, también contemplaremos parte de su juventud como estudiante en el Conservatorio de Moscú, en cuyo entorno se relacionó con figuras como Scriabin, Taneyev, Rimsky-Korsakov, Morozov, Chaikovsky, Glazunov, etc., o incluso de su infancia: relación con su familia, su tutor Zverev, etc.

En definitiva, el trabajo que a continuación desarrollaremos plantea una extrapolación: de la misma forma que el punto culminante en una obra musical es el punto de inflexión hacia el que crece la tensión y desde el que se relaja, el *Concierto n° 2*, dentro de la trayectoria vital de Rachmaninov, pudo representar ese mismo clímax. Su composición fue una liberación, una catarsis. La angustia acumulada, las desgracias acontecidas, las dificultades superadas, etc. fueron, de alguna forma, el alimento para generar esta extraordinaria obra musical.

² “En el Conservatorio de Moscú se había dedicado mucho más a la composición mientras trabajaba con Arensky (armonía) y Taneyev (composición). Su maestro de piano fue Nicolai Zverev; y también le ayudó su primo, Alexander Siloti, que acababa de volver a Rusia después de estudiar con Liszt. Entre los compañeros de clase de Rachmaninov estuvieron Josef Lhevinne, que se convertiría en un pianista magnífico, y Alexander Scriabin. En este tiempo nadie pensaba en Rachmaninov como pianista, si bien había aprobado el examen de piano con la nota más alta. Era la estrella del Conservatorio de Moscú como compositor, y cuando se graduó, en 1892, recibió la Gran Medalla de Oro, el mayor honor, por su ópera *Aleko*” (SCHONBERG, Harold C. *Los grandes pianistas*. Buenos Aires. Javier Vergara Editor. p. 321)

2

Estado de la cuestión

Sin una base documental previa que dé soporte, no existen muchos trabajos que intenten dar una explicación racional y objetiva a elementos a priori subjetivos de la composición musical. Principalmente porque, aun en el caso de hallarla, nunca sabríamos con total seguridad si es veraz, aproximada (y cuánto), falsa o una mera coincidencia. En este trabajo, mi intención es adentrarme de forma científica en ciertos parámetros aparentemente aleatorios (o fruto de la más profunda inspiración) del procedimiento compositivo del pianista, compositor y director ruso Sergei Rachmaninov. Estudiarlos a la luz de hechos cruciales de su pasado que pudieron condicionar las decisiones tomadas en la creación de sus futuras piezas. Ver hasta qué punto estos hechos efectivamente dejaron una suerte de remanente (consciente o inconsciente).

Para poder comenzar la investigación, necesitamos conocer los años previos a la composición de la pieza que será nuestro objeto de estudio principal, el *Concierto n° 2* para piano y orquesta op. 18 en Do menor. El trabajo necesita arrojar luz sobre un periodo aun misterioso en la vida de Sergei Rachmaninov. El que comprende desde el estreno de su *Sinfonía n° 1* (San Petersburgo: 15 de Marzo de 1897) hasta el de su *Concierto n° 2* (Moscú: 27 de octubre de 1901).³

Existe mucha bibliografía sobre la vida del compositor ruso. Aunque la gran mayoría de libros, artículos, monografías, etc. están, como es lógico, en su idioma natal, contamos con un considerable número de traducciones al inglés. En lo referente al tema

³ Victor Seroff, a propósito de este periodo, comenta que “tanto el compositor como cuantos le rodearon han ocultado celosamente los hechos ocurridos durante aquellos años y la verdad nunca pudo ser por completa revelada” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 89)

que nos concierne, y para el cual necesitamos un conocimiento no sólo de los hechos biográficos objetivos sino también de la valoración de los mismo por parte del propio Rachmaninov, la biografía escrita por Victor Seroff⁴ se presenta como un texto ideal. Debido a su continuo contacto con el compositor, a quien llegó a entrevistar en numerosas ocasiones, nos aporta un conjunto de datos subjetivos de un trasfondo riquísimo que en otras biografías más científicas y asépticas no encontraríamos jamás. No obstante, y debido a la antigüedad de la fuente, debemos ser cautos y comparar los datos, tanto los meramente factuales (fecha de estreno, viajes, estancias, conciertos...) como los comentarios del propio Seroff,⁵ con trabajos más actuales y contrastados.

Aparte de la ya mencionada biografía de Victor Seroff (cuya primera edición data de 1949), de entre las monografías consultadas, las que más acertadamente relatan la vida del compositor son las siguientes. En muchas de ellas incluso encontramos análisis (un poco superficiales) de algunas piezas, así como la valoración y crítica de las grabaciones más importantes.

BERTENSSON, Sergei; LEYDA, Jai. *Sergei Rachmaninoff—A Lifetime in Music*. Washington Square. New York. New York University Press. 1956.⁶

WALTER, Robert. *Rachmaninoff*. London and New York. Omnibus Press. 1980.

MARTYN, Barrie. *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*. Aldershot, Inglaterra. Scolar Press. 1990.

HARRISON, Max. *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*. London and New York. Continnum. 2005.⁷

NORRIS, Geoffrey. "Rachmaninoff, Serge". En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultado: 15/6/3013]

⁴ Referencia completa: SEROFF, Victor I. *Rachmaninoff*. Madrid. Espasa-Calpe. 1955.

⁵ Con cierta frecuencia el biógrafo hace comentarios como el siguiente: "Estoy seguro de que en esos primeros años de su juventud [alrededor de 1888 tendría unos quince años], cuando Rachmaninoff estaba empezando a conformar sus propias decisiones, Taneyev «el hombre» era el modelo que consultaba mentalmente para que le sirviera de guía" (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 43)

⁶ El libro ha sido escrito en colaboración con Sofia Satina (Sophie Satin), hermana de Natalia Alexandrovna Satina, esposa de Rachmaninov. Las hermanas Satin y Rachmaninov eran primos.

⁷ Incluye un elemento que el resto no contempla: un análisis de las principales grabaciones.

Pero este contexto histórico-biográfico es únicamente necesario para situarnos. Una vez ubicados, abordaremos el objeto real de estudio. En todas las fuentes consultadas, no parece existir un precedente para el tipo de investigación que planteamos. Postular que los años anteriores a la composición del *Concierto n° 2* fueron claves para sus creaciones inmediatamente siguientes es un tema conflictivo, pues es muy difícil probar objetivamente qué rasgos de su pasado pudieron condicionar sus decisiones futuras a la hora de componer. Sin embargo, esa será nuestra tarea: indagar en la psicología interna del pensamiento compositivo de Rachmaninov.

Muchos textos tratan el vínculo entre la música y la psicología de forma general, sobre todo a la luz de la antropología pues son ambos conceptos que no se entienden fuera del contexto humano. Si observamos primero el campo de la psicología más pura sí hay bastantes fuentes que tratan de la música, pero de forma colateral o como excusa para un planteamiento de trabajo poco relacionado con la misma: no focalizan tanto como nosotros necesitamos.⁸ Otros hablan del aspecto mental de Rachmaninov, pero todavía de forma muy desconectada del ámbito musical.⁹ Pero no hay un texto que trate de forma rigurosa el nexo entre la psicología y la obra del ruso.

Sí hay, como era de esperar, cantidad de trabajos en los que se estudian ciertas obras de Rachmaninov desde el punto de vista del intérprete que busca realizar la ejecución más correcta, planteando hipótesis sobre su música. Encontramos muchas tesis doctorales, sobre todo de universidades estadounidenses, cuyos títulos son ilustrativos en este sentido: *Rachmaninoff and Russian pianism: Performance issues in the Piano Concerto in C minor, Opus 18*,¹⁰ *A performer's perspective on the technical challenges and interpretative aspects of Sergei Rachmaninoff's 'Etudes-Tableaux' Opus 39*,¹¹ *Rachmaninoff on Rachmaninoff: An interpretative analysis of his piano/orchestra recordings*,¹² *A comparison of early and late twentieth-century approaches to romantic*

⁸ SCHMIDTS, R. "Music-Therapy in dynamics psychiatry". En: *Dynamische Psychiatrie*. Vol. 27. Pinel-Verlag fur humanistische Psychiatrie und Spinel-Verlag. 1994. pp. 220-231.

⁹ HINGTGEN, C. M. "The painful perils of a pair of pianists: The chronic pain of Clara Schumann and Sergei Rachmaninov". En: *Seminars in neurology*. Vol. 19. Thieme. 1999. pp. 19-29. -- WOLF, P. "Creativity and chronic disease. Sergei Rachmaninov (1873-1943)". En: *The Western journal of medicine*. Vol. 175. BMJ group. 2001. p. 354.

¹⁰ LUNDTVEDT, Natalia V. *Rachmaninoff and Russian pianism: Performance issues in the Piano Concerto in C minor, Opus 18*. DMA from University of California (Los Angeles). University Microfilms International (UMI) Ann Arbor, MI. 2008.

¹¹ RADIUSHINA, Marina. *A performer's perspective on the technical challenges and interpretative aspects of Sergei Rachmaninoff's 'Etudes-Tableaux' Opus 39*. University of Miami. 2009.

¹² HERSHBERGER, Jay Alan. *Rachmaninoff on Rachmaninoff: An interpretative analysis of his piano/orchestra recordings*. DMA from Arizona State University. 1995.

*piano performance as heard in four representative recordings of Rachmaninoff's Second Piano Concerto, Opus 18,*¹³ etc. La mayoría de trabajos están orientados a la interpretación y sólo algunos muestran un aparato analítico un poco más profundo;¹⁴ aunque algunos incluso muestran un planteamiento un poco más amplio y profundizan más en el trasfondo del pensamiento de Rachmaninov.¹⁵

Hasta donde hemos podido investigar, no hemos encontrado un antecedente que postule una vinculación entre la vida y la obra del ruso, de forma que la primera influyera realmente sobre la segunda; y viceversa.¹⁶ Pocos son los trabajos que intentan explicar la psicología compositiva de Rachmaninov bajo la premisa de su vida, de su personalidad, de sus maestros, de sus estudios, de sus amigos. Pero, por sentido común, sabemos que todo esto tuvo que influir obligatoriamente. El problema es que constatar estas influencias (y cuantificarlas) es tremendamente difícil.

¹³ WILLBANKS, Thomas Jack. *A comparison of early and late twentieth-century approaches to romantic piano performance as heard in four representative recordings of Rachmaninoff's Second Piano Concerto, Opus 18*. DMA from University of Nebraska (Lincoln). University Microfilms International (UMI) Ann Arbor, MI. 2007.

¹⁴ KIM CHUNG, So-Ham. *An Analysis of Rachmaninoff's Concerto No. 2 in C minor, Op. 18: Aids Towards Performance*. The Ohio State University. 1988. -- KIM-TETEL, Sophia. *Musical analysis of Sergei Rachmaninoff's sonata for cello and piano, Op. 19*. Ball State University. 2011.

¹⁵ CAILLET, Laurent. *L'œuvre pour piano de Serge Rachmaninov (1873–1943): Langage et style*. Université Paris-Sorbonne (France). Atelier National de Reproduction des Thèses Lille, France. 2007. -- JOHNSTON, Blair Allen. *Harmony and climax in the late works of Sergei Rachmaninoff*. University of Michigan. 2009.

¹⁶ La única fuente de la cual conozco su existencia pero no he podido acceder para constatar su interés (o no), en parte por no encontrar sus datos editoriales, es: WETHERREL, Eric. *Emotional motifs : an analytical study of piano concerto no. 2 in C minor by S.V. Rakhmaninov and its relationship to his emotional life between 1873 and 1901*. 1998.

3

Objetivos

El objetivo general es estudiar las peculiaridades del primer movimiento del *Concierto n° 2* para piano y orquesta op. 18 en Do menor de Sergei Rachmaninov en busca de rasgos que dimanen de sus experiencias durante los años previos al estreno, para ver cómo estos pudieron efectivamente condicionar las decisiones o los aspectos compositivos.

Como objetivos secundarios que contribuirán a la consecución del objetivo principal:

- 1) Recorrer, estudiar y valorar los hechos musicales más trascendentes de la vida de Rachmaninov desde el estreno de su *Sinfonía n° 1* hasta el de su *Concierto n° 2*.
- 2) Atestiguar que el clímax del primer movimiento se sitúa sobre la sección áurea (Φ) y plantear una posible influencia de su maestro Taneyev, quien poseía grandes conocimientos matemáticos, a la hora de usar de forma consciente (o no) este recurso.
- 3) Rastrear el material temático con el que se genera la obra y buscar una explicación a la adición de un nuevo tema (el tercero) a un esquema inicialmente bitemático como es la forma sonata clásica.

- 4) Verificar si, como se dice en algunas fuentes,¹⁷ el tema del tercer movimiento es original de Nikita Morozov y valorar la influencia del tema en el resto del concierto.

- 5) Analizar colateralmente algunas piezas posteriores de Rachmaninov para comprobar si alguno de los procedimientos (sobre todo el uso de la sección áurea) tuvo continuidad. También de otros compositores rusos (Taneyev, Rimsky-Korsakov, Scriabin, Chaikovsky...), con el fin de contrastar las peculiaridades de cada una y poder concluir si lo que Rachmaninov plantea aquí son realmente novedades, hechos aislados, o simples manifestaciones de una tendencia general previa.

¹⁷ SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 92.

4

Hipótesis

Se asume tácitamente que los años inmediatamente anteriores al estreno del *Concierto n° 2* fueron tremendamente cruciales para Rachmaninov a la hora de escribirlo: el problemático estreno de su *Sinfonía n° 1* y su poema sinfónico *La Roca*, su amistad con Chaliapin o Morozov, la influencia de Chaikovsky o Taneyev, su encuentros con Tolstoi, sus sesiones con Nikolai Dahl, quien, por medio de la inducción hipnótica, lo instó a componer una de sus obras más trascendentales y famosas, profetizándole un gran éxito... Pero, ¿dónde podríamos ver objetivamente estas influencias? ¿Podemos rastrear y demostrar/refutar estas hipótesis que, a priori, parecen demasiado ambiguas? Estudiaremos la partitura en busca de parámetros estructurales, formales, temáticos, de desarrollo, de tensión musical (el punto culminante), numerológicos (sección áurea), etc. para intentar demostrar cómo estos años, y algunos tramos vitales y experiencias muy anteriores relacionadas con su periodo de formación en el Conservatorio de Moscú y su infancia, pudieron condicionar esta obra, haciendo que Rachmaninov tomara determinadas decisiones (conscientes o inconscientes) a la hora de enfocar su construcción.

Es interesante remarcar en qué difiere este planteamiento del de otros trabajos similares:

El aparato analítico-biográfico que ofrecemos, aunque válido e interesante en sí mismo, no es más que una herramienta para un análisis ulterior. Nuestro objetivo último es aportar luz sobre los procesos que tuvieron lugar en la mente del compositor para generar y organizar el discurso musical del *Concierto n° 2*. Aunque necesarios y evidentemente contemplados, no nos importa tanto el *dónde, cuándo, quién...* (datos)

como el *cómo* y el *por qué* (análisis): cómo pudo influirle su entorno, en qué se basó para tomar ciertas decisiones, cómo usó el material temático, etc.

Es decir: indagar en la psicología interna de Rachmaninov para entender la lógica que subyace en su obra.

5

Metodología

Para conseguir los objetivos anteriormente mencionados:

1) Redactar un recorrido biográfico que una los hechos que a nuestro parecer son más importantes en el periodo indicado: el estreno de su *Sinfonía n° 1*, el estreno londinense de su poema sinfónico *La Roca*, su encuentro con Tolstoi, la terapia con Nikolai Dahl, la composición y estreno del *Concierto n° 2* y los hechos inmediatamente posteriores. Me basaré sobre todo en la biografía de Victor Seroff por ser la más cercana a la realidad del compositor (aunque no necesariamente a la realidad objetiva) y para contrastar datos me valdré de otras fuentes secundarias.

2) Relatar sus estudios en el conservatorio de Moscú, evaluando el peso educativo y humano que tuvieron figuras como Tanayev. Victor Seroff comenta que “los más inquietantes rumores circulaban acerca de su increíble conocimiento de lo misterioso, de los cálculos matemáticos con los cuales iba a conquistar la teoría del sonido”.¹⁸ Plantear la posibilidad de que Rachmaninov se encomendara a las prácticas científicas de su maestro en un momento de su vida en el que necesitaba apoyarse en elementos externos supuestamente infalibles para superarse de su depresión.

3) A través de los datos del apartado anterior, estudiar el empleo de la sección áurea (Φ) en el *Concierto n° 2*. Aunque no es la obra más cercana ni la

¹⁸ *Ibid.* pp. 40-41.

más vinculada al *Concierto n° 2*, el *Étude-Tableaux* op. 33 n° 4 en Re menor muestra una relación con Φ tan precisa y profunda que será analizado también de forma minuciosa, planteando una continuidad en el uso de la sección áurea por parte de Rachmaninov. Indagaremos en otras obras del compositor en busca de posibles nuevas coincidencias (*Sonata para chelo y piano* op. 19, *Suite para dos pianos* op. 17, resto de *Études-Tableaux* op. 33 y op 39, etc.). Aplicaremos Φ de forma sistemática sobre variables como el número total de compases, el número total de pulsos o el tiempo total de una grabación de referencia. Para ello: 1) obtendremos un valor que represente el total de la obra, 2) aplicaré Φ y $-\Phi$ (la sección áurea negativa) y observaremos el peso de la coordenada obtenida para evaluar si coincide con una división estructural importante (o no), y, en su caso, 3) procederemos a aplicar Φ a los intervalos internos que la partición anterior haya delimitado. Una vez realizados los cálculos y contempladas las coincidencias, plantear si pudieron ser conscientes y calculadas a priori (o no).

4) Acuñar un nuevo tipo de unidad temática, el Tema Z (o simplemente Z), que se adapte a la naturaleza de ese tema nuevo que aparece en el desarrollo del *Concierto n° 2*. Estudiaremos su trayectoria, su relación con los temas A y B, sus apariciones, su incidencia y su trascendencia dentro del movimiento (y en los movimientos siguientes). Para ello: 1) separaremos el Desarrollo en varias estructuras diferenciadas, 2) observaremos qué unidades temáticas rigen el discurso de cada bloque (A, B o Z) y cómo se comportan entre ellas, 3) constataremos el peso temático del solista y la orquesta en cada una de ellas, 4) reagruparemos estas estructuras en grandes bloques teniendo en cuenta su afinidad con una u otra unidad temática, 5) evaluaremos cómo la trayectoria apoya (o no) otros aspectos del Desarrollo como la tensión, la elaboración, la ordenación, etc., y, por completitud, 6) extenderemos el análisis a los dos movimientos restantes para rastrear nuevas apariciones de A, B o Z. Tras el proceso de análisis, plantearemos la hipótesis del uso del tema Z como el de una catarsis autoinducida, identificándolo con la terapia realizada con Nikolai Dahl.

5) Analizar a grandes rasgos los conciertos para piano de Rimsky-Korsakov, Scriabin, Taneyev y el último de Chaikovsky para contextualizar la obra, pues Rachmaninov aún estaba muy inmerso en el contexto ruso. Nos

centraremos en los primeros movimientos. El método de análisis será el mismo que el usado para el *Concierto n° 2*: análisis formal (con hincapié en la colocación del punto culminante y la reexposición), temático y áureo.

Para la realización de los puntos 4 y 5, es necesario precisar algunas definiciones para aclarar qué entendemos por Tema, Transformación temática, Leitmotiv, Tema cíclico y Tema Z cuando nos refiramos a ellos durante el trabajo.

Tema

Es el material musical básico del que nace toda obra (temática).¹⁹ En palabras de Schoenberg:

Incluso la escritura de frases simples requiere la invención y utilización de motivos aunque quizás de manera inconsciente [...] El «*motivo*» generalmente aparece de un modo notable y característico al comienzo de la pieza. [...] Como quiera que casi cada figura de una pieza revela algún parentesco con ella, el motivo básico es considerado a menudo el «*germen*» de la idea. Al incluir elementos al menos de cada figura musical subsiguiente, podría considerarse el «*mínimo común múltiplo*». Y como aparece en cada figura subsiguiente, también puede considerarse como «*máximo común divisor*» [...] Sin embargo, todo depende de su uso. Sea un motivo simple o complejo, conste de pocos o muchos elementos, la impresión final de la pieza no está determinada por su forma primaria. Todo depende de su tratamiento y desarrollo.²⁰

Y continúa: “Los elementos que configuran un motivo son interválicos y rítmicos, y combinados producen una forma o contorno reconocible”.²¹ Ese perfil melódico es tan reconocible, tan autónomo y con tanta personalidad que a veces tiene vida más allá de

¹⁹ En la antigua Grecia se usaba la palabra “tema” (del verbo tithēmi: colocar o emplazar) generalmente referida a una proposición o argumento. Fue usado por primera vez en términos musicales por Zarlino en *Le institutioni harmoniche* (1558), refiriéndose a una melodía que se repetía y variaba en el transcurso de una obra (DRABKIN, William. “Theme”. En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultado: 15/6/2013])

²⁰ SCHÖNBERG, Arnold. *Fundamentos de la composición musical*. Madrid. Real Musical. 1989. p. 19.

²¹ *Ibid.*

una sola obra, genera un ciclo completo de obras o, en última instancia, se asienta sobre gran parte de la obra de un compositor.²²

Si contemplamos tendencias compositivas más actuales es difícil trazar la línea que separa los materiales iniciales, o de forma genérica “supuestos iniciales” (un tema sería una posibilidad), del resultado de elaborar estos supuestos.²³ No obstante, en un análisis descriptivo debe existir un patrón inicial, pues necesitamos reconocer un elemento concreto para poder estudiar/comparar su evolución (o involución): al igual que en el discurso hablado, necesitamos el parámetro *tiempo*.

Transformación temática

Proceso de modificación que sufre un tema de forma que, aunque en su nuevo contexto-apariencia sea diferente, se reconozca su proveniencia. El deseo de establecer continuidad entre movimientos hizo que, junto a la ciclicidad, la transformación temática se convirtiera en el mecanismo favorito del siglo XIX, especialmente en manos de los seguidores de Liszt.²⁴

La transformación temática no es más que una aplicación particular del principio de variación. Aunque la técnica es similar, la diferencia es que el motivo transformado tiene vida propia e independencia. Podría tener la categoría de “tema derivado de” y no “variación de”. Un ejemplo claro: los temas A y B de la *Sonata* op. 57 en Fa m (*Appassionata*) de Beethoven. Aunque se reconoce que B proviene de A, tiene plena autonomía y personalidad. No es una simple variación.

²² Se han dado muchos casos de temas que reaparecen en obras del mismo compositor. Como tema puntual, pensemos en las *15 Variaciones para piano* op. 35 en Mi^b Mayor de Beethoven y en el Finale de su *Sinfonía n.º 3*. Como global, el motivo Re-Mi^b-Do-Si en el caso de Schostakovich (que corresponde con sus iniciales: DSCH). Algunos temas incluso trascienden la barrera del tiempo y el estilo con una suerte de omnivalencia, como es la Secuencia de Difuntos que podemos encontrar en obras de Berlioz, Paganini, Rachmaninov, Liszt, Mozart...

²³ Por ejemplificar la extensión de esta idea de “tema” como una posibilidad de “supuesto inicial” con la que estudiar/comparar algunos aspectos de la obra, contemplemos estos dos casos: 1) El “tema” de una obra dodecafónica podría ser la primera secuencia de doce notas, la cual sería nuestra serie original y a partir de la cual plantearíamos inversiones, retrogradaciones, etc.; no obstante, si el compositor no lo ha indicado, la original podría ser la segunda o la última. 2) En una obra espectral, el material inicial podría ser, p.e., un acorde de campana que se intentará recomponer y extender a través de las posibilidades tímbricas de la orquesta; aquí el tema es o bien toda la obra, o bien absolutamente nada (una excusa externa).

²⁴ MACDONALD, Hugh. “Transformation, thematic”. En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [Consultado: 15/6/2013]

Leitmotiv

Un leitmotiv es, en su sentido primario, un tema u otra idea musical coherente y bien definida que es capaz de mantener su identidad incluso si aparece posteriormente modificada, cuyo propósito es representar o simbolizar a una persona, objeto, lugar, idea, estado, fuerza de la naturaleza o cualquier otro elemento de una obra, generalmente dramática.²⁵ Esta técnica es claramente extrapolable a todos los géneros (no sólo musicales). Sea cual sea el estilo, introducir algún elemento temático que funcione como un pseudo-leitmotiv es una buena forma de alcanzar continuidad y dirección.

Forma cíclica/Tema cíclico

La obra musical que en movimientos posteriores introduce material temático de movimientos previos se denomina “cíclica”. Aunque no es una invención del siglo XIX, gracias a figuras como Liszt, Franck, Schumann, Mendelssohn, etc., se adopta como un recurso más para contribuir a la coherencia-cohesión del discurso musical.^{26 27}

- - -

Hasta aquí hemos hablado de las características propias de un tema, en sí mismo y en relación a la obra. De cómo un tema puede ser propio o la simple variación de otro; en un siguiente nivel, también puede provenir de otro tema por transformación pero ya con identidad propia. Ese tema puede aparecer a lo largo de la obra bajo su apariencia inicial o presentando mutaciones que en general dependen del contexto (de la obra en sí misma o de un libreto preexistente en el caso del leitmotiv). Y dependiendo de su incidencia, podría ser un tema cíclico.

A la hora de relacionarse entre sí, como en el caso de la transformación temática, hemos planteado la posibilidad estadísticamente más utilizada. Una suerte de binomio

²⁵ WHITTALL, Arnold. “Leitmotif”. En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [Consultado: 15/6/2013]

²⁶ MACDONALD, Hugh. “Cyclic form”. En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [Consultado: 15/6/2013]

²⁷ La “misa cíclica”, en la que el material reaparece a lo largo de todas las partes existe desde comienzos del siglo XV: misa paráfrasis, *con motto*, de *cantus firmus*, parodia... Esta práctica reaparece en posteriores trabajos como la *Misa en Si menor* de Bach o la *Misa en Do* KV317 de Mozart. También en muchas sonatas, suites y canciones de principios del siglo XVII. Beethoven (Ciclo de canciones *An die ferne Geliebte*; *Sonata* para piano op.101), Schubert (*Trio* con piano op.100 en Mi \flat Mayor; *Fantasia* en Do para violín y piano D 934 op. 39) y Berlioz (*Sinfonía Fantástica*, *Harold en Italia*) sentaron las bases. (MACDONALD. “Cyclic form”. En: *Grove Music Online*)

en el que A se relaciona con B (de forma X). Sin embargo, ¿qué pasaría si apareciera un tercer tema? Mientras que el comportamiento y las relaciones entre dos objetos siempre son sencillas, y suelen tener una solución única y previsible, la ciencia nos ha demostrado que introducir un tercer cuerpo puede desequilibrar el sistema de forma irreversible e imprevisible.

La casuística relacionada con la adición de un tercer tema puede llegar a ser problemática pues la no-trivialidad es congénita a él; salvo en planteamientos elementales no existe una solución general. Fuera de un entorno de complejidad temática, un supuesto tercer tema podría pasar a considerarse simplemente como otro elemento de un grupo temático secundario (un $B_2, \dots B_n$, de un supuesto B_1). Para el caso que nos concierne, proponemos un nuevo tipo de elemento temático que se adapta al comportamiento de la obra a analizar.

El tema Z²⁸

Definimos “tema Z” (o simplemente Z) como un tema *nuevo* y, a priori, de presencia (pero no incidencia) secundaria. Su uso es contrario al normal, pues sus apariciones responden a un orden de complejidad y presencia creciente. Mientras que un tema típico aparece primero en su forma original y con plenitud, y luego se producen transformaciones, combinaciones con otros temas, etc., el tema Z aparece de forma muy elemental y oculta, y se va desarrollando *hacia* (y no *desde*) su forma definitiva.

Z suele aparecer después de que el resto de elementos temáticos se hayan presentado, aprovechando los “huecos” de la elaboración de los mismos para comenzar a aparecer, tomando parte del timón y dirigiendo el discurso hacia su propia culminación.

Es un buen mecanismo para buscar variación y dirección, pues introducir un tema Z en estas circunstancias hace que ambos elementos aparezcan casi obligatoriamente. Sin embargo, puede ir en contra de la unidad de la obra haciéndola parecer incoherente. O puede que, para evitar discontinuidad en el flujo del discurso, el tema Z tienda a parecerse demasiado a uno de los temas preexistentes y no produzca el efecto deseado.

²⁸ Esta terminología es una aportación personal necesaria para el correcto análisis y comprensión de la obra; en concreto del desarrollo del 1er movimiento. Contemplaremos su origen, marco, uso y competencias.

6

Biografía

Cuando usted tenga mi edad comprenderá que la gente sólo sabe de usted aquello que usted le ha dicho.

Sergei Rachmaninov a Victor Seroff en la víspera de su septuagésimo cumpleaños.²⁹

6.1 *Sinfonía n° 1* (San Petersburgo: 15 de marzo de 1897)

En palabras de Victor Seroff, el estreno de su *Sinfonía n° 1* fue para el compositor ruso “la calamidad mayor que le hubiera sobrevenido jamás”.³⁰

El 15 de marzo de 1897, a medio mes de cumplir veinticuatro años, Sergei Rachmaninov permaneció sentado durante una hora en la escalera de escape de la Sala de la Nobleza de San Petersburgo escuchando cómo Alexander Glazunov condenaba su primera obra escrita para el género sinfónico.

Al día siguiente, Cesar Cui, “el venerable crítico, viejo archienemigo de los moscovitas, un hombre cuyos sarcásticos artículos habían destruído [*sic*] a más de un compositor”,³¹ aseveró que:

Si en el infierno hubiese un conservatorio [...] y a uno de los estudiantes de más talento se le encomendase la tarea de componer una sinfonía basada en la historia de las siete plagas de Egipto, y la sinfonía escrita por él se asemejara a la de Rachmaninoff,

²⁹ SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 79.

³⁰ *Ibid.* p. 74.

³¹ *Ibid.* p. 75.

habría cumplido brillantemente su labor sumiendo en el éxtasis a los habitantes del infierno.³²

Cui explicó que la pieza “carecía de temas³³ [...] sumándose a la torturada y perversiva armonización³⁴ [...] [y que] tan pronto como Rachmaninoff consiguiera apartarse de la trivialidad [...] llegaría a expresar sus emociones en nuevas formas musicales”.³⁵

Las posibles incidencias propias del concierto no fueron tenidas en cuenta. Tampoco las más que aparentes deficiencias del director, Alexander Glazunov. Algunos críticos concedieron “que la recepción tan pobre se debió tanto a la interpretación como a la pieza en sí misma”.³⁶ Entre ellos, Nikolai Findeisen, “un crítico de verdadera autoridad”³⁷ que mantuvo una postura mucho más constructiva: aunque reconocía que la presentada por Rachmaninov no era ni mucho menos una obra maestra, la consideraba muy lejos de ser mediocre; y recordó el caso de la *Sinfonía n.º 5* de Chaikovsky, valorada y elogiada sólo después de que el gran director Arthur Nikisch hiciera justicia con ella.³⁸

³² *Ibid.* Seroff puntualiza que Cui lo escribió “en *Noticias*, de San Petersburgo”.

³³ Juan Manuel Puentes, traductor al español de la versión inglesa, comenta haber encontrado en la biografía de John Culshaw (CULSHAW, John. *Sergio Rachmaninoff*. Londres. Dennon Dobson Ltd. 1949) que Nikolai Medtner se había encontrado con Rachmaninov “en Italia allá por el veintitantos”, y preguntándole por su inactividad compositiva, Rachmaninov contestó: “La melodía se fué [*sic*], no puedo componer más. Si regresa, entonces volveré a escribir” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 267). Parece que Rachmaninov le daba la suficiente importancia al parámetro temático como para suponer que Cesar Cui estaba equivocado al puntualizar esta carestía.

³⁴ Mucho después de esto, y a propósito de la armonía y la educación musical de los jóvenes compositores norteamericanos, Sergei comentó: “Lo malo es que no hay maestros adecuados para el principiante. [...] El músico joven debe aprender primero las reglas y asegurarse el conocimiento fundamental del lenguaje en el cual va a escribir, del mismo modo como antes lo hicieron Beethoven y Chopin; debe conocer a fondo esas reglas antes de que pueda atreverse a pasar por encima de ellas y comenzar a escribir de la manera que le acomode, así sea el estilo que llaman ‘moderno’” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 255). Aunque concluyó sus estudios en el Conservatorio de Moscú en 1892 graduándose con la Gran Medalla de Oro por su ópera *Aleko*, no parece probable que Rachmaninov se sintiera interesado en (ni con la suficiente potestad como para) transgredir los cánones armónicos hasta el grado que Cui parece reseñar. De hecho, tampoco manifestó intención de hacerlo después. En opinión de Victor Seroff, “no era ni un Mussorgsky, ansioso de hacerse quemar en la hoguera para defender sus ideas, ni un Taneyev para refugiarse en su propio laboratorio sonoro. Ni deseaba introducir en la música cualquier innovación radical” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 83).

³⁵ *Ibid.* p. 75.

³⁶ NORRIS, Geoffrey. “Rachmaninoff, Serge”. En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultado: 15/6/2013]

³⁷ SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 74.

³⁸ *Ibid.*

En mayo de ese mismo año, en una carta a su amigo Alexander Victorovich Zataevich,³⁹ confiesa estar “asombrado de que un hombre de tan enorme talento como Glazunov pueda dirigir tan mal [...] No me refiero a su técnica de dirección [...] sino a su talento musical [*musicianship*]. No siente nada cuando dirige. Es como si no entendiera nada”.⁴⁰ Rachmaninov pensaba que al ser una obra nueva y desconocida, el público lo culpó a él sin plantearse que lo que transmitió Glazunov distaba mucho de la realidad del compositor.⁴¹

Se ha escrito mucho sobre el estreno de su primera sinfonía. Se toma ya casi por axioma que fue “la causa de una depresión mental tan grave, que Rachmaninoff se vió [*sic*] privado durante años de su capacidad creadora”.⁴² Sin embargo, esto no parece tan claro a la luz de varios comentarios del propio compositor que encontramos de nuevo en la carta a su amigo Zataevich. Rachmaninov no pensaba que lo ocurrido fuera culpa suya.⁴³ La pieza ni siquiera se convirtió en un tabú para él, sino todo lo contrario:

Pese a todo, no voy a repudiar mi sinfonía y volveré a mirarla cuando la haya dejado descansar unos seis meses. La corregiré entonces y la publicaré, tal vez; o acaso habrá llegado el momento en que mi opinión deje de ser imparcial. En tal caso la romperé en mil pedazos⁴⁴

Pero Rachmaninov nunca rompió el manuscrito.⁴⁵ De hecho, volvió una y otra vez a la sinfonía en busca de motivos.⁴⁶ Incluso la arregló para piano a cuatro manos.⁴⁷ Y

³⁹ *Ibid.* p. 75.

⁴⁰ NORRIS. “Rachmaninoff, Serge”. En: *Grove Music Online*. Rachmaninov deja claro su pensamiento con el siguiente comentario: “Supongo, por tanto (no insisto en ello, sino que supongo), que la ejecución pudo muy bien haber sido la causa del desastre” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 76). Alexander Viacheslavovich Ossovsky, crítico de renombre, musicólogo, compositor, etnógrafo y muy amigo de Rachmaninov dijo que Glazunov hizo un uso muy pobre de los ensayos para un concierto que contaba con dos estrenos más. Años después, tanto la esposa de Rachmaninov, Natalia Satina, como otros presentes comentaron que Glazunov estaba borracho en aquel momento. “[Glazunov], como sabemos por su alumno Shostakovich, escondía una botella de alcohol debajo de su escritorio y lo sorbía a través de un tubo durante las clases en el Conservatorio de San Petersburgo (NORRIS. “Rachmaninoff, Serge”. En: *Grove Music Online*)

⁴¹ “Si esta sinfonía le fuera familiar al público, la culpa habría recaído sobre el director (continúo suponiendo) [...] ¿No será ésta la razón por la cual la sinfonía decepcionó a algunos amigos que fueron conmigo a San Petersburgo, cuando tan diferentemente hablaban de ella después de haberla tocado yo para ellos [al piano]?” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 77.)

⁴² *Ibid.* p. 78.

⁴³ “Como ves, al llegar aquí siento que todo el fallo residió en la ejecución” (*Ibid.* p. 77.)

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.* p. 78.

⁴⁷ *Ibid.* p. 77.

finalmente, aunque seguía sin comprender del todo el por qué del fracaso, no le importaba ni lo más mínimo la opinión de la prensa y los críticos:

Una cosa es cierta, sin embargo: me siento tan indiferente ante el fracaso, que no me han descorazonado los ultrajes de los periódicos; pero a la vez estoy profundamente dolorido y hasta trastornado por el hecho que la sinfonía, a la que tanto amaba y amo todavía, me haya disgustado tanto desde que la oí en el primer ensayo.⁴⁸

Parece pues una exageración asegurar que la mala acogida de su *Sinfonía n° 1* fuera el causante único de sus futuros problemas.⁴⁹ De hecho, en aquel momento, no fue ni más ni menos trascendente que otras tribulaciones contemporáneas al estreno.⁵⁰

6.2 *La Roca* (Londres: 19 de abril de 1899)

Para la que fuera su primera aparición significativa fuera de Rusia, la Sociedad Filarmónica londinense le propuso tocar su segundo concierto para piano y orquesta.⁵¹ Rachmaninov aceptó la invitación, pero no el programa.⁵² En su lugar, dirigió su fantasía orquestal *La Roca*. También tocó su famoso *Preludio en Do# menor* y *Elegía* de sus piezas op. 3.⁵³

⁴⁸ *Ibid.* p. 76.

⁴⁹ “[...] quienes como Sakhnovsky vivían cerca de él, comprendieron que el efecto de la sinfonía no era sino un golpe adicional que se sumaba a otro anterior, fruto de una infortunada aventura amorosa. Rachmaninoff no tenía entonces mucho más de veinte años, y se trataba de su primer amor” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 80).

⁵⁰ “El efecto del incidente de la sinfonía fué [*sic*] sólo la primera manifestación importante de la lógica evolución en el crecimiento y el desarrollo de su naturaleza íntima. Esos trastornos emocionales, consecuencias del éxito o del fracaso de sus relaciones con el mundo exterior, fueron en él característicos desde su niñez hasta el día en que, aparentemente seguro de sí mismo, sintió que carecía del vigor y la virilidad necesarios para enfrentar el primer desengaño. Este cierto balance estaba muy de acuerdo con su constante dudar de sí mismo” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 79).

⁵¹ “[...] tenía una invitación pendiente desde hacía cinco años, cuando Siloti tocó allí su *Preludio en do sostenido menor*” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 82)

⁵² El compositor ni siquiera había empezado a componerlo. La siguiente petición fue su *Concierto n° 1*, petición a la que también se negó por tratarse de una obra de estudiante.

⁵³ NORRIS. “Rachmaninoff, Serge”. En: *Grove Music Online*. Victor Seroff en su biografía dedica muy poco a este nuevo incidente. Tan solo dos breves referencias en las páginas 68 y 82. Y, en algunos casos, contradice lo dicho por Geoffrey Norris, como, p.e., en lo concerniente la fecha del concierto (1898) o el programa (“prometió regresar a Londres con un *Concierto* mejor que el primero que había ejecutado en su presentación” SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 82). El propio

La visita atrajo el interés de un amplio sector de la prensa. Su técnica de dirección fue elogiada.⁵⁴ Su interpretación pianística, reconocida como de muy alto nivel.⁵⁵ Sin embargo, a la hora de referirse a la obra como tal, se mostraban poco entusiasmados⁵⁶ o incluso despectivos.^{57 58}

Pero teniendo en cuenta que, de forma genérica, la música rusa tenía mala acogida en el Reino Unido, en gran parte debido a la tendencia de la crítica a desconfiar de ella por considerarla una moda pasajera, y amén de toda la retórica pro-británica, Rachmaninov debió ver que *La Roca* no salió mal parada.⁵⁹

En rigor, no sabemos objetivamente hasta qué punto pudieron ser injustas estas críticas. Pero sí podemos dar algunos datos que inclinan la balanza hacia el lado de

Seroff comenta que los primeros años tras el estreno de la *Sinfonía n.º 1* “fueron mantenidos bajo el manto del misterio, y el propio Rachmaninoff evitó siempre hablar de ellos” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 78). Considerando que basa gran parte de su biografía en las propias palabras del compositor ruso, debemos leer entre líneas que efectivamente Rachmaninov prefería no hacer referencias a este período.

⁵⁴ *The Times* escribió: “su dominio fue supremo; su método sosegadamente idealizado” (NORRIS. “Rachmaninoff, Serge”. En: *Grove Music Online*). Es cierto que Rachmaninov ya era un director muy capaz. Aunque su primera experiencia reseñable como director se circunscribía a apenas dos representaciones de su ópera *Aleko* en Kiev (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 80), tras su vuelta a Moscú (aun apesadumbrado por el estreno de su *Sinfonía n.º 1*), el magnate de los ferrocarriles y profesor de bellas artes Savva I. Mamontov le ofreció el puesto de segundo director de la Orquesta Privada de la Ópera de Moscú [Moscow Private Russian Opera]. No sin antes demostrar que estaba a la altura de su predecesor, E. D. Esposito, Mamontov le ofreció encargarse de la Orquesta durante la temporada de 1897–1898. Así, “el 12 de octubre de 1897, Sergio [*sic*] Rachmaninoff apareció oficialmente por la primera vez ante el público en el pupitre del director [...] y la crítica periodística [...] tributó su favorable aprobación” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 81). Esta época será importantísima en el aspecto social de Rachmaninov pues conoció a Feodor Chaliapin, invitado a cantar a la Ópera de Mamontov entre 1896 y 1899, con quien entabló una profunda amistad.

⁵⁵ En un alarde de auto-propaganda, también remarcaban que seguía sin equipararse a la de Mr. Leonard Borwick, el pianista británico del que se decía haber competido incluso con los nombres más ilustres a nivel internacional (NORRIS. “Rachmaninoff, Serge”. En: *Grove Music Online*)

⁵⁶ *The Musical Times* se centró en algo tan secundario en Rachmaninov como los efectos orquestales, describiéndolos como “asombrosamente inteligentes, algunos bastante novedosos, otros encantadores o deslumbrantes, ocasionalmente impresionantes como mera combinación de timbres, y resplandecientes en su totalidad como los destellos de una gema brillante” (NORRIS. “Rachmaninoff, Serge”. En: *Grove Music Online*).

⁵⁷ “*The Pall Mall Gazette* ridiculizó la inspiración poética de *La Roca* ofreciendo un análisis quasi-científico sobre si se puede evaporar una nube y aún así dejar humedad (las lágrimas del poema) sobre la superficie de la roca” [a quasi-scientific analysis as to whether a cloud might evaporate yet still leave moisture (the teardrops of the poem) on the rock’s surface]. Lo que generó una correspondencia larga y a menudo indignada. (NORRIS. “Rachmaninoff, Serge”. En: *Grove Music Online*).

⁵⁸ Sirva como otro ejemplo de crítica desmedida: “Si bien en Rusia descuidó eventualmente esta pieza [su *Preludio en Do# menor* op. 3 n.º 2], considerándola como una mera creación juvenil, fuera de su tierra nativa ningún *recital* de Rachmaninoff fué [*sic*] jamás estimado completo sin que lo ejecutara, y cuando ya cansado de él comenzó a alterar su versión original, los críticos de Gran Bretaña subrayaron con maliciosa satisfacción ¡que Rachmaninoff no sabía tocar su famosa obra!” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 66)

⁵⁹ NORRIS. “Rachmaninoff, Serge”. En: *Grove Music Online*.

Rachmaninov; al menos basándonos en su visión de la realidad y la trayectoria de la pieza:

La Roca (versión previa para piano solo) fue presentada por el propio Rachmaninov ante Chaikovsky en la casa de su maestro Sergei Taneyev en 1892; y la obra le gustó tanto a Chaikovsky que le pidió permiso al joven Sergei para incluirla en el programa de una futura gira europea, prometiendo, a parte de patrocinio y consejo, hacer representar *Aleko* en una misma noche con *Iolanta* op. 69, y por añadidura dirigir *La Roca*. Esta *tournee* europea nunca se realizó porque Chaikovsky murió al año siguiente, en noviembre de 1893.⁶⁰

Así como a la muerte de Nicolás [*sic*] Rubinstein, Chaikovsky había compuesto un trío para piano, violín y violonchelo, dedicándolo «a la memoria de un gran artista»,⁶¹ también Rachmaninoff, en esta ocasión, se dispuso a escribir un trío en memoria del hombre a quien más había admirado.⁶²

La Roca (versión sinfónica definitiva), el primer experimento de Rachmaninov en materia de música programática,⁶³ ⁶⁴ fue terminada en el verano de 1893 y dedicada a Nikolai Rimsky-Korsakov. Considerando el aprecio de Rachmaninov hacia su figura es improbable que se la dedicara sin estar seguro de que era al menos una obra de gran calidad.⁶⁵ Teniendo en cuenta que la versión pianística satisfizo a Chaikovsky (y probablemente a Taneyev),⁶⁶ ¿fue el posterior proceso de orquestación el que produjo una drástica disminución de la calidad musical? Para buscar una posible respuesta a esta

⁶⁰ SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 69.

⁶¹ El trío de Chaikovsky fue interpretado por Sergei Taneyev (quien estrenó gran parte de las obras con piano de Chaikovsky), Jan Hrimaly y Willhelm Fitzenhagen (JIAYIN LIU, Louise. *Sergei Taneyev (1856-1915): An analysis of his Piano Concerto in E-flat major and its relationship to Tchaikovsky's Piano Concerto No. 1*. University of North Texas. 2007. p. 5.)

⁶² SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 69. Se trata el *Trio elegíaco n.º 2 en Re menor* op. 9, compuesto entre el 25 de octubre y el 15 de diciembre de 1893.

⁶³ “[...] el poema de Lermontov que aparecía a modo de epígrafe en la composición de Rachmaninoff [...] trata de una montaña sobre la cual se mantiene toda la noche una nubecilla y narra cómo flotaba ya lejana al amanecer, dejando su rastro en los barrancos; mientras la montaña permanecía solitaria en medio del desierto «llorando y meditando sus profundos pensamientos»” (SEROFF. *Rachmaninoff*. pp. 68-69)

⁶⁴ Del verano de 1893 data su *Fantasia* para dos pianos, otro experimento programático basado en cuatro poemas “de Lermontov, Byron, Tyoutchev y Khomiakov” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 69) y dedicada a Chaikovsky (*Ibid.* p. 68).

⁶⁵ Aprecio que probablemente fuese mutuo, pues, tras el estreno de su *Sinfonía n.º 1*, Rimsky-Korsakov, desde la sinceridad, no pudo más que decirle: “Perdóneme usted si en esta música no todo me resulta agradable” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 75)

⁶⁶ Y con seguridad a todo aquel que allí hubiera estado, pues “para los moscovitas, Chaikovsky fue [*sic*] lo que Papá Haydn para los alemanes: no podía equivocarse” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 84).

pregunta, nos referiremos otra vez a la carta a Alexander Victorovich Zataevich concerniente al estreno de su *Sinfonía n.º 1* para extraer cierta idea que tan sólo dos años antes del estreno de *La Roca* le sirvió a Rachmaninov para anteponer su técnica compositiva a la interpretación de Glazunov. Las siguientes palabras son del propio compositor, recordemos que poco dado a la autocomplacencia y rotundidad en sus afirmaciones:

«Entonces, dirás, estaba mal instrumentada» Pero yo estoy seguro –te responderé en seguida- de que la buena música podría ser reconocida incluso a través de una pésima instrumentación y, aparte de ello, no considero que mi instrumentación sea tan mala.⁶⁷

Como vemos, Rachmaninov parece bastante seguro de su capacidad para orquestar. Y, en el hipotético caso de que no lo fuera, cree que la grandeza, si la hubiera, debería ser capaz de trascender de una instrumentación mediocre para mostrar su verdadera naturaleza.

Por todo lo dicho, parece casi impensable que la obra no cumpliera al menos con lo exigido por el papel para el que fue requerida. Pero, una vez más, no era el momento de venirse abajo: el estreno en San Petersburgo de *Aleko* y Feodor Chaliapin en el papel principal lo esperaban a su vuelta a Rusia.⁶⁸

6.3 Las dos visitas a Leo Tolstoi (Tula: finales de 1899, enero de 1900)⁶⁹

Tras la vuelta de su periplo londinense (seguimos en 1899), Rachmaninov no se encontraba precisamente en su mejor momento, ni física ni anímicamente. Tenía trabajos a medias que no se veía capaz de terminar. Sus allegados se esforzaban en devolverlo al estado previo a la composición de su *Sinfonía n.º 1*. La princesa Alejandra

⁶⁷ *Ibid.* p. 76.

⁶⁸ NORRIS. “Rachmaninoff, Serge”, en: *Grove Music Online*.

⁶⁹ Concretamente en *Yasnaya Polyana* (literalmente “claro iluminado”), nombre de la casa de Tolstoi, situada doce kilómetros al sur-oeste de la ciudad de Tula (aproximadamente a ciento sesenta kilómetros de Moscú).

Lievín, gran amiga suya, escribió una carta al famoso escritor ruso Leo Tolstói pidiéndole audiencia para Rachmanínov.⁷⁰

Rachmanínov lo veneraba.⁷¹ Estaba muy nervioso y, en verdad, esperaba algo grande de ese primer encuentro. Pero Tolstói parecía ocupado jugando al ajedrez con Alexander Goldenweiser.⁷² Así que se limitó a decirle (en palabras de Rachmanínov) “estas y otras frases similarmente estereotipadas”,⁷³ lo cual no produjo mayor efecto.

Hubo un segundo encuentro en enero de 1900 donde interpretó su canción *Destino*⁷⁴ junto a Chaliapín.

Todos los presentes parecían encantados, cuando de improviso reinó un silencio inesperado. Tolstói, que en una silla había permanecido solo en un rincón apartado, parecía anonadado. «Tengo que hablarle [...] No me ha gustado nada».⁷⁵

Tal y como Rachmanínov le contó a Victor Seroff, “comenzó allí mismo a pronunciar uno de sus habituales discursos llenos de injurias para Beethoven, Pushkin y Lermontov. «Es horrible –continuaba comentando Rachmanínov-. A mi espalda estaba Sofía Andreyevna (la mujer de Tolstói); me tocó en un hombro y murmuró a mi oído: ‘No le dé importancia, no le dé importancia. Ni le contradiga, por favor. No debe excitarse. Es muy malo para él’»”.⁷⁶

Rachmanínov contaba entonces con veintiséis años. Medio siglo después “seguía siendo incapaz de contemplar su encuentro con Tolstói desde un punto de vista

⁷⁰ “El muchacho va hacia la ruina. Ha perdido la fe en su capacidad. Trate usted de ayudarlo” (SEROFF. *Rachmanínoff*. p. 85).

⁷¹ “[...] piense que la primera vez había ido a visitarle como quien va a ver a un Dios” (SEROFF. *Rachmanínoff*. p. 87).

⁷² Quien, por cierto, ya tenía opinión sobre Rachmanínov, pues, antes de convertirse en discípulo del filósofo y escritor, coincidió con Rachmanínov en las clases de piano de Siloti, primo de Sergei. “Las especiales dotes musicales de Rachmanínoff y su habilidad creadora superaban los de cualquier otro de los por mí conocidos, aproximándose a lo maravilloso” (SEROFF. *Rachmanínoff*. p. 51).

⁷³ *Ibid.* p. 86.

⁷⁴ La primera de las *Doce canciones* op. 21. compuesta sobre el famoso motivo inicial de cuatro notas del primer movimiento de la *Sinfonía n.º 5* de Beethoven. Estaba dedicada a su amigo F. I. Chaliapín. (SEROFF. *Rachmanínoff*. p. 273). Aparece aquí como fecha de composición “marzo de 1900”, lo cual contradice en cierta forma que ya en enero del mismo año la tocara ante Tolstói. Quizá fuera esta sólo una versión preliminar, o decidiera modificarla posteriormente.

⁷⁵ SEROFF. *Rachmanínoff*. p. 86.

⁷⁶ *Ibid.* Y continúa Seroff: “Un poco después, Tolstói se disculpaba: «Soy un hombre viejo. Y no quería ofenderle». «¿Cómo podría sentirme yo ofendido si no lo estoy siquiera por cuenta de Beethoven», habría replicado, según él, Rachmanínoff” (SEROFF. *Rachmanínoff*. p. 87).

objetivo”.⁷⁷ Lo cual era difícil tras escuchar cómo Tolstoi le recriminaba: “Dime, ¿alguien necesita música como esa?”⁷⁸

El enfoque personal de Victor Seroff es que Rachmaninov:

[...] no había llegado a comprender nunca que al presentarse al venerable escritor no era más que un joven que prometía con unas cuantas piezas agradables en su haber, un arrogante miembro de la nobleza venida a menos, sin título ni fortuna, un egocéntrico, víctima de sus nervios, que no esperaba de la vida otra cosa que una estimulante palmada de aprobación cada vez que su Musa le movía a trabajar.⁷⁹

Ésta parecía ser la realidad objetiva de Rachmaninov en aquel momento. Había sido un niño fácilmente impresionable, que se contentaba con muy poco, sentimental y apasionado, malgrado por la fama prematura; Kart V. Davidov, el director del conservatorio de Oneg (su ciudad natal), lo consideraba “un elemento perezoso y travieso, y en cuanto a su talento, nada por encima de lo corriente”.⁸⁰ Poco a poco fue erigiéndose en él una suerte de voluntad y equilibrio: el nacimiento de la ambición al liberarse ya con quince años de la tutela preparatoria de su férreo profesor Nikolai Zverev.

Perdió la pereza y empezaba a desarrollarse en él la capacidad de lo que denominaban los alemanes *sitzfleisch*, esa aptitud para sentarse y concentrarse totalmente en sí mismo, que tan valiosa llegó a ser para él, sobre todo en años posteriores.⁸¹

Durante toda su infancia había echado en falta a su padre, primero por sus largas ausencias y posteriormente por abandonarlos tras despilfarrar la fortuna familiar cuando el joven Sergei contaba con tan sólo nueve años. Su abuela Boutakova, “la única persona de quien durante toda su infancia sólo había recibido pruebas de amor y ternura”,⁸² pasó a encargarse del sustento económico familiar. Al poco, comenzó su vida independiente en Moscú, por consejo de su primo Alexander Ilyich Siloti, bajo la

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ NORRIS. “Rachmaninoff, Serge”, en: *Grove Music Online*
⁷⁹ SEROFF. *Rachmaninoff*. pp. 87-88.

⁸⁰ *Ibid.* p. 19.

⁸¹ *Ibid.* p. 52.

⁸² *Ibid.* p. 20.

tutela de Zverev, en quien buscó quizá un nuevo padre y con quien acabó enemistado por una trifulca que nunca llegó a aclararse del todo. En este ficticio vínculo paterno-filial, Zverev fue sucedido por Chaikovsky, quien se preocupó mucho por el joven y cuya muerte trastornó a Rachmaninov hasta lo más profundo.

¿Esperaba subconscientemente Rachmaninov que Tolstoi ocupara gustoso la vacante de ese trono paterno? El novelista ruso le hablaba “como a un hombre ya formado”.⁸³ Y lo que Rachmaninov necesitaba en ese momento no era un golpe de realidad, sino una caricia de consuelo.

Y ahora, al sentir que la tierra cedía bajo sus pies, se entregaba indefenso a la más completa destrucción en la fatalista espera del «hombre» que podría salvarle.⁸⁴

6.4 El doctor Nikolai Dahl (Moscú: de enero de 1900 a abril de 1900)

Rachmaninov había tocado fondo. Sus amigos y familiares seguían muy preocupados por él. Alexander Siloti se ofreció a cubrir todas las necesidades de su primo durante dos años para liberarlo de la preocupación económica y que así se pudiera centrar en la composición.⁸⁵ Sus primas, las dos hermanas Satin, lo instaron a visitar a un médico, un psicólogo especializado en la cura del alcoholismo por medio de la hipnosis y grandísimo amante de la música, en quien Rachmaninov encontró también a un gran amigo.⁸⁶

⁸³ *Ibid.* p. 88.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 88.

⁸⁶ No sabemos hasta qué punto esta faceta de sanador del alcoholismo fue la que hizo que sus primas se inclinaran definitivamente hacia Dahl y no hacia otro. Seroff comenta que, tras el incidente con el estreno de su *Sinfonía n.º 1*, Rachmaninov “se dejó arrastrar a una depresión aún más profunda al recurrir a ese tan usado lenitivo: la bebida [...] Si algo estalló en él fué [*sic*] porque los años pasados con Zverev, sus afinidades zíngaras [llevaba a sus alumnos de quince años a cabarets para que conocieran a las gitanas] y la continuación de una vida disipada en compañía de alcoholistas de la estatura gigantesca de Sakhnovsky, Slonov y sus amigos se manifestaron de improviso en la estructura física de Rachmaninoff” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 79). Sí es cierto que, premeditado o no, “bajo la influencia de Dahl, Rachmaninoff dejó de beber y rara vez probó de nuevo el alcohol en todo el resto de su vida” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 92); de hecho, en cuanto a su amistad con Sakhnovsky, “dejó de ser su consecuente camarada [...] [aun así] como crítico musical del *Russkoe Slovo*, un diario de Moscú, Yury Sakhnovsky escribió durante los años 1907 a 1912 artículos favorables a Rachmaninoff y contrarios a Scriabin, que le desagradaba. Con todo, Rachmaninoff no dejó traslucir la menor emoción

Las tertulias musicales de Nikolai Vladimirovich Dahl eran famosas.⁸⁷ “Tocaba muy bien el violín⁸⁸ y solía organizar en su casa sesiones nocturnas de música de cámara”.⁸⁹ La mayoría eran amigos de Dahl, profesionales liberales, que practicaban un acercamiento amateur a la música. De vez en cuando, el doctor Nikolai “pagaba tres rublos por noche”⁹⁰ a alumnos del Conservatorio de Moscú para completar la plantilla.

Este ambiente musical, fundamentalmente desenfadado y amistoso, en el que nunca llegaría a llamar la atención pues ya acostumbraban a recibir apoyo logístico de jóvenes estudiantes del Conservatorio, propició, en mi opinión, el entorno perfecto para la recuperación de Rachmaninov. Estas más que posibles interacciones con quienes no veían más trascendencia en la música que la de pasar un buen rato, unidas al tratamiento personal de Dahl, comenzaron a dar sus frutos en la maltrecha psique de Rachmaninov.

Entre enero y abril de 1900, Rachmaninoff visitó diariamente al doctor Dahl, y si hemos de atenernos al testimonio del interesado, éste se limitaba durante ese tiempo a sentarse semidormido en una silla de brazos mientras el doctor Dahl repetía la sugestionante fórmula: «Usted empezará a escribir su *Concerto*... Usted lo escribirá con gran facilidad... El *Concerto* será de excelente calidad...».⁹¹

Existe mucha especulación sobre la naturaleza de los encuentros entre Dahl y Rachmaninov provocada por ese halo de misterio que envuelve a la hipnosis y la tiñe de sobrenatural.⁹² No podemos constatar hasta qué punto las palabras de Rachmaninov son veraces, pues, como bien le dijo a Victor Seroff la víspera su septuagésimo cumpleaños: “cuando usted tenga mi edad comprenderá que la gente sólo sabe de usted aquello que usted le ha dicho”.⁹³ El propio Seroff nos confiesa que “esos años [los inmediatamente

cuando en 1929 se le hizo saber la muerte de Sakhnovsky” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 92). Parece que Sergei no sólo acabó repudiando el alcohol, sino también a todos aquellos que peregrinaron a su lado (ya fuera incentivándolo o simplemente acompañándolo) por la senda del alcohol. Con todo lo que ello pudo conllevar.

⁸⁷ Nikolai Vladimirovich Dahl (1860-1939). Psicólogo ruso. Sus especialidades eran la neurobiología, la psiquiatría y la psicología.

⁸⁸ Parece que también tocaba la viola y el violonchelo.

⁸⁹ SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 88.

⁹⁰ *Ibid.* p. 89.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² “En ese momento perdió la fe en su poder compositivo, pero fue ayudado por el tratamiento hipnótico del doctor Nikolay Dahl [...] quien mantuvo muchas charlas sobre música con su paciente” (KENNEDY, Michael (ed.) "Rachmaninov, Sergei". En: *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. *Oxford Music Online*. Oxford University Press [Consultado: 15/6/2013]).

⁹³ SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 79.

posteriores al estreno de su *Sinfonía n.º 1*] fueron mantenidos bajo el manto del misterio, y el propio Rachmaninoff evitó siempre hablar de ellos”.⁹⁴

El musicólogo Geoffrey Norris nos aporta un nuevo y personal punto de vista al reseñar que Rachmaninov, “lejos de estar deprimido, estaba simple y comprensiblemente desanimado”.⁹⁵ Y aunque Norris parece atribuirlo únicamente a lo acontecido con su *Sinfonía n.º 1*,⁹⁶ hemos visto que la pesadumbre del ruso estaba relacionada con, amén de los narrados (que no dejan de ser los picos más altos de una cordillera), un gran número de desafortunados acontecimientos. Sin embargo lo que en otros podría responder efectivamente a un estado anormal de depresión o letargo, en Rachmaninov parecía ser algo con lo que ya había aprendido a convivir: un rasgo más de su propia personalidad; y por extensión, de su música.⁹⁷

Siguiendo con lo dicho por Norris en cuanto al proceso de curación (opinión con la que estoy totalmente de acuerdo), “es más probable que, como amante de la música y violonchelista amateur, Dahl simplemente conversara con él sobre música y arte; y que junto con sus amigos le devolvieran su confianza de forma gradual.”⁹⁸

⁹⁴ *Ibid.* p. 78. “No es posible saber a ciencia cierta si el doctor Dahl hizo también otras sugerencias que tendiesen a fomentar la fe de Rachmaninoff en sí mismo y a consolidar su moral, ya que, como dije antes, tanto el compositor como cuantos le rodearon han ocultado celosamente los hechos ocurridos durante aquellos años y la verdad nunca pudo ser por completa revelada” (*Ibid.* p. 89).

⁹⁵ NORRIS. “Rachmaninoff, Serge”, en: *Grove Music Online*

⁹⁶ “[...] far from being clinically depressed, was merely (and understandably) low after the First Symphony debacle” (NORRIS. “Rachmaninoff, Serge”, en: *Grove Music Online*)

⁹⁷ Rachmaninov, en su correspondencia, suele referirse a su estado semidepresivo con bastante normalidad y naturalidad, incorporándolo al discurso como algo que ya no fuera extraño para él o para sus allegados. Por citar algunos ejemplos: “[...] Durante un largo tiempo [...] me he abstenido de escribir cartas, tanto a ti como a cualquier otro. La razón primordial consiste en mi debilidad, que me obliga a permanecer acostado todo el tiempo. Éste es mi estado habitual cuando llega la primavera. Descanso recostado y hasta leo en muy contadas ocasiones. Tampoco puedo componer” (En una carta a Alexander Victorovich Zataevich en 1897. SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 75) --- “[...] Además, que no podré ir a París, pues hemos gastado en nuestro viaje mucho más dinero de lo que esperábamos. Ha reaparecido otra vez la antigua depresión. ¿Tal vez podrías tú venir aquí?” (En una carta a Nikita Morozov en 1900. SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 89) --- “[...] Algunas veces llegué a tener éxito. Pero mi enfermedad se asienta en mí tan firmemente, que con los años no hizo sino arraigarse. Será muy comprensible si eventualmente llego a dar de lado la composición y me convierto en un pianista, un director o en un caballero, rural, o, tal vez, mejor aún, en un corredor de automóviles...” (En una carta a Shaginian en 1912. SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 162).

⁹⁸ NORRIS. “Rachmaninoff, Serge”, en: *Grove Music Online*. En una carta a su amiga Marietta Shaginian el 8 de Mayo de 1912 Rachmaninov confiesa que: “No sin alguna razón durante los últimos veinte años mis únicos doctores han sido el hipnotista doctor Dahl y mis dos primas (con una de las cuales me casé hace diez años [el 29 de abril de 1902 con Natalia Satina, graduada en piano por el Conservatorio de Moscú] y te ruego añadir sus nombres a la lista de las personas que amo). Toda esa gente, o, mejor dicho, esos doctores, sólo me enseñaron dos cosas: a ser valiente y a tener fe” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 162).

En el verano de 1900, Rachmaninov comenzó a remontar.⁹⁹ En su estancia estival en Italia junto a Chaliapin¹⁰⁰ completó parte de su opera *Francesca de Rimini* (abandonada, como otras, por la crisis compositiva). Apenas de vuelta en Rusia, en agosto, la nueva vorágine de ideas terminó de organizarse y comenzó a componer una de sus obras más afamadas, el *Concierto para piano n° 2* op. 18, dedicado a Nikolai Dahl.¹⁰¹ Seguidamente, en diciembre, concluyó su *Sonata para Violonchelo* (op. 19) y, junto a su primo Siloti (recordemos que mentor suyo y alumno de Liszt), interpretó en un recital su recién compuesta *Suite n° 2* op. 17 para dos pianos.¹⁰² Poco después, en enero de 1902, comenzaría a trabajar en su cantata para coro y orquesta *La primavera* op. 20, basada en el poema “Ruido verde”¹⁰³ de N. A. Nekrassov y dedicada a su gran amigo Nikita S. Morozov.

Parece claro que, dejando a parte la polémica, e independientemente de lo que en definitiva hizo o dejó de hacer con Nikolai Dahl, Rachmaninov se recuperó de forma plausible. Volvió a la música con fuerza renovada.¹⁰⁴ Terminó trabajos previamente abandonados y se embarcó en proyectos muy ambiciosos. Proyectos que, como en el caso de su *Suite n° 2* para dos pianos o su *Concierto n° 2* para piano y orquesta, lo pondrían a él en el punto de mira; y lo someterían probablemente a una gran presión.

⁹⁹ Esta recuperación no significó el fin absoluto de los periodos depresivos del compositor. Nunca hubo una cura definitiva, pues esta forma de ver el mundo estaba tan arraigada en la personalidad de Rachmaninov como los grandes acordes en su música para piano: era inherente.

¹⁰⁰ Victor Seroff asegura que “no está claro quién se hallaba con él en Italia” porque “en ninguna otra fuente, además de estas cartas se hace referencia a este viaje”. Se refiere a tres cartas escritas por Rachmaninoff a su discípulo Nikita Morozov, en las cuales se demuestra que efectivamente Rachmaninov había hecho una excursión por Italia poco después de sus sesiones con el doctor Dahl. (SEROFF. *Rachmaninoff*. pp. 89-90). Aunque los datos parecen fehacientes, recordemos que el libro de Seroff data de mediados del s. XX; puede que Geoffrey Norris haya encontrado material que refute esta afirmación.

¹⁰¹ “[...] quien tocaría la viola en el estreno” (NORRIS. “Rachmaninoff, Serge”. En: *Grove Music Online*).

¹⁰² La obra de chelo parece bastante autónoma. Seroff la califica “la mejor de sus composiciones inmediatas al *Concierto n° 2* (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 94). Sin embargo, sí hay muchísima relación a todos los niveles entre la suite y el concierto, sobre todo en la naturaleza de los temas. Por poner un ejemplo evidente, el comienzo del cuarto movimiento de la suite es casi idéntico al final del primer movimiento del concierto. En la sonata de chelo no hay una similitud específica más allá del propio lenguaje del compositor. Nada nos recuerda al concierto más de lo que, por ejemplo, nos recuerda al *Preludio en Sol menor op. 23 n° 5*, también muy famoso (el más interpretado del set de diez al que pertenece) y cercano en el tiempo (1901).

¹⁰³ *Zelyoniy shum* (“The Verdant Noise”). (NORRIS. “Rachmaninoff, Serge”. En: *Grove Music Online*).

¹⁰⁴ “De todas formas, como Sofiya Satina tenía grabado en su memoria, Rachmaninoff había recobrado ‘la alegría de espíritu, la energía, el deseo de trabajar y la confianza en sus habilidades’” (NORRIS. “Rachmaninoff, Serge”, en: *Grove Music Online*)

6.4.1 Hipótesis sobre la terapia de Dahl

Unos años antes, una mala crítica lo hundió. Ahora, no sólo ha resurgido, sino que asume grandes responsabilidades. Parece evidente que muchos de los temas de conversación con Dahl estarían relacionados con lo musical. Tampoco parece extraño, dada la situación, que alguno versara ya sobre cómo enfocar el miedo, el fracaso, cuál es el peso real de las experiencias, la presión, el control de la escena, etc. En definitiva, temas que también estaban relacionados, de alguna forma, con la sociedad, la antropología, la ciencia. Y, por supuesto, con la psicología.

No sabemos cuáles de estos temas contribuyeron más o menos en la mejoría de Rachmaninov. Pero, de la misma forma que nos parece casi impensable que Dahl no engrosara sus conocimientos sobre música tras estas múltiples conversaciones y tertulias en un ambiente ciertamente artístico, podemos imaginar que el pianista pudo alcanzar algunos conocimientos mínimos sobre los temas en los que Dahl y, probablemente, algunos de sus amigos y asistentes a las reuniones eran especialistas. Quizá les diera la importancia suficiente como para que no quedaran como una simple anécdota. Quizá los guardara en la caja de herramientas compositiva.

Sobre esta hipótesis de la posible vinculación de Rachmaninov (1873-1943) con la psicología (seguramente tan amateur como lo era la de Dahl con la música), haremos un pequeño acercamiento a este campo a través de las figuras más representativa del momento.

El profesor más influyente del doctor Dahl fue Jean–Martin Charcot (1825-1893), un famoso neurobiólogo francés y profesor de patología anatómica. Se le conoce como el fundador de la neurología francesa moderna y uno de los pioneros de la neurología mundial. En los tiempos en los que Nikolai Dahl era su alumno, investigaba sobre terapias basadas en la hipnosis. Charcot es también famoso por sus alumnos, entre otros, Sigmund Freud y Georges Pilles de la Tourette.

Sigmund Freud, por su parte, conoció a Charcot en una visita a París en 1885-1886 donde vio que el francés experimentaba con la hipnosis para curar la histeria. “Al enfrentarse él con síntomas semejantes en sus pacientes, experimentó de la misma forma además de con la electroterapia.”¹⁰⁵ Las encontró poco satisfactorias y comenzó a

¹⁰⁵ STEVENSON, Leslie. *Siete teorías de la naturaleza humana*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1986. p. 92.

usar los métodos de Josef Breuer (1842-1925), vienés, amigo suyo, y cuyos trabajos contribuirían de forma fundamental al campo del psicoanálisis.

El punto de vista de Breuer se basaba en la suposición de que la histeria estaba causada por una experiencia emocional intensa que el paciente había olvidado; el tratamiento consistía en inducir el recuerdo de la experiencia, y con ello una descarga de la emoción correspondiente. Esta idea de que las personas podrían padecer por causa de alguna idea, memoria o emoción de la que no fuesen conscientes, pero de la que podrían ser curados si de alguna manera se la pudiese hacer presente a la conciencia, es la base a partir de la cual se desarrolló el psicoanálisis de Freud.¹⁰⁶

Dahl y Freud compartieron profesor. Aunque no es imposible, incluso parece probable, no sabemos hasta qué punto coincidieron. Sea como fuere, sí es claro que el maestro francés dejó huella en ambos de una forma u otra.

Puede que haya pasado desapercibido el núcleo de la idea de Breuer. Lo extraeremos para analizarlo:

El tratamiento consistía en inducir el recuerdo de la experiencia, y con ello una descarga de la emoción correspondiente.

En mi opinión, esta frase, cada palabra, es el origen y el final de toda esta oscura y misteriosa peregrinación de Rachmaninov desde el pandemonio espiritual que generó el estreno de su *Sinfonía n° 1* hasta la panacea compositiva que conllevó la creación de su *Concierto n° 2* y las obras coetáneas. Al igual que el “tema” en una obra musical, el “trauma” era quien condicionaba su estructura vital; quien organizaba la tensión; la explicación definitiva. La catarsis fue, en definitiva, su cura.

Ya estamos casi preparados para abordar el análisis del *Concierto n° 2* bajo el prisma de este enfoque psicológico y fenomenológico. Pero para comprender bien el nivel de profundidad que durante su estudio alcanzaremos al referirnos a la adecuación formal o belleza de la proporción estructural, no deberíamos partir sin avituallarnos, aunque sea brevemente, del pensamiento musical de la antigua Grecia. Hablar de catarsis en el arte es hablar necesariamente del origen.

¹⁰⁶ *Ibid.* pp. 92-93.

6.4.2 *Katharsis*

Hemos visto que tanto Freud como Breuer retomaron el concepto griego de catarsis como mecanismo para evocar una emoción o recuerdo reprimido y desbloquear así la mente.¹⁰⁷ En su *Poética*, Aristóteles usa el término *katharsis* únicamente dentro de la definición de tragedia:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en el lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la *katharsis* de tales afecciones.¹⁰⁸

En su trasfondo filosófico Aristóteles se opone a Platón, quien defendía que “la poesía tradicional se dirige, no al alma del hombre en su totalidad, sino únicamente a su parte irracional, es decir, a sus pasiones; y que las apariencias creadas por el poeta no surten efecto benéfico en el alma, sino perjudicial”.¹⁰⁹ Aristóteles, como se observa en su definición de tragedia, sostenía que las afecciones sufridas/representadas por los actores contribuían a la liberación de las mismas en el público a través del reconocimiento del espectador en estos personajes.

Extendiendo el concepto de tragedia como instancia liberadora para aplicarlo al arte en general:

Los primeros autores griegos estaban de acuerdo en que la percepción del arte era un proceso cognoscitivo pero disentían en cuanto a la naturaleza de la actividad mental

¹⁰⁷ “[...] especialmente los psicoanalistas, sobre todo, Breuer y Freud, que utilizaban el término [*katharsis*] para designar la operación psiquiátrica que consiste en traer a la conciencia una idea o un recuerdo cuya represión produce problemas mentales, y liberar así al sujeto” (SÁNCHEZ PALENCIA, Ángel. “«Catarsis» en la *Poética* de Aristóteles”. En: *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*. N° 13. Madrid. Servicio de Publicaciones UCM. 1996. p. 143. [p. 17])

¹⁰⁸ Usamos la traducción que aparece en el artículo de Sánchez Palencia sobre la catarsis en Aristóteles: SÁNCHEZ PALENCIA. “«Catarsis» en la *Poética* de Aristóteles”. p. 129 [p. 3]. El propio autor comenta haberla extraído de “la excelente edición trilingüe de V. García Yebra, *Poética de Aristóteles*, Madrid, 1974” (SÁNCHEZ PALENCIA. “«Catarsis» en la *Poética* de Aristóteles”. p. 127 [p. 1]; haciendo referencia a: GARCÍA YEBRA, Valentín. *Poética de Aristóteles*. Madrid. Editorial Gredos. 1974. p. 145 [1449b15-32]). En la obra de García Yebra encontramos que la palabra *katharsis* aparece sustituida por *purgación*. Sánchez Palencia mantiene la transliteración de *katharsis* por motivos metodológicos.

¹⁰⁹ GARCÍA GUAL, Carlos (asesor para la sección griega). *Poética. Magna moralia*. Madrid. Editorial Gredos S.A. 2011. p. 25. Y continúa: “De ahí la severa sentencia de Platón, quien sostiene que en una *polis* bien ordenada el único género poético que debería estar permitido son los himnos en alabanza de la bondad de los dioses y la [*sic*] virtudes de los hombres”.

que surge en respuesta a una obra de arte. Interpretaban la belleza estética, como lo señala Tatarkiewicz, de tres maneras principales: 1) el arte puede purgar y purificar la mente induciendo una experiencia extática (*katharsis*); 2) puede crear una ficción, una ilusión, en la mente (en especial en las artes visuales), y, por último, [3]) el arte puede comunicar un acto de reconocimiento, de descubrimiento, cuando el que percibe toma conciencia de las semejanzas entre la obra de arte y su modelo (o modelos) de la naturaleza.^{110 111}

El arte parece ser, pues, una catarsis, una ilusión, un reconocimiento; o una misteriosa combinación de las tres. Dejando a parte lo complejo que puede ser tratar una ilusión/ficción, tanto la catarsis como el reconocimiento necesitan un paso previo, un “algo” anterior de lo que ser liberado o que reconocer; y por tanto reclaman dos variables: tiempo y memoria. Por tanto la música, en tanto que arte, es un proceso basado en el recuerdo.¹¹²

[...] la catarsis incluye ciertas fases: el despertar de una fuerte emoción en respuesta a estímulos, luego alguna clase de descarga o liberación y, por fin, un regreso a un estado emocional más calmo en el que uno se siente mejor y, de alguna manera, purificado. También implica, creo, la eliminación de las emociones individuales y su reemplazo por un sentimiento de afecto más general.¹¹³

Platón se vale de su omnipresente Teoría de las Ideas para mostrarnos el arte como un contacto efímero con la idea de Belleza a través de la catarsis y el reconocimiento, el cual puede hacernos de guía por ese único camino del entendimiento, sinuoso e inefable.

La propuesta de Platón gira sobre su doctrina de la *anamnesis* (evocación, recuerdo). Según ella, nuestras almas están en contacto directo con la forma de la belleza pura antes del nacimiento, pero con el *shock* del nacer este conocimiento se

¹¹⁰ ROWELL, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona. Editorial Gedisa. 2005. p. 55. En el texto, el autor nos remite a: TATARKIEWICZ, Wladislaw. *History of Aesthetics*. Vol. 1: Ancient Aesthetics (compilado por J. Harrel). La Haya. Mouton. 1970. p. 112.

¹¹¹ Es importante matizar el concepto de *mimesis*. Según Sánchez Palencia: “Imitar no es reproducir. La imitación artística es, ante todo, creación. Las obras de arte no se reproducen en el sentido vulgar de fabricar cosas útiles o multiplicarlas indefinidamente, como lo hace la industria. El arte no es una copia prosaica de la realidad, sino una imitación poética en el sentido de *creación*, que añade un matiz de novedad, de exclusividad, que no posee la reproducción.” (SÁNCHEZ PALENCIA. “«Catarsis» en la *Poética* de Aristóteles”. p. 131 [p. 5])

¹¹² El término *mousike* (“música”) deriva directamente de la palabra “musa”: cada una de las nueve hijas de Zeus y Mnemosina (personificación de la memoria, según la mitología griega).

¹¹³ ROWELL. *Introducción a la filosofía de la música*. p. 59.

olvida y sólo se puede recuperar en momentos ocasionales de *déjà-vu* y por medio de un reacomodamiento paulatino con la belleza. Se revela primero en los objetos físicos, luego en la mente, después en las instituciones sociales y leyes, luego en los principios de la ciencia pura y, por último, en la visión final de la belleza absoluta.¹¹⁴

Los griegos utilizaban la palabra *kalon* para referirse a *belleza*. Aunque su significado era bastante amplio, estaba claramente relacionado con lo “bien hecho, placentero, fino, físicamente atractivo, adecuado, apropiado, bueno”.¹¹⁵ Los estudiosos griegos:

[...] estaban de acuerdo en cuanto [a] sus propiedades: orden, medida, proporción (en cosas complejas como un templo, estatua u oda); y unidad, simplicidad, regularidad (en colores, formas y tonos). Una obra de arte compleja debía ser *cognoscible* (medida, limitada, factible de ser atrapada por los sentidos), *bien dispuesta* (con sus partes ordenadas con claridad y de manera adecuada) y *simétrica* (proporcionada, armoniosa, con un balance de parte a parte, formando un todo unificado).¹¹⁶

6.5 *Concierto n° 2 op. 18 de Do menor (Moscú: 27 de octubre de 1901)*

Basándonos en lo dicho, parece que Dahl, independientemente del (hipotético) método hipnótico, debió usar algún tipo de proceso catártico para liberar la psique de Rachmaninov.¹¹⁷ Específicamente la catarsis alopática: liberar la mente usando lo contrario de lo que aflige, induciendo la virtud opuesta al vicio a eliminar.¹¹⁸ Frente al

¹¹⁴ *Ibid.* p. 54.

¹¹⁵ *Ibid.* p. 53. En el siguiente párrafo a éste, Rowell continúa diciendo que “tres palabras de origen latino se traducen hoy como “hermoso”: *bellus*, diminutivo de *bonus* (bueno); *formosus*, literalmente “bien formado”, que tiene belleza de forma; y *pulcher*, belleza física.

¹¹⁶ *Ibid.* pp. 53-54.

¹¹⁷ “El término *kátharsis* era utilizado con anterioridad a Aristóteles en dos contextos principales. Por una parte es utilizado en un contexto religioso para aludir a las ceremonias rituales de purificación; por otra, se emplea en un contexto médico en referencia a la purgación o eliminación de sustancias nocivas para el organismo.” (GARCÍA GUAL. *Poética. Magna moralia*. p. 26)

¹¹⁸ El otro tipo de catarsis, la catarsis homeopática, busca la liberación a través de exponer al individuo a las mismas pasiones que lo afligen. En el siglo XIX, el austriaco J. Bernays defendió la opinión de que “[...] la tragedia [aristotélica] no trata de reprimir o moderar el miedo y la compasión, sino que excita y provoca estas pasiones para así facilitar su descarga y la consiguiente recuperación del equilibrio psíquico del espectador” (GARCÍA GUAL. *Poética*.

desastre de sus estreno, la promesa del éxito. Ante su necesidad de reconocimiento externo, la seguridad de contar con su propia aprobación como juez último. Tras la sequía compositiva, la fecundidad en ideas. Del miedo y el dolor de sus desengaños amorosos, al valor y alegría de pedir en matrimonio a su prima Natalia Satina...

Las palabras del doctor Nikolai Dahl fueron una profecía (autocumplida). La obra objeto de su letanía, el *Concierto n° 2*, fue un rotundo éxito. Como dijimos, Rachmaninov comenzó a componer el concierto en cuanto volvió a Rusia. El 2 de diciembre de 1900, con Rachmaninov al piano y Siloti como director, se interpretaron los dos últimos movimientos. Fue un concierto benéfico en honor de los prisioneros de guerra, “organizado por el Comité [...] (la princesa Lievin y la tía de Sergio [sic], madame Satina [con cuya hija, su prima Natalia, se casaría Rachmaninov dos años después], formaban parte de aquél)”,¹¹⁹ en la Sala de la Nobleza de Moscú.

Estimulado por este éxito, el primero desde el fiasco de su desdichada *Sinfonía*, completó Sergio [sic] el *Concierto* añadiéndole el primer movimiento y tocándolo, por fin, completo al año siguiente, el 27 de octubre de 1901, en uno de los conciertos de la Filarmónica de Moscú.¹²⁰ [...] El *Concierto* fué [sic] tocado en San Petersburgo por Siloti, con Arthur Nikisch al frente de la orquesta, el 28 de marzo de 1902. Tuvo un éxito tremendo, y fué [sic] repetido a poco por los mismos intérpretes en el Gewandhaus, de Leipzig.¹²¹

Sabemos que varios años después, en mayo de 1907, Rachmaninov, junto a un elenco impresionante de compatriotas suyos, participó en la Temporada Rusa que Sergei Diaghilev había organizado en París. El *Concierto n° 2* volvió a ser un gran éxito, aclamado por el público parisino, y reconocido tanto por amigos como por detractores.

Sergio [sic] Diaghilev [...] había organizado en París su Temporada Rusa [...] contratando a artistas tales como Rimsky-Korsakov, Glazounov, Scriabin, Rachmaninoff y Chaliapin, así como a Josef Hofmann y Arturo [sic] Nikisch [...] A despecho de la preferencia casi tradicional que el público parisense solía demostrar por

Magna moralia. p. 28). Esta propuesta ha sido adoptada por W. Schadewaldt, ya en el siglo XX, quien sostiene que “el placer que proporciona la tragedia ha de ser entendido como una experiencia de alivio, es decir, como el placer que proporciona al espectador la liberación de la compasión y el miedo previamente excitados por los hechos trágicos representados en el escenarios” (GARCÍA GUAL. *Poética. Magna moralia*. p. 28).

¹¹⁹ SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 92.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.* p. 94.

la música que procedía del grupo de San Petersburgo [“Los Cinco”, integrado por Mili Balakiriev, Cesar Cui, Modest Musorgski, Nikolai Rimsky-Korsakov y Alexander Borodin], anteponiéndola a la de los discípulos de Tchaikovsky [entre los que se encontraba Rachmaninov], Rachmaninoff conquistó el sufragio unánime de aquél por la ejecución de su *Segundo Concerto* de piano.¹²²

¹²² *Ibid.* p. 137

7

Análisis

A lo largo de los siglos, el hombre ha buscado formas de dar unidad y variedad a sus creaciones. Ha elucubrado mucho y luchado para buscar el equilibrio perfecto entre estos polos: la entropía natural de la variedad, que nos puede llevar al caos, y el orden inherente a la unidad, que nos puede llevar a la nada. Parece casi obligatorio llegar a un acuerdo si queremos la difusión completa del discurso: debemos generar expectación y comprensión en el oyente.

Un solo elemento no genera diversidad (ni expectación). Demasiados elementos no generan unidad (ni comprensión). Así que para buscar esta variedad en la unidad, el ser humano se vale de diferentes procedimientos para vincular y desarrollar un conjunto meditadamente limitado de ideas previas: oposición, variación, repetición, superposición, yuxtaposición... En música, el más importante quizás de todos los procesos de variación dentro de la unidad es el desarrollo de los motivos principales de una obra. Importante tanto por aumentar la coherencia/cohesión sin abusar de la reiteración como por ser el campo de entrenamiento de las formas que más han trascendido en la historia de la música.

Si observamos el primer movimiento del *Concierto para piano y orquesta n.º 2* de Sergei Rachmaninov, comprobamos que presenta una forma sonata típica. Introducción (cc. 1-8), grupo temático A (cc. 9-62, con A propiamente en los cc. 11-26), puente o transición (cc. 63-82), grupo temático B (cc. 83-140 con B propiamente en los cc. 83-103) y coda (cc. 141-144). Hasta ahí la Exposición, seguida del Desarrollo (cc. 145-244)

y la Reexposición (c. 246-Fin), bastante literal, que se extiende hasta la Coda final (c. 353).¹²³

En esta forma clásica, típicamente bitemática, nos sorprende en el desarrollo la aparición de un tema nuevo.¹²⁴ Aparece triunfante justo en el punto culminante, se sobrepone a A y dirige la marcha. Un tema que reconoceremos sin haberlo escuchado anteriormente. Por ser el último tema en aparecer, hacerlo de forma clara y, a priori, autónoma (por no mostrar semejanzas evidentes con A o B), lo llamaremos (presuntamente) Z.

Durante el análisis haremos referencia a Z (cc. 245-252 en el piano, el tema completo del punto culminante), así como a Z_C (cabeza de Z, primer recuadro de la imagen) y Z_E (escala precedida de silencio en Z, segundo recuadro), elementos arquitectónicos fundamentales.¹²⁵



- Fig. 1 -

Para nombrar en el desarrollo a los elementos tomados de la exposición:

Para A, se utilizan los cuatro primeros compases del grupo A. Con respecto a B, la indicación de B₂ se refiere a la sección central del grupo B (cc. 103-112), donde el tema

¹²³ Aunque propongo mi propia interpretación analítica de los aspectos temáticos y estructurales del desarrollo, en los generales coincido con lo encontrado en otros trabajos. Sirva como ejemplo: KIM CHUNG, So-Ham. *An Analysis of Rachmaninoff's Concerto No. 2 in C minor, Op. 18: Aids Towards Performance*. The Ohio State University. 1988.

¹²⁴ Aunque la aparición de entidades temáticas fuera de la exposición es algo habitual desde Beethoven, o incluso desde Mozart (quien introducía materiales nuevos en puentes, transiciones, desarrollos, etc.), si es cierto que no es la práctica más común. Schoenberg nos recuerda que "Como la exposición «desarrolla» una suerte de motivos distintos a partir de un motivo básico, la elaboración [la sección de desarrollo] normalmente hace uso de variantes de temas previamente «expuestos», conteniendo rara vez nuevas ideas musicales" (SCHÖNBERG. *Fundamentos de la composición musical*. p. 250).

¹²⁵ "Por lo que toca a la mera construcción, toda buena melodía se verá que posee un armazón que podemos deducir por los puntos esenciales de la línea melódica que queden después de 'cercenar' las notas no esenciales". COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar música*. México. FCE. 1994. p. 62.

aparece en Sol m (B₁ estaba en Mi^b M) y presenta una serie de cromatismos ascendentes sincopados que van dirigidos a la nueva aparición de B₁, con lo que se establece la forma ternaria completa.

El desarrollo comienza en el c. 145 (ocho compases antes del número de ensayo 7). Aunque existen razones para justificar el comienzo tanto en el número de ensayo 7 como cuatro compases antes de la indicación anterior, decidimos esta ubicación por ser donde Rachmaninov comienza a utilizar Z de forma sistemática, y además relacionado ya con A tal y como lo usará a lo largo de todo el desarrollo. Desde el c. 141 hasta el c. 145 tenemos, como ya dijimos, la coda de la exposición.¹²⁶

Sección I – (145-160) – (un poco più mosso, blanca 72)

A – En las trompas (trompa I). Sólo las dos primeras notas.

Z_C – En el piano.

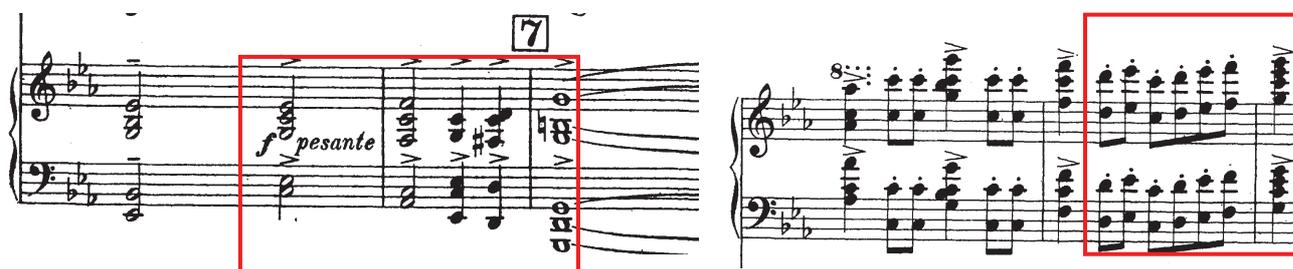
- Fig. 2 -

¹²⁶

Aunque hay muchos extractos durante el análisis, para encontrar con facilidad las referencias en la partitura general es necesario conocer los números de compás. En ninguna de las distintas ediciones de la partitura que he encontrado el editor escribe estas referencias, así que será necesario escribirlas nosotros mismos. Al menos en el desarrollo. Algunas correspondencias rápidas entre números de ensayo y compases en el desarrollo:
N7 – c. 153; N8 – c. 177; N9 – c. 209; N10 – c. 237; N11 – c. 261

La figura $\text{si}\flat\text{-re-lab}\flat\text{-si}\flat\text{-mi}\flat$ es muy similar a Z_C . Faltaría el $\text{do}\flat$ (que se deja oír un poco antes) que ocuparía el lugar del re. Es la primera aparición de material relacionado con Z , por lo que no es de extrañar que sea manifiestamente difusa.

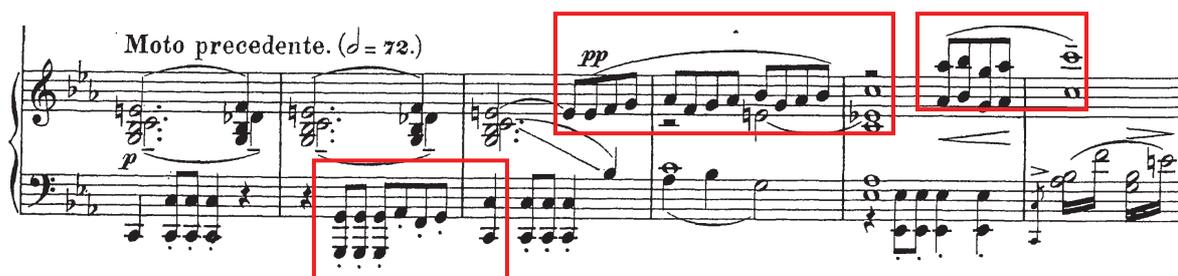
Entre las dos frases similares aparece este pequeño pero poderosísimo nexo (1er recuadro inferior: metales, c. 151). Aunque está relacionado con Z_C (y así lo denotamos), la relación funcional e interválica es más cercana al final de Z (2º recuadro inferior: piano, c. 252)



- Fig. 3 -

Sección II – (161-176) – (moto precedente, blanca 72)

- A – En violas y clarinetes (plica hacia abajo). Aunque no destaca, aparece completa.
- Z_C – En contrabajos y violonchelos (en pizz y bastante oculto). Más adelante en flautas.
- Z_E – Escalas con silencio del c. 249 en las flautas; luego en oboes.



- Fig. 4 -

Aunque para mayor claridad he optado por una reducción al piano, es interesante saber que el refuerzo inferior de Z (tres primeros compases del pentagrama inferior) está orquestado de esta forma:



- Fig. 5 -

Contrabajos y chelos, desde lo más profundo, en pizz., ocultos, muestran Z_C seccionado aunque completo. El giro clave está enfatizado con un *mf*.

Primera aparición de Z_E en flautas (c. 163). En progresión que culmina en otro anuncio de Z_C , ahora más patente en el agudo (c. 165). Un poco después, reaparece completo, en su tono, pero con la interválica variada (c. 73, ejemplo).



- Fig. 6 -

Sección III – (177-192) – (più vivo, blanca 76)

(Repetición de estructura de II con cambios de orquestación)

- A – El discurso de las violas y clarinete pasa a violines.
- Z – Los elementos de flautas y oboes pasan al piano.

En el piano aparecen: Z_C en la voz superior, y en la inferior Z_E con acentuación diferente y nuevamente en progresión imitando a las flautas en II.

Più vivo (♩ = 76)

The image shows a musical score for a piece titled "Più vivo (♩ = 76)". The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple staves. The top staff is the melody, marked "Più vivo (♩ = 76)". The middle staves are for piano accompaniment, with dynamics like "pp" and "pizz.". The bottom staff is for a cello or double bass, also with "pizz." markings. A red box highlights a specific interval in the melody, which is a descending semitone (sol-b).

- Fig. 7 -

El salto sol-b-mi \flat no está reforzado aún por la octava (probablemente por facilitar la ejecución). Al igual que las flautas en la sección anterior, este fragmento aparece con el giro completo un poco más adelante en el mismo instrumento, el piano.

Sección IV – (193-208) – (più vivo, blanca 80)

Zona de transición manifiestamente ambigua en cuanto a tematicidad. Nexo entre los bloques que utilizan material temático de A hacia los bloques que van a utilizar material de B.¹²⁷

¹²⁷ “Ocasionalmente, pasajes «errantes», que no pertenecen a una región definida, se ven intercalados entre pasajes más estables, pareciéndose algo a las transiciones” SCHÖNBERG. *Fundamentos de la composición musical*. p. 251.

Se puede intuir cierta similitud con los cc. 84-85 (cc. 2-3 del tema B) aplicando un mecanismo de descenso cromático similar al de los cc. 86-87; como si de una superposición o un solapamiento/resumen de estos elementos se tratara.

Sometido todo ello a una progresión a dos niveles: una interna, más corta (dividimos en cuatro la frase cc. 193-196), y otra secuenciando la frase completa (esta frase es, a su vez, la primera de las cuatro que conforman la estructura de esta sección IV).

Es comprensible que, como ya hizo con el tema A y el tema Z en la Sección I, la primera aparición del material de B (nuevo en el desarrollo) sea difusa.

Me atrevería a decir que, intuitiva y subjetivamente, se puede atisbar algo de la lógica interna que rige a Z, pero el origen no es claro. Quizá esta manifiesta poca claridad sea premeditada para hacer desaparecer la presencia de la sección anterior, mucho más evidente en su tratamiento de Z. Y haciéndolo así germinar de nuevo desde la nada para que el punto culminante sea sorprendente. Es decir, que el desarrollo no es lineal, sino que propone una curva sinuosa con máximos, mínimos y valles.

En todo caso, la melodía aparece fraccionada y repartida entre instrumentos. El refuerzo del piano se encuentra insertado entre pasajes rápidos de semicorcheas. Aunque se produce un pequeño aumento de la tensión con la aparición del tresillo en el piano en el c. 201, la dirección melódica y tensional es descendente.

El objetivo es, como ya se ha dicho, alcanzar un pequeño valle desde el que comenzar un nuevo y definitivo crecimiento hacia el punto culminante del movimiento.

The image shows a musical score for a piece titled "Più vivo (♩=80)". The score is arranged in systems for various instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Piano (P-no), and Arches (Archi). The tempo is marked "Più vivo" with a quarter note equal to 80 beats per minute. The key signature has two flats. The score illustrates a technique where a melodic motif is passed between different instruments. Red boxes highlight the motif in the Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Piano, and Arches parts. The Piano part includes dynamic markings like *sf* and *p*, and the Arches part includes *pp* and *unis.* markings. The motif is a short melodic phrase that is repeated and passed between instruments throughout the piece.

- Fig. 8 -

Primero flautas y oboes, luego trompas. Y al final de la semifrase, violas. Siempre reforzadas por el gesto del piano. Aquí vemos que el motivo desarrollado viaja a través de diferentes instrumentos buscando una variedad en el timbre resultante. Aunque tentados, incluso con cierto fundamento, no podemos llamarlo “melodía de timbres”,¹²⁸ al menos no con propiedad. Sin embargo fue justo a finales del XIX y principios del XX cuando se comenzó a utilizar esta técnica.¹²⁹

¹²⁸ La técnica de la *Klangfarbenmelodie* centra su total atención en generar una línea discursiva compuesta por muchos puntos de diferente orquestación, buscando un timbre particular para cada uno. El símil con la pintura impresionista es total y quizás mucho más intuitivo que el musical. Pensemos, verbigracia, en cualquiera de los *Nymphéas* de Monet (1840-1926) o en la famosa *La parada de circo* de Georges Seurat (1859-1891). Vemos que la intención de Rachmaninov aquí es simplemente variar el tipo de instrumentación para buscar un “color orquestal” diferente.

¹²⁹ “Como compositor, su estética y su lenguaje están más bien ligados al siglo XIX y al romanticismo ruso tardío. Él mismo [Rachmaninov] se sentía ajeno a las estéticas vanguardistas que desarrollaban sus contemporáneos como Debussy, Stravinsky, Schönberg o Bartók”. COLOM, Josep. “El número 24”. En: *Matemática musical. Ciclo de miércoles*. Madrid. Fundación Juan March. 23 de Noviembre de 2011. p. 39.

Sección V – (209-216) – (poco a poco acceler)

B₂ - Violas y clarinetes. La dirección del cromatismo es descendente. Refuerzo por parte del piano; también por parte de flautas y oboes.

Z_E – Estos últimos introducen ya elementos de Z.

Las flautas y oboes apoyan B₂ con sus dos primeras notas, pero posteriormente se emancipan hacia un dibujo más propio de Z_E, y hacen una secuencia (la forma usual de utilización de este material).

The image shows a musical score for four woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The score is marked with a box containing the number 9 and the instruction "poco a poco acceler." The Flute and Oboe parts are in the upper staves, and the Clarinet and Bassoon parts are in the lower staves. The Flute and Oboe parts feature a sequence of notes that are highlighted with a red box, indicating a specific musical motif. The Clarinet part also has a red box highlighting a sequence of notes. The Bassoon part has a red box highlighting a sequence of notes. The score includes dynamic markings such as *mf* and *cresc.* (crescendo).

- Fig. 9 -

En esta sección el piano refuerza B₂ manteniendo aún algunas reminiscencias de la idea de la sección anterior (IV). En el ejemplo inferior, el último salto del piano refuerza mucho la sensación de B.

- Fig. 10 -

Sección VI – (217-224) – (acceler.)

(Repetición de estructura de V con cambios de orquestación)

B₂ – Violas pasan el material a violines (+ clarinetes)

Z – Flautas y oboes pasan el material al piano. Las apariciones de Zc y Ze son más claras y se parecen más en ritmo, textura, densidad, etc. al Z definitivo.

- Fig. 11 -

Aunque en el ejemplo aparezca la partitura reducida, en la orquesta las trompas adelantan el material rítmico de la siguiente sección: el tresillo.

Sección VII – (225-236) – (allegro, blanca 96)

Nueva zona de ambigüedad temática. Los clarinetes, violines y violas trabajan elementos en los límites de coexistencia entre B y Z. Los trombones, con una doble bordadura, ayudan a que la decisión final, en el cc. 233-234, caiga del lado de Z.

El piano refuerza armónicamente, pero no tiene elementos temáticos propios.

En términos de tensión, se trata de un pedal de V muy amplio dirigido hacia el punto culminante. Los clarinetes (más violines y violas) protagonizan el primer intento fallido de despegue de Z; vuelve a descansar sobre la síncopa (relacionado aún con B). Los trombones, con la doble bordadura cromática, muestran ya el elemento Z_C de forma muy eviente, aunque corta.

The image displays a musical score for a section of a symphony, labeled "Allegro (♩. 96)". The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trombone (Tr-be), Trumpet (Tr-ni), and Tuba (Tuba). The woodwind parts (Fl., Ob., Cl., Fag.) are written in treble clef with a key signature of two flats. The brass parts (Cor., Tr-be, Tr-ni, Tuba) are written in bass clef with a key signature of two flats. The Clarinet part (Cl.) is highlighted with a red rectangular box, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Trombone part (Tr-be) also has a red rectangular box highlighting a short melodic phrase. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The tempo and meter are indicated as "Allegro (♩. 96)".

- Fig. 12 -

Como viene ocurriendo en todo el desarrollo, este material tiene de inmediato una nueva aparición más elaborada y relacionada con su tema original: en este caso Z. El discurso del clarinete sigue así:



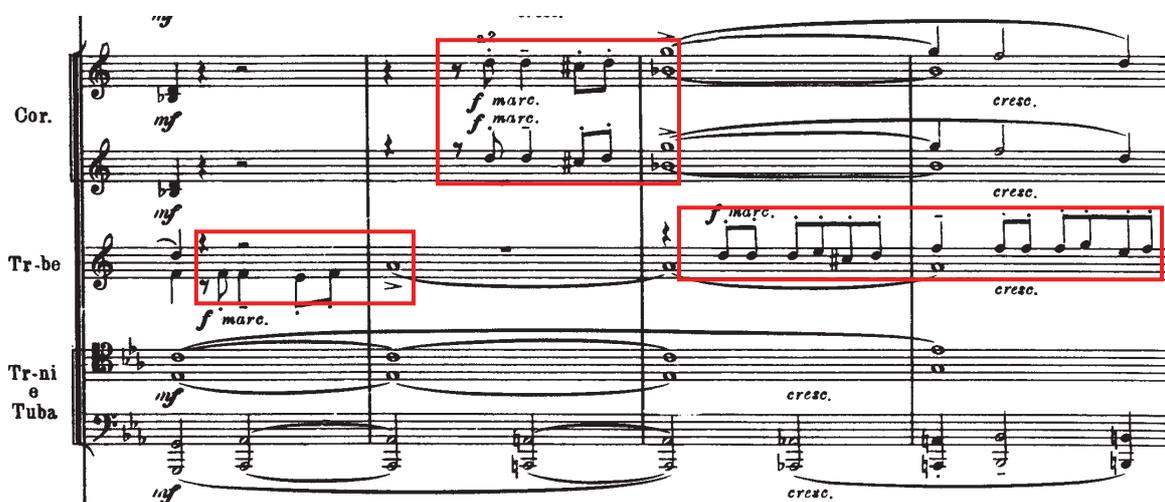
- Fig. 13 -

Aparece Z_C (transportado): lab-sib-sol-lab-do. En el compás anterior los trombones han vuelto a pronunciarse con Z_C , sólo que con la-sib-sol-la-sib.

Sección VIII – (237-244) – (a tempo)

Entradas sucesivas ascendentes del material de Z_C en los metales.¹³⁰

Grupo cadencial de cuatro compases sin carácter temático evidente.



- Fig. 14 -

La pequeña progresión de Z_C nos lleva a un grupo cadencial de cuatro compases que refuerza muchísimo la potencia del pedal de V en última instancia. Llega a utilizar

¹³⁰ “Aproximándose a la retransición [reexposición], segmentos más y más cortos, acompañados a menudo por un cambio más rápido de región, aportan la condensación climática y una liquidación parcial” SCHÖNBERG. *Fundamentos de la composición musical*. p. 251.

una secuencia de dominantes-tónicas que se remonta a la dominante de Re (a seis círculos de quintas).

Sección IX – (245-261) – (maestoso, alla marcia)

El punto culminante propiamente dicho. Sobre el grupo temático A, completo en las cuerdas, se sobrepone Z completo en el piano. A parte de ser el clímax del movimiento, tiene función reexpositiva: reaparece el grupo A, prácticamente literal, salvo por la mencionada adición del piano con el tema Z (y el apoyo de los vientos). Por tanto, técnicamente, ya no pertenecería al desarrollo, sino a la reexposición.

Podemos ver que las coincidencias verticales entre A y Z en esta sección son las mismas que se nos han ido mostrando a lo largo del desarrollo. De esta forma estábamos ya más que preparados (y expectantes) para el clímax.

The image displays a musical score for Section IX (measures 245-261), marked 'Maestoso (Alla marcia)'. It is divided into two main parts: Piano (P-no) and Archi (Strings). The piano part features a complex, rhythmic texture with many beamed notes and accents, marked with a forte (ff) dynamic. The string part consists of sustained chords and moving lines, also marked with ff, and includes a 'pizz.' (pizzicato) instruction in the lower strings. The tempo and mood are indicated as 'Maestoso (Alla marcia)' at the top of the piano part.

- Fig. 15 -

7.1 Conclusiones del análisis¹³¹

Estructuralmente, vemos que las secciones I, II y III utilizan material de A y Z en evidencia y complejidad creciente. Las secciones II y III responden a estructuras similares con cambios de orquestación (el discurso de II recae en III sobre el piano). No obstante, las coincidencias verticales entre las partes de A y Z serán siempre las mismas que en el punto culminante, lo que favorece ese proceso de reconstrucción mental previo para que, en el momento de escucharlo, parezca que ya lo conocíamos.¹³²

La sección IV es un pequeño paréntesis que articula las dos grandes secciones internas del desarrollo. Aun así, parece estar mínimamente relacionado ya con material de B, hacia donde se dirige.

Las secciones V, VI y VII superponen ya a Z elementos de B. Tiene lógica que, si A vuelve a aparecer en el punto culminante, lo haga olvidar un poco. De la misma forma, tanto B como Z (que parece volver atrás en cuanto a desarrollo/reconocimiento) comienzan a ganar en complejidad. Las secciones V y VI se relacionan de la misma forma que II y III: estructura similar con cambio de orquestación.

Aunque claramente tenemos dos grandes secciones, I-III (A+Z)¹³³ y IV-VII (B+Z),¹³⁴ del hecho de que V y VI se relacionen de la misma forma que II y III dimanan dos posibilidades de articulación interna:

- a) Replantear la sección IV como una zona relacionada de forma difusa con B de la misma forma que I lo hacía con A. En este supuesto, tendríamos dos estructuras de tres secciones: la primera para A y Z (I, II-III); la segunda para B y Z (IV, V-VI). Con lo cual VII supeditaría su relación con B y

¹³¹ Estas conclusiones y muchos de los datos del análisis quedan resumidos y reflejados en la tabla anexa al trabajo (Anexo: Tabla del análisis temático y estructural del desarrollo del primer movimiento (*Moderato*) del *Concierto n° 2* op. 18 de Rachmaninov).

¹³² El mecanismo es parecido a un *déjà vu* (en francés: “ya visto”): la mente inconsciente percibe el estímulo antes que la mente consciente, que sufre un ligero retraso en la recepción de las entradas perceptivas. Esto provoca que la mente consciente perciba algo que ya estaba almacenado en la memoria (aunque sea una fracción de segundo antes). En el caso de la percepción de Z, nuestra “memoria inconsciente” ya estaba cargada con el comportamiento de Z, su relación con A y la lógica que lo rige. Por tanto, en el momento de la percepción consciente, en el clímax, se produce un reconocimiento inmediato: “Esto ya lo he escuchado”.

¹³³ En el bloque A-Z, vemos que A sigue teniendo un carácter central. Pero lo que parecía ser un tema cerrado con personalidad y autonomía comienza a mostrar una cara más ancilar. Voluntariamente difumina sus hasta ahora bien definidos bordes para que Z pueda asomarse. La jerarquía no es clara.

¹³⁴ En el bloque B-Z, la relación es confusa. Parece que B es sólo una excusa con la que abrir ciertas frases para que finalmente Z las colonice, llevándose toda la atención. Sin embargo, es necesario este bloque para que la reaparición de A con Z sea efectiva.

Z para relacionarse con VIII formando el gran pedal de V. Es decir: [(IV, V-VI), VII].

b) Hacer que VII caiga del otro lado y reconocer una estructura de espejo I, II-III (A+Z) y V-VI, VII (B+Z). Es decir: [IV, (V-VI, VII)]

Sea como fuere, en la sección VIII, el impulso final, la hegemonía de Z es total. El pequeño grupo cadencial de cuatro compases al final de la sección supone un respiro temático derivando el protagonismo al aspecto armónico. Tras ese breve pero necesario pestañeo, en la sección IX, punto culminante y comienzo de la reexposición, reaparecen A y Z de forma grandiosa.

Aunque su valor nominal es de “reexposición del tema A”, diría que el oído reconoce esta sección mucho más como la culminación de la estructura del desarrollo que como el comienzo de la reexposición; aunque, evidentemente, el papel de A es claro y completo. Aun así, hasta que no aparece el puente de la reexposición (c. 261, nº11) o incluso el tema B (c. 297, nº13), no estamos seguros de cuál es la etiqueta que porta esta sección IX. Incluso hasta la aparición de B (en Lab M) podemos no estar seguros de si ya estamos en la reexposición o si esa transición hacia B no es más que el anticlímax (muy usual en el periodo romántico).

El resto de la reexposición es bastante literal. Al final añade una coda al movimiento en el n. 16 (nos dirige a ella desde el n. 15).

Parece que, finalmente, la etiqueta “Z” se adapta a la naturaleza de ese tema “nuevo” que aparece en el punto culminante. Abre los ojos ya tras los temas principales¹³⁵ y en un lugar idóneo para la germinación: el desarrollo¹³⁶. Aunque aparece a lo largo de toda esta sección, e incluso en otros movimientos, no podemos hablar de leitmotiv (no representa nada), ni de tema cíclico (no hay intención de interpretación continua). Reutilizar elementos temáticos propios de movimientos

¹³⁵ Aunque si somos estrictos, la primera aparición del perfil de Z se da al final de la introducción (c. 8: Lab-Fa-Sol –Do. Ver: Fig. 22).

¹³⁶ “El acostumbrado término ‘desarrollo’ para esta sección es un nombre equivocado. Sugiere germinación y crecimiento que raramente ocurre. La elaboración temática y la modulación producen alguna variación y sitúan los elementos musicales en contextos diferentes, pero rara vez conducen a un ‘desarrollo’ de nada nuevo.” (SCHÖNBERG. *Fundamentos de la composición musical*. p. 242). El compositor alemán propone que en este caso (el más genérico) hablemos de “elaboración” (o “antidesarrollo”, según se mire) para A y B. En cambio, sí podemos hablar de un “desarrollo” para Z. Aunque su “plantación” ocurrió al final de la introducción, la germinación y el crecimiento claramente se dan en el desarrollo, término que, aparentemente, aquí podemos utilizar con el beneplácito de Schoenberg.

anteriores y/o posteriores era simplemente una de las tendencias generales del romanticismo. La introducción de Z contribuye a la diversidad y se trata de otro intento de extender la forma sonata más allá de sus límites.

Era esperable (y deseable) que Rachmaninov planteara también alguna modificación en la reexposición que asegurara la presencia de Z y que aligerara el peso general de la carga temática propia de la exposición, debido sobre todo a la profusión en el uso de este material derivado de A y B en el desarrollo.

Es conocido que los compositores románticos estaban en contra de la repetición literal. La segunda parte de una estructura de forma sonata rara vez repite la primera. En esta línea, y a lo largo de la historia de la música, podemos encontrar todo tipo de modificaciones estructurales entre exposición y reexposición. Schoenberg comenta que:

El arte del compositor habitualmente demanda más cambios de los mínimamente necesarios. La variación, después de todo, tiene mérito en sí misma. Reducciones, omisiones, extensiones y adiciones, cambios armónicos y modulaciones, cambios de registro y disposición, tratamiento contrapuntístico; incluso la reconstrucción puede ser aplicada como dicte la imaginación del compositor.¹³⁷

Y aclara: “Por supuesto, la repetición debe ser reconocible como tal, especialmente donde entran los temas. Pero las «aventuras» de los temas durante la elaboración [desarrollo], y los cambios funcionales de su colocación en la forma, casi siempre requieren modificaciones”.¹³⁸

Rachmaninov ha optado por algo “diferente”, sobre todo para su época: respetar la exposición. El orden es el mismo, los materiales son los mismos, en los tonos

¹³⁷ SCHOENBERG. *Fundamentos de la composición musical*. p. 256.

¹³⁸ *Ibid.* Es interesante comentar un procedimiento concreto de modificación temática exposición/reexposición: el cambio de modo de mayor a menor (o viceversa). Ante esto, los compositores románticos, como es el caso, tenían ciertas reticencias. A Mozart o Haydn, por ejemplo, nunca les importó que un tema en modo mayor apareciese posteriormente en modo menor y viceversa. En cambio, no se da tanto a partir de Beethoven, pues los temas empiezan a comportarse como “personajes” dentro de una obra, con su propia personalidad, idiosincrasia, sentimientos, etc. Si hablamos fuera del ámbito de la música para la escena, la música incidental, el poema sinfónico, la música programática y, en general, cualquier música que esté supeditada de alguna forma a un libreto o una narración previa, en cuyo caso no sólo es esperable sino deseable, ¿hasta qué punto es lícita la mutación de un personaje? Aquí Rachmaninov procura preservar la “personalidad” de sus temas/personaje, tanto de A como de B. Y por supuesto de Z, que conserva su comportamiento incluso en sus apariciones posteriores en los siguientes movimientos.

esperados.¹³⁹ ¿Cuál es la diferencia? ¿Qué lo hace especial? Rachmaninov propone un mecanismo de acortamiento totalmente natural: el solapamiento. Las estructuras son todo lo idénticas que se puede esperar, pero están superpuestas. El final del desarrollo y punto culminante es la reexposición de A; el anticlímax es el puente entre A y B. La tendencia natural al “resumen” de la reexposición adquiere aquí otra dimensión. Es decir, plantea un nexo “vertical” en el discurso, una identificación y fusión entre estructuras sin que ellas pierdan su identidad.

7.2 Hipótesis sobre el tema de Nikita Morozov

Es interesante el testimonio de Sabaneyeff sobre la procedencia del material temático del *Concierto n° 2*. Leonid Sabaneyeff era un crítico muy respetado, “musicólogo y compositor. Estudió matemáticas y física [...] piano con Zverev [...] y composición con Taneyev”.¹⁴⁰ Conoció a Morozov y a Rachmaninov, quien lo tuvo en gran estima a pesar de ser “amigo íntimo” de Scriabin.¹⁴¹

Según cuenta Seroff, fue el propio Sabaneyeff quien le comunicó que “el segundo tema del último movimiento [del *Concierto n° 2*] provenía de Nikita Morozov”, gran amigo de Rachmaninov.¹⁴² Este hecho nos sirve para plantearnos la siguiente hipótesis:

Es posible que la crisis creativa que le impedía generar material musical propio y satisfactorio no le impidiera, en cambio, ver la grandeza y las posibilidades de un tema ajeno. Mediante trabajo puramente técnico, pudo crear combinaciones contrapuntísticas y/o armónicas con ese tema ajeno para generar nuevos perfiles temáticos, que eventualmente pudieron transformarse en estructuras autónomas con las que embarcarse en la creación de una nueva pieza.

Es decir, ¿hasta qué punto es lícito poner la génesis del *Concierto n° 2* en un proceso compositivo equiparable a un “Tema con variaciones” (sobre tema ajeno)?¹⁴³

¹³⁹ A en tónica, Do menor. B en otro tono mayor que no sea el Mi^b mayor de la exposición; el más cercano pues es La^b mayor, a sólo un círculo de quintas.

¹⁴⁰ McALLISTER, Rita; RAYSKIN, Iosif Genrikhovich. "Sabaneyev, Leonid Leonidovich". En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultado: 15/6/2013]

¹⁴¹ SEROFF. *Rachmaninoff* pp. 177-178

¹⁴² [y continúa] “Sergio [*sic*] escuchó una vez esa melodía cuando apenas había sido compuesta por aquél, y comentó «¡Oh, ésta es una melodía que me hubiera gustado componer!». Y Morozov, que adoraba a su amigo, le contestó suavemente: Bien, ¿y por qué no la tomas para ti?»” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 92)

¹⁴³ “Más que inclinarse en seguir a los modernos, Rachmaninoff retrocedió en este caso hasta la vieja concepción lisztiana de una pieza de bravura integrada con todos los materiales necesarios

Para comprobar la valía de esta hipótesis, debemos primero observar el nivel de relación temática entre movimientos. Recordemos que los movimientos II y III fueron compuestos y estrenados con anterioridad al I movimiento, y por tanto su material temático será considerado, en principio, como primigenio.

[a] Relaciones temáticas entre el III mov. y el I mov.

En el apartado dedicado a la comparación temática entre movimientos de su tesis doctoral sobre el *Concierto n° 2*, So-Ham Kim Chung nos demuestra cómo el tema de Nikita Morozov (el segundo del III mov. según Sabaneyeff) está vinculado con el tema B del primer movimiento, comentando que “tienen un ascenso y una caída similares hacia y desde ciertas alturas fijas así como una similitud estética”.¹⁴⁴ El parecido es bastante evidente si nos fijamos en el perfil global de ambas estructuras.

I mov. cc. 9-16 del número de ensayo N. 4. (Tema B)



- Fig. 16 -

para el despliegue de virtuosismo. Aunque excelentemente ordenado, el *Concierto de Rachmaninoff* no es más que una serie de románticas melodías” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 93). Algo parecido haría en su última composición para piano y orquesta, la *Rapsodia sobre un tema de Paganini* op. 34, compuesta en 1934.

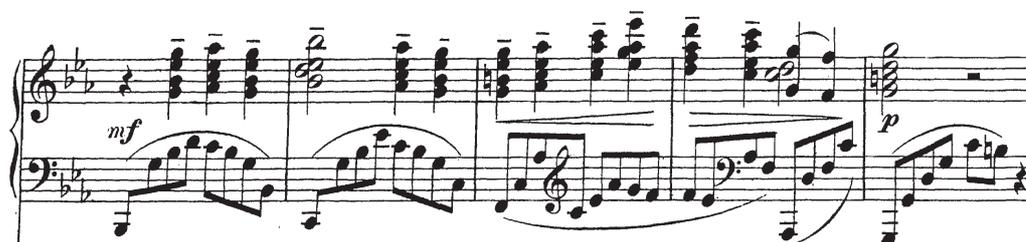
¹⁴⁴ KIM CHUNG, So-Ham. “Chapter III – Analysis: III.5. Comparison of thematic elements of the three movements”. En: *An Analysis of Rachmaninoff’s Concerto No. 2 in C minor, Op. 18: Aids Towards Performance*. The Ohio State University. 1988. pp. 57. Sus palabras aparecen corroboradas por un artículo que él mismo cita: COOLIDGE, Richard. “Architectonic Technique and Innovation in the Rakhmaninov Piano Concertos”. En: *Music review*. Vol. 40. N° 3. Agosto de 1979. pp. 176-216.

III mov. cc. 1-9 del N. 31. (Tema II)¹⁴⁵



- Fig. 17 -

De la misma forma podemos encontrar cierta analogía entre los cc. 19-23 del N. 5 del I mov. (parte final del grupo temático B)



- Fig. 18 -

Y los cc. 16-20 del N. 30 del III mov.



- Fig. 19 -

¹⁴⁵ Uso "Tema II" para el segundo tema del III mov. y "Tema B" para el del I mov. simplemente para no generar confusión con las referencias a B realizadas durante el análisis anterior centrado sólo en el I mov.

[b] Relaciones temáticas entre el II mov. y el I mov.

I mov. cc. 11- 13 del N. 4. (Tema B)



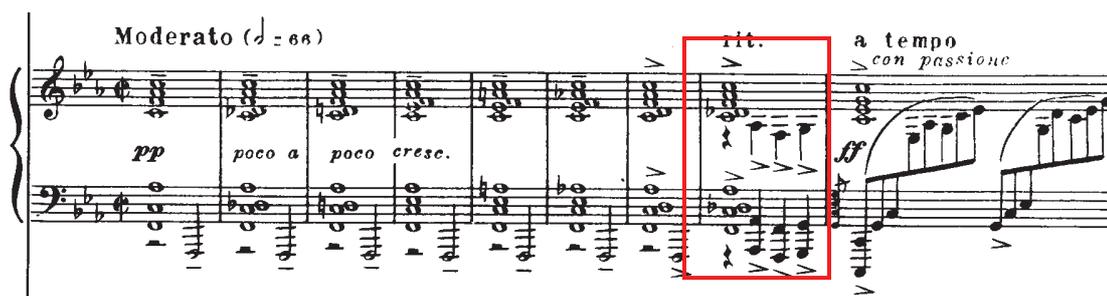
- Fig. 20 -

II mov. cc. 10-11 del N. 17.



- Fig. 21 -

[c] Apariciones de Z fuera del desarrollo del 1er mov.



- Fig. 22 -

Siguiendo con la nomenclatura acordada, Z_C aparece por primera vez al final de la introducción del primer movimiento (cc. 8-9): concuerda en tono, interválica, instrumento, etc. Z no volverá a aparecer, como dijimos, hasta el principio del desarrollo (cc. 10 y 13 del número de ensayo 7).

- Fig. 23 -

Esta figura, con la misma interválica, reaparece en el IIIer mov. Los vientos ejecutan Z_C, “la-sib-sol-la-re” en los c. 19-21 del N. 35.

- Fig. 24 -

De Z también proviene esta progresión interna (corcheas, con plicas hacia abajo en la mano derecha) de los c. 7-12 del N. 22 del II mov. El fragmento inferior corresponde a los cc. 11-14.

- Fig. 25 -

Postulado A

- 1 - Morozov cedió el segundo tema del III mov. del *Concierto n° 2* a Rachmaninov.
- 2 - Rachmaninov escribió el II y III mov. antes que el I.
- 3 - Hemos visto que, en el I mov., el grupo temático B presenta claras analogías con elementos que ya aparecían en III (perfil similar al tema de Morozov, punto [a]) y el II (cromatismo interno, punto [b]).

Así que, de alguna forma, el tema de Nikita fue también de ayuda en la construcción del tema B del I mov.¹⁴⁷

Postulado B

- 1 - El tema A es exclusivo del I mov.
- 2 - El tema Z es un material cuyo uso sistemático está reservado exclusivamente al desarrollo del I mov.
- 3 - El tema Z reaparece en los movimientos siguientes (punto [c]), pero:
 - 3.1 – Su aparición en el III mov. no es estructural. En mi opinión fue colocado a posteriori, una vez concluido el concierto completo, como un guiño al I mov.
 - 3.2 – Su analogía con el tema del II mov. parece una casualidad parte del lenguaje personal de Rachmaninov. En mi opinión, es difícil pensar que, compositivamente, Z tiene su origen en esta secuencia cromática interna.

¹⁴⁷

Rachmaninov escribió esto a Morozov cinco días antes de la primera ejecución completa del *Concierto n° 2*: “Tienes razón [...] Acabo de tocar el primer movimiento de mi *Concierto* y sólo ahora se ha hecho claro para mí que la transición del primero al segundo motivo está lejos de ser buena, y que tal y como está ahora, el primer tema no es el primer tema, sino una introducción, y que ni un tonto podrá creer que cuando comience a ejecutar el segundo tema, ése será en realidad el comienzo de mi *Concierto*. Siento que todo el primer movimiento está arruinado [...] ¡Y por qué habías de comenzar con ese análisis sólo cinco días antes de la ejecución del *Concierto*!” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 93). De lo cual deducimos: 1) los movimientos II y III no le preocupaban, ya habían probado su valía con anterioridad; 2) la opinión de Morozov sobre la transición hacia el tema B parece más profunda y rigurosa que la del propio Rachmaninov (“tienes razón”, “sólo ahora se ha hecho claro”, etc.); 3) la importancia que Rachmaninov da al análisis de su amigo parece desmesurada; quizá porque era consciente de que el material en el que desemboca la transición (tema B del 1er mov.) es una elaboración del tema que Morozov le había ofrecido (tema B del 3er mov.), y que, por tanto, conocía mejor que él mismo.

Así que el conjunto A-Z es autónomo y, hasta donde sabemos, de creación propia. Su génesis es el mismo (uno como contrapunto del otro), e independiente del de B.¹⁴⁸ Su uso fuera del I movimiento es circunstancial.

A partir de ambos postulados hago la siguiente hipótesis final: Rachmaninov, con sus capacidades creativas mermadas, encuentra en el tema de su gran amigo Morozov una gran contribución a su despertar compositivo. El tema de Nikita no sólo aparece en el III mov. sino que proyecta su influencia sobre el grupo B del I mov. Así mismo, condiciona de forma colateral el grupo A, pues, por tradición en el género concertístico, los grupos temáticos debían ser contrastantes. De forma que Rachmaninov opuso al lirismo del grupo B (que provenía del tema de Nikita) la marcialidad y la energía rítmica de grupo A-Z.¹⁴⁹ El cual posterioremnte separaría para tratarlos individualmente y reservar su encuentro para el clímax.

¹⁴⁸ Lo cual explica que las simultaneidades de B con Z a lo largo del desarrollo no sean tan naturales ni tan limpias como las de A con Z. Pensemos en las secciones V y VI, donde el engranaje de materiales es más celular: aparecen elementos como la cabeza del motivo o un giro reseñable que se superponen y se secuencian, pero es claro que no surgieron del mismo gesto.

¹⁴⁹ De la misma forma, el tema de Nikita debía tener una contrapartida motivica en el Tema I del III mov., cuya intensidad, ritmo y forma de proceder (para el pianista) recuerdan a Z.

8

La sección áurea

¿Quién hubiera adivinado que esta división de líneas aparentemente inocente, y que Euclides definió sólo para propósitos geométricos, tendría consecuencias en temas tan dispares como la disposición de las hojas en botánica, la estructura de galaxias que contienen billones de estrellas, o desde las matemáticas a las artes?

Mario Livio (1945)

Los sentidos se deleitan en las cosas debidamente proporcionadas

Santo Tomás de Aquino (circa 1225-1274)

Una de las formas más evidentes en que la sección áurea (Φ) podría, en principio, contribuir a la satisfacción de una obra es a través del concepto de equilibrio formal: en la pintura, muchas afirmaciones sobre su empleo están relacionadas con las presuntas propiedades estéticas intrínsecas del rectángulo áureo (la proporción entre sus lados es Phi). Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, los artistas empezaron a tenerla en cuenta de forma más consciente y plausible. Paul Sérusier, Jacques Villon y sus hermanos Marcel y Raymond Duchamp-Villon, Francis Picabia, los españoles Picasso y Juan Gris, Modigliani, Le Corbusier (recordemos su *Modulor*), etc. comenzaron una fascinación por Φ que alcanzaría todas las artes a lo largo del siglo XX y principios del XXI.

En música, por tanto, no es descabellado pensar que la sección áurea podría contribuir de forma más o menos activa potenciando sus cualidades estéticas. Y, por qué no, también a través del concepto de equilibrio formal. No obstante, la situación en este caso es algo menos clara que en las artes plásticas, donde la mala proporción es relativamente evidente con un simple vistazo. En el caso del discurso musical, por su necesario desarrollo en el tiempo, debemos escuchar la obra (o fragmento) completo e ir guardándolo en la memoria para poder emitir un juicio de valor.

Sin embargo, no hay duda de que los compositores experimentados diseñan la estructura de forma tal que no sólo las diversas piezas se articulen entre sí limpiamente, sino que cada una de ellas, de forma autónoma, se convierta en un perfecto receptáculo funcional de la parte que le corresponde del argumento.¹⁵⁰ A su vez, la forma total debe ser satisfactoria y coherente en sí misma; y comportarse y relacionarse orgánicamente con el resto. Quizá en estos esquemas estructurales podamos encontrar algún vestigio, alguna pista del uso, intuitivo o premeditado, de la sección áurea.

Antes de afrontar la hipótesis en el caso de Rachmaninov, acudiremos a varios ejemplos concretos y comprobados en los que la composición se relaciona con la sección áurea. Nos servirán como introducción a la metodología básica que seguiremos en nuestro análisis.

Según nos revela Maril Livio, el profesor Roy Howat, de la universidad de Cambridge, sugiere divisiones internas relacionadas con Φ en los trabajos del compositor francés Claude Debussy (1862-1918). En muchos de ellos, como en *Reflets dans l'eau*, muy precisas y relacionadas con los números de Fibonacci.¹⁵¹ Lo que nos hace pensar que su uso era premeditado. Howat también encontró divisiones similares en *Jardins sous la Pluie* y, curiosamente, en sus tres bocetos sinfónicos para *La Mer*.¹⁵² Y digo curiosamente porque, si ahondamos un poco en el trasfondo de la obra y el contexto de su creación, se nos hace difícil pensar que la estructura estuviese autolimitada por cualquier tipo de relación numérica previa. Debussy profesaba un amor incondicional al mar. En una carta a su amigo André Messager, Debussy le confesó:

¹⁵⁰ “Hacer esquemas es un trabajo humilde y nada pretencioso para conseguir la perfección.” (SCHÖNBERG. *Fundamentos de la composición musical*. p. 142)

¹⁵¹ La sucesión de Fibonacci se inicia con 1 y 1, y a partir de ahí cada elemento es la suma de los dos anteriores: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34... El matemático escocés Robert Simson descubrió en 1753 que la relación entre dos números de la sucesión de Fibonacci sucesivos N y $N+1$ tiende a Φ cuando N tiende a infinito.

¹⁵² LIVIO, Mario. *La Proporción Áurea*. Barcelona. Ed. Ariel, S.A. 2009. p. 276. Para encontrar el estudio completo, el autor nos remite al libro: HOWAT, Roy. *Debussy in Proportion: A Musical Analysis*. Cambridge. Press Syndicate of the University of Cambridge. 1989.

“Quizá no sepas que mi destino era ser marinero y que sólo el azar ha querido dirigirme en otra dirección. Sin embargo, continúo sintiendo una gran pasión por él (el mar)”.¹⁵³ Además, en 1905 (fecha de finalización de *La Mer*), abandonó a su primera mujer Rosalie Texier (*Lily*) por Emma Bardac. *Lily* se intentó suicidar. Ambas lo llevaron ante los tribunales. Livio continúa diciendo que: “Al escuchar *La Mer* – probablemente su obra más personal y apasionada-, podrá [el oyente] percibir no sólo un retrato musical del mar, quizás inspirado en el trabajo del pintor inglés Joseph Mallord William Tuner, sino también una expresión del tumultuoso período de la vida del compositor”.¹⁵⁴

Por otro lado, el musicólogo húngaro Ernő Lendvai asegura que “a partir del análisis estilístico de la música de Béla Bartók [(1881-1945)], he podido concluir que el elemento principal de su técnica cromática se debe, en todos los casos, a las leyes de la Sección Áurea”.¹⁵⁵ Su uso de Φ se puede extender también a la proporción formal y la armonía. Lendvai nos muestra varios ejemplos:

[...] tomemos el primer movimiento de la *Sonata para dos pianos y percusión*. El movimiento comprende 443 compases, y por tanto su SA [Sección Áurea] [...], es 443 x 0.618, o sea 274, lo que indica el centro de gravedad del movimiento. La recapitulación empieza precisamente en el compás 274.

El Primer Movimiento de *Contrastes* comprende 93 compases, y su SA (93 x 0.618) de nuevo marca el comienzo de la recapitulación en la mitad del compás 57.

El Primer Movimiento del *Divertimento* se compone de 563 tresillos (el número de compases es irrelevante debido a sus constantes cambios métricos). La SA de 563 [...] coincide también con la recapitulación.¹⁵⁶

Y continúa con un largo estudio sobre otras muchas obras, contemplando incluso cómo Φ también condiciona la armonía estructural, la aplicación tanto de la sección áurea positiva como la negativa (que posteriormente también definiremos y aplicaremos nosotros), etc.

¹⁵³ LIVIO. *La Proporción Áurea*. p. 277.

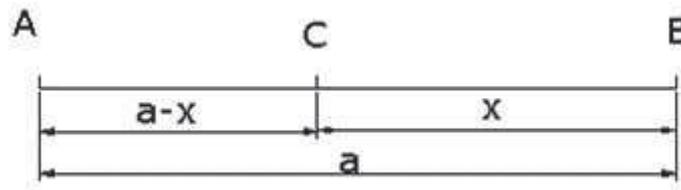
¹⁵⁴ *Ibid.* pp. 277-278.

¹⁵⁵ *Ibid.* p. 274.

¹⁵⁶ LENDVAI, Ernő. *Béla Bartók. Un análisis de su música*. Cornellà de Llobregat. Idea Books. 2003. pp. 28.

8.1 Φ (Concierto n° 2 op. 18 en Do menor)

El segmento AB es claramente más largo que el segmento CB; y CB es más largo que AC. Si establecemos como condición que la relación que guarda a con X sea la misma que la de X con $a-X$ (la línea total es al segmento mayor, como el segmento mayor es al menor), entonces el punto C nos indicaría el valor donde se cumple esta proporción.



- Fig. 27 -

Es decir, si $a/X = X/(a-X)$, con $a = 1$ (suponemos una recta unidad), entonces:

$$X^2 + X - 1 = 0,$$

Ecuación de segundo grado cuyas soluciones son:

Solución positiva $X_1 = 0.618033\dots$

Solución negativa $X_2 = -1.618033\dots$

El número de oro¹⁵⁷ (Φ) es el número irracional de valor 1,6180339887... que es solución de este problema ($-X_2$). Por lo tanto, en una recta de longitud a , la sección áurea se encontraría justo en el punto a/Φ , (aX_1), lo que es lo mismo, en el

¹⁵⁷ También llamado número áureo, sección áurea, proporción áurea; o “Divina Proporcione”, título del influyente libro que Luca Pacioli (1445-1517) publicó a su respecto en Venecia en 1509 (PACIOLI, Luca. *La Divina Proporción*. Tres Cantos. Ediciones Akal. S.A. 1991). A principios del siglo XX, el matemático estadounidense Mark Barr le dio el nombre de Phi (Φ), la primera letra griega del nombre de Fidias, el gran escultor ateniense que vivió alrededor del 490 al 430 a.C. cuyos logros más significativos fueron las estatuas de Atenea en la Acrópolis de Atenas y el Zeus del templo de Olimpia.

61,80339887...% del total a . Así mismo, a sería la sección áurea de un segmento de longitud $a\Phi$.

Si contamos el número total de compases del primer movimiento del *Concierto n° 2* de Rachmaninov obtenemos la nada despreciable cifra de 374. Tal y como dijimos al comienzo del capítulo, dividiendo el total por Φ (o lo que es lo mismo, $374 \times 0.618\dots$) obtendremos el compás C, justo el que articula la obra en dos segmentos AC y CB; y la proporción entre ellos será Φ . Dicho compás “áureo” teórico corresponde al c. 231.

Este compás recae sobre la mitad de la sección VII, la cual tenía función de pedal de V, encargado de acumular la tensión final hacia el punto climático. No es ilícito pensar en una colocación premeditada por parte del compositor justo en la última curva antes de la meta.

Pero podemos ir un poco más allá. Nosotros ubicamos el punto culminante del movimiento justo en el c. 245. A simple vista, ambos valores están bastante cercanos (sobre todo considerando la magnitud del movimiento). Un cálculo más preciso nos indica que esos 14 compases de diferencia representan una desviación (aprox.) del 3.7%.¹⁵⁸

Si recordamos las indicaciones del estudio temático del desarrollo, observamos que los tempos marcados por Rachmaninov son cada vez más rápidos. Lo que, en teoría, produciría un acortamiento progresivo de la duración neta de los compases. Lo cual disminuiría la longitud de la recta-obra y desplazaría el punto Φ hacia la derecha. Es decir, lo aproximaría a lo que nosotros consideramos como punto culminante (c. 245). La corrección del 3.7 sería considerablemente menor.

Aunque a priori podríamos hacer el cálculo de cuantos compases eliminar para compensar este proceso de aceleración progresivo tomando el tempo inicial ($\text{♩} = 66$) como unidad, términos como *un poco più mosso* (c. 63, en la transición hacia el grupo B) sin indicación metronómica dificultarían la tarea. Y comprometerían la solución por ser valores plenamente subjetivos. Sería un cálculo artificioso y manipulable. Sin embargo no podemos despreciar estas modificaciones temporales.

Por la imposibilidad de medir dichas aceleraciones, ritardandos, rubatos, cambios de tempo, inflexiones melódicas, etc. de forma absoluta y objetiva, y con el permiso de

¹⁵⁸ Si 374 compases son el 100% del movimiento, 14 compases (el supuesto “margen de error”) representan 3.7%.

Lendvai,¹⁵⁹ vamos a aplicar también la proporción áurea a la duración de una grabación histórica. En la propia interpretación de Rachmaninov,¹⁶⁰ este primer movimiento tiene una duración de 9'30'',¹⁶¹ por lo que la sección áurea recaería en 5'52''. En la grabación, el punto culminante aparece en 5'57''.¹⁶² Lo que supone una desviación de algo menos del 0.88%.^{163 164}

Por todas estas razones podemos considerar que Φ está suficientemente cerca del punto culminante como para considerarlos el mismo punto, despreciando la mínima desviación. Y por tanto decir con rigor que el punto culminante del primer movimiento del *Concierto n° 2* para piano y orquesta de Sergei Rachmaninov recae justo en la sección áurea.

¹⁵⁹ “La música respira con la pulsación métrica y no con la medida absoluta del tiempo. En música, el tiempo que pasa es más verificable por compases o tiempos, cuyo papel es más enfático, que por la duración de la ejecución”. (LENDVAI. *Béla Bartók. Un análisis de su música*. pp. 35-36).

¹⁶⁰ Aunque, como ya sabemos, estrenó antes los movimientos II y III, el 2 de diciembre de 1900, con Rachmaninov al piano y Siloti como director, en concierto benéfico en honor de los prisioneros de guerra, el estreno del concierto completo aconteció el 27 de octubre de 1901, en uno de los conciertos de la Filarmónica de Moscú (con Siloti nuevamente como director). En Enero-Diciembre de 1924 Rachmaninov (piano) y Stokowski (director) hicieron una grabación en Camden, pero el compositor no dio su aprobación a la interpretación del primer movimiento. Por fin, en la grabación de la RCA Victor en 1929, con la Philadelphia Orchestra bajo la dirección de Leopold Stokowski, sí podemos pues considerar que la obra estaba suficientemente al gusto de Rachmaninov. (Información obtenida de la web: <http://www.stokowski.org> [Consultado: 15/6/2013]).

¹⁶¹ Para apoyar la validez del cálculo sobre la variable tiempo: “Otra cosa que los pianistas de fines del siglo XIX tenían en común era la fluctuación del tempo. Al contrario de lo que se cree generalmente, usaban muy poco el *rubato*. Cuando lo usaban, lo hacían con gusto y mesura. Es curioso que los pianistas alemanes hubiesen adoptado un *rubato* mucho más pronunciado que los eslavos.” (SCHONBERG, Harold C. *Los grandes pianistas*. Buenos Aires. Javier Vergara Editor. 1990. p. 120)

¹⁶² La grabación que he utilizado es la siguiente: RACHMANINOFF. *Piano Concerto n° 2*. - Rachmaninoff (piano). Leopold Stokowski (director). Philadelphia Orchestra-. Philadelphia. RCA Victor. Academy of Music. 10-13 de Abril de 1929.

¹⁶³ El tiempo total de 9'30'' es igual a 570 segundos. La diferencia entre Φ y el clímax es de 5 segundos, que representan un 0.8772%.

¹⁶⁴ En otra grabación de referencia, Vladimir Ashkenazy (piano) y Andre Previn (director), junto a la London Symphony Orchestra, toman 11'11'' en su ejecución. El punto culminante recae sobre el 6'54'', justo Φ . (RACHMANINOV. *Piano concerto n° 2. Rhapsody on a theme of Paganini*. - Vladimir Ashkenazy (piano). André Previn (director). London Symphony Orchestra-. London. The Decca Record Company Limited. 1990.)

8.2 Φ (*Étude-Tableaux* op. 33 n° 4 en Re menor)¹⁶⁵

En este estudio, compuesto el 18 de Agosto de 1911¹⁶⁶ pero publicado de forma póstuma,¹⁶⁷ encontramos nuevas trazas de Φ de una forma mucho más precisa.

La obra tiene una extensión de 62 compases. Como hay cambios de compás (4/4, 3/4, 2/4) no podemos, a priori, aplicar la proporción sobre esta variable. Pero como los cambios de compás mantienen la unidad de parte ($\downarrow = \downarrow$), podemos hacer el cálculo usando ésta como unidad de cómputo. Así obtenemos 229 pulsos de negra (sin contar la anacrusa). Los cambios de tempo (varios *poco rit.* que apenas afectan a dos pulsos de negra cada uno y que son neutralizados inmediatamente por un *a tempo*) son despreciables.

Si comenzamos a aplicar Φ de forma sistemática obtenemos estos resultados:

¹⁶⁵ Existen discrepancias en la catalogación del op. 33 porque, de los nueve estudios que supuestamente iban a integrar este set, Rachmaninov decidió publicar únicamente seis en 1911. En el apartado “Lista de las composiciones de Rachmaninoff” que encontramos al final de su biografía (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 279), Seroff nos indica que el op. 33 está compuesto por seis estudios:

1. Allegro non troppo (Fa menor) / 2. Allegro (Do mayor) / 3. Non allegro, presto (Mi \flat menor) / 4. Allegro con fuoco (Mi \flat mayor) / 5. Moderato (Do [*sic*] menor) / 6. Grave (Do# menor). Esta clasificación (salvo por la tonalidad del estudio 5, aquí Sol menor, probablemente un fallo de Seroff) coincide con la partitura publicada por Hawkes and Son (RACHMANINOV. *Études Tableaux, op. 33. Nine Études Tableaux, op. 39. Schirmer's Library of Musical Classics*. Vol. 2002. London. Hawkes and Son. 1967). Pero ya en esta última nos indica en una nota al pie del estudio 3 que “estaba planeado que fueran originalmente nueve Estudios Tableaux para el op. 32, tres de los cuales se dejaron para una posterior publicación” (p. 9), y continúa puntualizando que el estudio 4 era originalmente el n° 7 (p. 15), el 5 era el 8 (p. 19) y el 6 era el 9 (p. 23). Con lo cual tenemos un vacío para los estudios 4, 5 y 6. En esta publicación no aparece el estudio objeto de nuestro análisis.

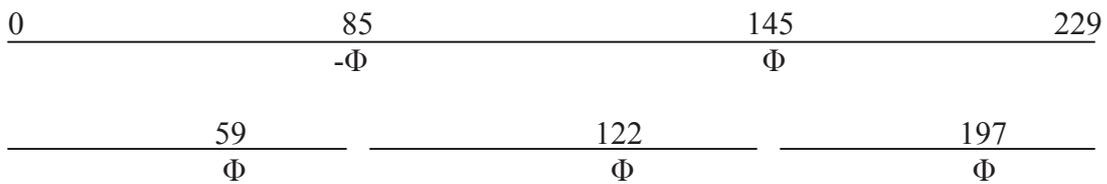
La catalogación que finalmente hemos elegido (y la más común actualmente) es la que aparece en la tesis doctoral de la investigadora y pianista Angela Glover dedica a las piezas para piano solo de Rachmaninov; concretamente el capítulo cuarto dedicado a los *Études-Tableaux* (GLOVER, Angela. “Chapter four: Etudes-Tableaux”. En: *An Annotated Catalogue of the Major Piano Works of Sergei Rachmaninoff*. Florida State University. 2003. p. 38). En este trabajo, Glover nos comenta que “Rachmaninoff escribió dos sets de *Études-Tableaux* [op. 33 y op. 39] [...] De las nueve piezas compuestas en Agosto de 1911, solo seis fueron originalmente publicadas bajo este número de opus [33]. El cuarto en La menor fue extraído del set, revisado, y convertido en el sexto estudio del op. 39 [6. Allegro (La menor)]. Lo que ahora conocemos como estudios 3 y 5 fueron publicados de forma póstuma. [...] La versión final presenta ocho *Études-Tableaux* para el op. 33 y nueve para el op. 39” (GLOVER. *An Annotated Catalogue...* p. 35). Con lo que el op. 33 queda de la siguiente forma: 1. Allegro non troppo (Fa menor) / 2. Allegro (Do mayor) / 3. Grave (Do menor) / 4. Moderato (Re menor) / 5. Non allegro-presto (Mi \flat menor) / 6. Allegro con fuoco (Mi \flat mayor) / 7. Moderato (Sol menor) / 8. Grave (Do# menor).

¹⁶⁶ GLOVER. *An Annotated Catalogue...* p. 38.

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 39.

$-\Phi (229)^{168}$	=	85	[1]
$\Phi (229)$	=	145	[2]
$\Phi (85)$	=	59	[3]
$\Phi (145-85)^{169}$	=	122	[4]
$\Phi (229-145)$	=	197	[5]

Para una interpretación más intuitiva, quedan reflejados en el siguiente esquema:



- Fig. 28 -

Veamos sobre la partitura la correspondencia entre pulsos de negra y compases:

[1] La negra 85 se corresponde con el segundo pulso del c. 24. (- Φ)



- Fig. 29 -

¹⁶⁸ O lo que es lo mismo, la sección áurea negativa: el punto simétrico.

¹⁶⁹ Aclaro que aquí 122 representa el pulso en el que se encuentra Φ dentro del intervalo 145-85; no es la solución de aplicar Φ a la diferencia entre ambos.

[2] La negra 145, con el tercer pulso del c. 40. (Φ)

The musical score for Figure 30 is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The left hand plays a simpler accompaniment. A red vertical box highlights a measure in the right hand, which contains a half note. The dynamic markings are *p* and *pp*.

- Fig. 30 -

[3] La negra 59 con el segundo pulso del c. 17. (Φ de la primera sección)

The musical score for Figure 31 is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand plays a series of chords and eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A red vertical box highlights a measure in the right hand, which contains a half note. The dynamic markings are *poco cresc.*, *dim.*, *p*, and *poco cresc.*.

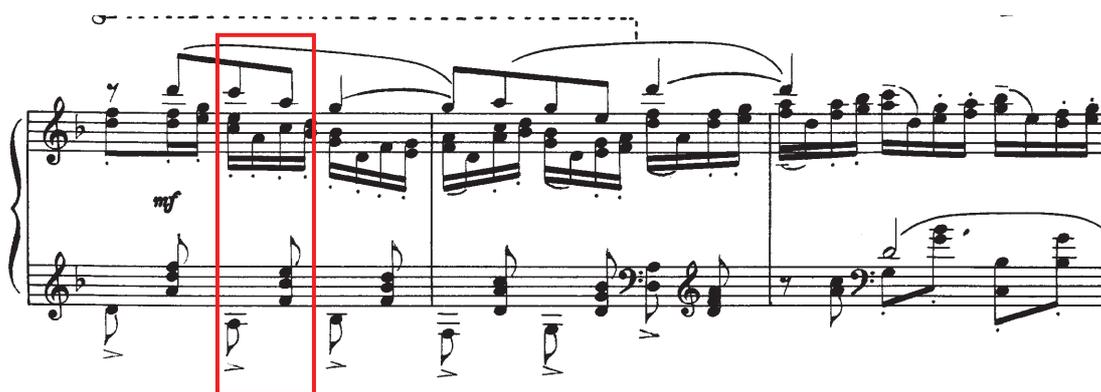
- Fig. 31 -

[4] La negra 122 con el segundo pulso del c. 33. (Φ de la segunda sección)

The musical score for Figure 32 is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The left hand plays a complex accompaniment. A red vertical box highlights a measure in the right hand, which contains a half note. The dynamic markings are *f* and *dim.*.

- Fig. 32 -

[5] La negra 197 con el segundo pulso del c. 53. (Φ de la tercera sección)



- Fig. 33 -

A poco que observemos la partitura, vemos que todas estas localizaciones se corresponden con una precisión asombrosa con los puntos formales clave de la pieza. No es mi intención realizar un análisis pormenorizado, pero sí es necesario recurrir a algunos aspectos condicionantes de la forma (armonía, textura, tensión) para corroborar las divisiones.

En primer lugar vemos que [1] coincide justamente con el fin de la sección expositiva, que abarca desde del c. 1 al segundo tiempo del c. 24 inclusive, justo antes de la indicación de *pp* que está colocada sobre el último pulso de semicorchea de ese tiempo (La-[Mi-La]), que funciona como anacrusa del tercer pulso de negra. La sección es tonalmente estable, siempre sobre el tono principal de Re menor.

Internamente encontramos una subdivisión binaria:

A – del c. 1 al primer pulso del c. 17.

A' - del segundo tiempo del c. 17 (que coincide con [3]), donde Rachmaninov propone una suerte de nuevo comienzo, hasta el final de esta sección de exposición del material.

A partir de ese segundo tiempo del c. 24 encontramos una sección de desarrollo del material inicial que abarca hasta el tercer tiempo del c. 40 [2], que recae sobre la segunda parte de un Re blanca. Esta nota, marcada con una apoyatura, una indicación nueva de dinámica (*p*) y sin ningún tipo de acompañamiento indica el comienzo de una zona reexpositiva: es típicamente romántico que a la zona culminante le siga la zona de

mínima tensión (o anticlímax). Aquí no existe una articulación interna clara, así que podemos asumirla como un solo bloque. Sí hay que reseñar la existencia del punto climático de la obra en los cc. 32-24. Y si evaluamos [4] vemos que recae en la mitad de esta sección. Más concretamente sobre el segundo tiempo del c. 33: justo el acorde de Do menor que divide en dos la melodía interna que proclama la voz superior del pentagrama inferior.

Desde el segundo tiempo del Re blanca del c. 40, como dijimos, comienza una sección reexpositiva que vuelve a un Re menor estable. De hecho, inicialmente, al material de los cc. 7-8- simplemente se superpone una pedal superior de La. A partir del c. 43, el procedimiento es similar, ahora buscando un nuevo punto culminante en el c. 50 que continúa hasta el c. 53 [5] donde reaparece el material melódico interno de los cc. 11-12 y cc. 32-33, pero esta vez en la voz superior. Desde aquí se produce un decaimiento de la tensión discursiva que nos lleva finalmente a su disolución en los cc. 60-62.

8.3 Hipótesis de la relación de Taneyev con Φ

Como ya vimos con anterioridad, durante sus años de estudio en el Conservatorio de Moscú, Rachmaninov recibió clases de muchas grandes figuras. Entre ellas, Sergei Ivanovich Taneyev.

Taneyev era “una de las figuras más importantes en la vida musical rusa de finales del siglo XIX”.¹⁷⁰ Amigo de casi todas las grandes personalidades, incluyendo a Glazunov, Tolstoi, el Grupo de los Cinco¹⁷¹ o los hermanos Rubinstein.¹⁷² Era el “alumno de composición favorito y el de mayor confianza de entre los amigos de Chaikovsky”,¹⁷³ tanto era así que Taneyev estrenó casi todas sus piezas para piano y orquesta.

Era un respetado profesor en el conservatorio de Moscú, donde se graduó en Mayo de 1875, siendo el primer estudiante en obtener una Medalla de Oro en composición e

¹⁷⁰ JIAYIN LIU. *Sergei Taneyev (1856-1915)*. p. 1.

¹⁷¹ Balakiriev, Rimsky-Korsakov, Borodín, Mussorgsky y Cui.

¹⁷² “A la edad de trece años, Taneyev estaba estudiando piano con Eduard Langer [...] no tardó mucho en convertirse en el alumno favorito de Nikolay Rubinstein” (*Ibid.* p. 4).

¹⁷³ *Ibid.* p. 1.

interpretación.¹⁷⁴ En 1878 fue persuadido para ocupar el lugar de Chaikovsky en el Conservatorio de Moscú, pero sólo consintió impartir las clases de armonía y orquestación.¹⁷⁵ Su preocupación por el conservatorio conllevó una disminución de su actividad compositiva. Lo cual le llevó, en 1889 y con 32 años, a abandonar el cargo de director que entonces ostentaba¹⁷⁶ y volver a sus clases de contrapunto, donde instruyó a futuras promesas como Scriabin o Rachmaninov,¹⁷⁷ y fue su ejemplo a seguir en cuanto a seguridad, perfección técnica y fuerza de voluntad.

Era bastante natural que Rachmaninoff, rodeado como estaba por todos esos músicos sin carácter y moralmente débiles, recurriera subconscientemente a Taneyev. Le consideró como el supremo juez único capaz de determinar lo que musical o literariamente era «insignificante», así como también lo era de los presuntos «maestros» que buscaban su consejo.¹⁷⁸

A Taneyev se le consideraba un gran hombre, pero muy introspectivo. “Tanto es así que [...] mantuvo su propia música en secreto, confiado casi exclusivamente a Chaikovsky y a él mismo”.¹⁷⁹

Se le consideraba un ser extraordinario (tal como en verdad lo era – hombre de ciencia, supermatemático-); los más inquietantes rumores circulaban acerca de su increíble conocimiento de lo misterioso, de los cálculos matemáticos con los cuales iba a conquistar la teoría del sonido; y de rechazo, esta reputación había creado a su alrededor un temor supersticioso, como si se tratase de un alquimista medieval o de un mago.¹⁸⁰

Esta descripción de Taneyev como conocedor “de lo misterioso, de los cálculos matemáticos” parece ser una característica singular de su personalidad que enlaza con lo

¹⁷⁴ Cuando Rachmaninov se graduó, obtuvo este mismo premio; de forma que tuvo el honor de añadir “su nombre a los de Taneyev y Koreschenko en la placa de mármol que perpetuaba en el Conservatorio el recuerdo de los ganadores de esa suprema distinción” (SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 56)

¹⁷⁵ BROWN, David. "Taneyev, Sergey Ivanovich". En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultado: 15/6/2013]

¹⁷⁶ “En 1885, tras la muerte de Nikolay Rubinstein y con el gran apoyo de Chaikovsky, Taneyev se convirtió en el director del Conservatorio de Moscú” (JIAYIN LIU. *Sergei Taneyev (1856-1915)*. p. 1.)

¹⁷⁷ BROWN, "Taneyev, Sergey Ivanovich". En: *Grove Music Online*.

¹⁷⁸ SEROFF. *Rachmaninoff*. pp. 42-43.

¹⁷⁹ BROWN. "Taneyev, Sergey Ivanovich". *Grove Music Online*. Tanto era sí que debutó finalmente como compositor en Junio de 1880.

¹⁸⁰ SEROFF. *Rachmaninoff*. pp. 40-41.

riguroso y severo que se mostraba en lo referente a su trabajo. Un largo proceso previo precedía la composición de la obra. Solía, p.e., explorar al máximo las posibilidades contrapuntísticas de los temas.¹⁸¹ Como nos descubre Brown, parecía no tener tanta imaginación como algunos de sus congéneres; pero sí poseía una técnica compositiva impecable, sin par entre los compositores rusos del periodo,¹⁸² la cual suplía con creces la supuesta falta de creatividad o intuición. En una carta a Chaikovsky durante la composición de su ópera *Oresteia*, deja bastante claro su pensamiento en cuanto a la construcción de una obra: la creación es un proceso recursivo que, en cada iteración, profundiza una capa más y pule las anteriores.

Ningún número [operístico] está escrito en su forma definitiva hasta que el contorno de la obra total esté preparado. [*Oresteia*] está escrita [...] concéntricamente, no componiendo la totalidad de las partes por separado, sino yendo de lo general a los detalles.¹⁸³

Su destreza compositiva era mucho más evidente en las grandes formas (sobre todo en la fluidez de sus formas sonata), donde una planificación previa apropiada es más necesaria que en obras menores. En consecuencia, “sus partituras están entre las más ordenadas y con un acabado más pulcro de la música rusa [...] Sus texturas contrapuntísticas, aunque complejas, están siempre engranadas con precisión”.¹⁸⁴

Más allá de las leyendas que circulaban sobre su persona y sus intereses extramusicales, Taneyev era simplemente un hombre “extremadamente sencillo y amable”,¹⁸⁵ pero “su dificultad para lograr la expresión coherente de sus ideas matemáticas y filosóficas fué [*sic*] la causa de que su posición fuera mal interpretada [...] y, con todo, su lógica era más la de un filósofo o un matemático que la de un músico”.¹⁸⁶

¹⁸¹ BROWN. "Taneyev, Sergey Ivanovich". *Grove Music Online*.

¹⁸² Y añade “fue la antítesis de Glinka, quien poseía una poderosa y vívida imaginación pero una técnica deficiente” [He was the antithesis of Glinka, for whereas the latter was possessed of a powerful and vivid imagination but was deficient in technique]. (BROWN. "Taneyev, Sergey Ivanovich". *Grove Music Online*).

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 41

¹⁸⁶ *Ibid.* p. 42.

Taneyev creía que la belleza de las combinaciones de sonido se basa en leyes definidas que pueden ser descubiertas y establecidas con precisión matemática, y que por creerlo sinceramente dedicó todo su talento creativo al esfuerzo de descubrir dichas fórmulas.¹⁸⁷

Tenemos, en definitiva, a un músico excepcional, tanto pianista como compositor, que suple con creces su hipotética falta de imaginación con una técnica compositiva superlativa.¹⁸⁸ Y cuyas obras pueden poseer un cierto vínculo con lo matemático derivado de su interés por la interfaz entre la ciencia y la música.

Pensemos ahora en el Rachmaninov de comienzos de 1900. Su baja autoestima no le permite confiar en su propio criterio (que, desde su punto de vista, ha demostrado ser poco acertado en los últimos eventos, como su encuentro con Tolstoi). Su crisis compositiva lo tiene sumido en un estado de baja creatividad, incapaz de generar materiales satisfactorios. Carece de fuerza de voluntad para seguir trabajando. Pensemos en un Rachmaninov que mira con nostalgia al pasado, donde ostentaba una posición mucho más gratificante: su exitoso *Preludio en Do# menor* op. 3 nº 2, su festejada ópera *Aleko*, el fin de sus estudios en el Conservatorio de Moscú graduándose con la Medalla de Oro, las grandes figuras de su educación. Como nos confiesa Victor Seroff:

Estoy seguro de que en esos primeros años de su juventud [alrededor de 1888 tendría unos quince años], cuando Rachmaninoff estaba empezando a conformar sus propias decisiones, Taneyev «el hombre» era el modelo que consultaba mentalmente para que le sirviera de guía. Y digo «el hombre» con toda deliberación porque si el efecto de las teorías racionalistas de Taneyev es apenas discernible en la música de Rachmaninoff, en cambio, el que produjo el carácter del «hombre» se advierte claramente en el *ego* de aquel que aparece casi como un desarrollo o extensión de la personalidad del maestro.¹⁸⁹

Con todo lo dicho y en conclusión, mi suposición es la siguiente: El recuerdo adolescente de la seguridad que un hombre de la trascendencia e incorruptibilidad de Taneyev tenía depositada en las matemáticas, como verdad última para alcanzar una belleza inefable, pudo influenciar las decisiones compositivas del Rachmaninov maduro,

¹⁸⁷ SEROFF. *Rachmaninoff*. p. 42.

¹⁸⁸ Es trivial reconocer que, a medida que avanza la creación musical, el valor de la obra no está tan depositado en la calidad de sus supuestos iniciales sino en la elaboración a la que el compositor somete este material: no es el valor intrínseco de la palabra, sino su posición en el discurso.

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 43.

quien se encontraba hundido y perdido.¹⁹⁰ La promesa de una herramienta imposible de ser criticada de forma objetiva no podía ser desdeñada en este momento, cuando era llamado a componer la más grande de sus obras. Como dijimos, a finales del siglo XIX y comienzos del XX existía una suerte de fascinación por la sección áurea que se extendía a todas las artes: su uso conllevaba un incremento neto del valor estético de la obra a la que se le aplicara.

8.4 Conclusiones del uso de Φ

No obstante los argumentos aportados en los apartados anteriores, no podemos afirmar o denegar tajantemente la predisposición real y consciente del compositor o la mera coincidencia fortuita precisamente porque carecemos de base documental para valorarlo de forma objetiva. Pero sí podemos estudiar las posibles virtudes estéticas intrínsecas de Φ como una de las explicaciones de la trascendencia del punto culminante.

Con independencia de la voluntad del compositor, y reduciendo la discusión, el caso es que:

[A] - El clímax del movimiento recae en Φ ;

[B] - La estructura es satisfactoria en términos compositivos.

Lendvai coloca al cineasta Sergei Eisenstein a favor del silogismo “si [A] entonces (es probable que) [B]”. En esta versión del *modus ponendo ponens*, su argumento es que “la Sección Áurea proporciona una ratio que se opone a lo malo y facilita el desarrollo de lo que es bueno”.¹⁹¹ Y continúa con un ejemplo: Eisenstein planteó *Acorazado potemkin* colocando los puntos de “perfecta inactividad” en la sección áurea negativa de cada acto, y los de “la más alta actividad” en las secciones positivas. Sabemos que en música también existe una tendencia bastante generalizada a colocar, en una forma sonata, el comienzo de la reexposición en torno a la sección áurea positiva y el del desarrollo cerca de la sección negativa. Nadie pensaría que ambos éxitos estructurales

¹⁹⁰ Como la mayoría de las lecciones de los grandes hombres, su grandeza pasó desapercibida hasta mucho tiempo después. Seroff ratifica nuestra opinión añadiendo que “[...] el joven Rachmaninoff no reconoció inmediatamente la calidad del hombre que trataba de enseñarle contrapunto [Taneyev] [...] A medida que los años pasaron, Rachmaninoff modificó su posición respecto de la enseñanza que impartía Taneyev tanto como Taneyev mismo” (*Ibid.* p. 42)

¹⁹¹ LENDVAI. *Béla Bartók. Un análisis de su música*. p. 124.

nacen justo de este hecho sin tener en cuenta aspectos como la tensión, la dirección del discurso, etc.; pero tampoco habría muchos que se opusieran a que el vínculo con Φ pueda ciertamente contribuir de forma no nula.

Está claro que “si y sólo si [A], entonces [B]” es falso. Existen muchas otras posibilidades de colocación de un punto culminante. Un compositor de gran renombre como Witold Lutosławski tiene tendencia a colocarlos muy cerca del final. Un ejemplo es *Livre pour orchestre*, donde todo los puntos climáticos (absolutos y relativos) de todos los “capítulos” (e interludios) están muy desviados hacia la derecha con respecto a la hipotética colocación de Φ en el segmento-sección o en la línea-obra. Y no por esto dejan de funcionar, o son peores (o mejores) que otras opciones.

En definitiva, debemos reconocer que la colocación del clímax es importante. El cómo, el dónde, el cuándo, etc. de su llegada deben estar contemplados desde el comienzo. Y, por el mero hecho de existir en un momento concreto dentro de un proceso temporal, responde a una proporción que, sin caer en maniqueísmos, será más o menos satisfactoria. Y apoyará o ensombrecerá los demás elementos del discurso. Su localización temporal no es más que una de las muchas variables de las que depende su funcionalidad, su trascendencia, su capacidad para adherirse a la memoria, etc. Recordemos que un compositor de la talla de Arnold Schoenberg se contenta con puntualizar que “el clímax normalmente aparece hacia el final”.¹⁹²

¹⁹²

SCHOENBERG. *Fundamentos de la composición musical*. p. 140.

9

El género del concierto para piano y orquesta en Rusia durante el último cuarto del siglo XIX: una perspectiva contextual

Lo que a continuación se ofrece es el análisis de varios conciertos vinculados de alguna forma con Rachmaninov, con el doble objetivo de: 1) ofrecer una perspectiva global del entorno del compositor, y 2) analizar las posibles influencias de estos en el *Concierto n° 2* de Rachmaninov. Para la elección del material hemos contemplado sobre todo la proximidad espacial y temporal (contexto ruso en el que se desarrolló Rachmaninov), y el vínculo personal con el compositor.¹⁹³

Aunque el nivel de profundidad es mucho menor, la metodología sí es similar a la aplicada en el análisis del *Concierto n° 2* de Rachmaninov.

¹⁹³

Se han analizado otros conciertos, como los dos primeros de Chaikovsky, los de Medtner, Glazunov, etc. pero finalmente se ha decidido no incluirlos en el trabajo por varias razones: 1) alejarse demasiado en el tiempo, 2) mostrar poca vinculación con Rachmaninov, y 3) no aportar nada nuevo más allá de lo que ya aportan los aquí contemplados (obviamente, hablamos en lo concerniente a los intereses del trabajo).

9.1 Taneyev

Concierto para piano en Mi♭ mayor (1876)¹⁹⁴

Estructura

Tema A – Mi♭ mayor¹⁹⁵

Tema B – Mi♭ mayor [n. 10]

Tema A – Mi♭ mayor [n. 20]

Tema B – Si♭ mayor [n. 30]

Desarrollo [n. 44]

Reexposición de A [n. 71] y B [n. 77], ambos en Mi♭ mayor.

(Última aparición de A antes de la coda en n. 96)

Coda [n. 98]

Sección áurea

Numero total compases 795

Φ (795) = 491 (Aprox. el n. 63)

$-\Phi$ (795) = 304 (Aprox. el n. 38)

Duración aprox. del mov.¹⁹⁶ 21'40''

Φ (21'40'') = 13'23'' (Aprox. el n. 65)

Ninguno de los lugares obtenidos en el cálculo tiene peso estructural.

¹⁹⁴ Analizaremos sólo el primer movimiento de cada una de las obras propuestas a continuación.

¹⁹⁵ Aquí no indico la posición exacta del tema, sino la sección, el entorno del tema.

¹⁹⁶ La fuente usada para extraer los tempos es la del estreno mundial (grabación particular del pianista Mikhail Voskresensky) que se encuentra en el siguiente enlace: http://www.youtube.com/watch?v=4xEsI_mOysI [Consultado: 15/6/2013] Mikhail Voskresensky interpreta el *Concierto en Mi♭ mayor* de S. Taneyev junto a la Moscow Symphony Orchestra y bajo la dirección de Vladimir Ziva. Grabación en directo en el Great Hall of Moscow Conservatory el 25/05/1998.

Observaciones

Este primer movimiento presenta un perfil claramente bitemático. El clímax recae en el n. 70 (14'27'') que representa el 67% de la duración total del mov., y que está colocado justo al comienzo de la reexposición. Aunque en el aspecto estructural sí coinciden, Rachmaninov en su *Concierto n.º 2* no se contentaba con una mera recapitulación, sino que combinaba este material (Tema A) con el Tema Z que nos había estado anunciando durante todo el desarrollo. Tampoco tiene una *cadenza* final tal y como la vemos en la enorme mayoría de conciertos del periodo clásico-romántico.

No obstante, existen similitudes estéticas entre ambos. En n. 33 aparece un tipo de armonía y textura que reconoceremos en Rachmaninov. En n. 77 observamos claramente por el tipo de escritura cómo Taneyev, debido también a su envergadura, apostaba por un pianismo grande y muy de posiciones muy abiertas.

9.2 Rimsky-Korsakov Concierto para piano en Fa# menor op. 30 (1882-1883)

Estructura

Es un concierto monotemático¹⁹⁷ y en un solo movimiento, que se presenta como una forma continua en constante evolución.¹⁹⁸ No obstante, podemos encontrar varias articulaciones internas:

Sección 1 Moderato + (Cadencia del piano [c. 27 después de E])

¹⁹⁷ El tema proviene de la colección de canciones populares de Balakirev, publicada en 1866, concretamente la n.º 18. Este colección será una fuente de inspiración para más obras, pues, p.e. para *Scheherezade* usará la n.º 38. (Según la edición: BALAKIREV, M. *Colección de canciones populares rusas*. Leipzig. M. P. Belaieff. 1895).

¹⁹⁸ Como en los conciertos de Franz Liszt (a quien dedica la obra) es en un solo movimiento, con secciones contrastantes que se suceden y conducen unas a otras con bastante libertad. De la misma forma, el procedimiento de transformación temática es similar al de Liszt, cambiando la personalidad, carácter, uso, etc. del tema con forme la obra avanza. (“[...] which subjected a Russian folk theme to Lisztian transformations”. HUMPHREYS, Mark; y otros. "Rimsky-Korsakov". En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultado: 15/6/2013]).

Sección 2 Andante mosso [16 cc. antes de F] + (Pequeña cadencia del piano de nexo [7 cc. Antes de G]) + (Clímax [G])

Sección 3 Allegro [I] + (Coda del piano [9 cc. antes de N]) + (Conclusión final con la orquesta [O])

Sección áurea

Φ = Punto culminante [G].

$-\Phi$ = Comienzo de la *cadenza* que une la sección 1 con la sección 2 [25 cc. antes de F].

Las soluciones se acercan mucho a lugares con peso estructural; pero distan de ser precisas.

Observaciones

Encontramos elementos estilísticos en este concierto que nos recuerdan a Rachmaninov. El pasaje que comienza en el *Allegretto quasi polacca* [22 cc. antes de D – c. 7 después de D] bien podía haber sido firmado por él. Desde el c. 12 antes de D hasta el c. 9 antes de D el discurso se asemeja al comienzo de la *Rapsodia sobre un tema de Paganini* op. 43; también los primeros compases de L. A partir del c. 12 después de C aparece una textura muy similar a la que encontramos en el cuarto movimiento (Tarantela) de la *Suite n° 2* op. 17 para dos pianos (n. 17).

Al contrario que el de Rachmaninov, éste sí tiene varias *cadenzas* internas para el solista (que en cierta medida delimitan la forma) y una gran *cadenza* final. Por su cualidad de forma continua sin interrupción y su monotematicidad no podemos establecer una estructura clara de exposición-desarrollo-reexposición. Sin embargo, si establecemos una relación entre estos tres grandes bloques de la forma sonata y las tres grandes secciones de esta obra, el punto culminante recaería sobre la última parte de la sección central. Con lo cual, tenemos que el clímax vuelve a estar desplazado hacia el final de la estructura central, casi al comienzo de la estructura final.

9.3 Chaikovsky

Concierto nº 3 en Mi♭ mayor op. Post. 75 (1893-1894)

Estructura

Obra en un movimiento, con forma sonata.

Tema A – Mi♭ mayor

Tema B1 – Sol mayor [c. 11 después de C]

Tema B2 – Sol mayor [E]

Desarrollo [I]

Reexposición – Tema A (Mi♭ mayor [13 cc. antes de O, después de la *cadenza*]),

Tema B1 (Mi♭ mayor [P]), Tema B2 (Mi♭ mayor [R])

Coda Final [10 cc. antes de V]

Sección áurea

Φ = Parte central de la cadencia del solista [*Allegro non tanto, capriccioso e rubato*]

$-\Phi$ = Cambio de tempo dentro del desarrollo a *Allegro vivo* [c. 8 después de M]

Aunque Φ se encuentra en medio de un bloque importante, no parece que una obra que nació como sinfonía y posteriormente fue reconvertida en concierto añadiendo partes de piano pueda plantearse el colocar inflexiones estructurales dentro de proporciones numerológicas concretas. El proceso de redimensionalización formal es totalmente contrario en este caso: debe compensarse desde y hacia sí misma.

Observaciones

Barajar tres diferentes materiales musicales dentro de un solo movimiento no es extraño para Chaikovsky. De hecho usó este procedimiento en sus dos conciertos previos. Sin embargo, al considerar que el peso de la tradición y la tonalidad es aún grande en este compositor, el hecho de presentar el segundo y tercer temas en la misma tonalidad hace pensar que, aunque sean contrastantes (el primero muy lírico, el segundo muy rítmico, como una danza popular) forman parte de un mismo grupo temático; y así lo hemos reflejado en el análisis. El comportamiento en la reexposición corrobora esta hipótesis. Por tanto, aunque existan tres temas, su comportamiento no tiene absolutamente nada que ver con los planteamientos tritemáticos de Rachmaninov.

Rachmaninov nos presenta en el primer mov. de su concierto una unión entre el solista y la orquesta casi continua (hasta el punto de no incluir *cadenzas*) exceptuando la breve introducción. Aquí Chaikovsky muestra dos papeles muy separados. Sobre todo en el desarrollo, pues, aunque en su comienzo orquesta y piano parecen trabajar juntos, poco después (4 cc. antes de L) el piano desaparece para dejar a la orquesta todo el protagonismo y la dirección de la sección.¹⁹⁹ Sólo al final de la misma (c. 19 después de N) vuelve el piano, pero nuevamente aislado de la orquesta con una larga *cadenza*, que, por otro lado, eleva la exigencia del solista muy por encima de los requerimientos del resto de la composición.

Aunque la obra se presenta en un solo movimiento,²⁰⁰ su intención inicial no fue tal. Como hemos indicado, Chaikovsky comenzó este trabajo como una sinfonía. Pero abandonó la idea para reconvertirla posteriormente (en 1893) en un concierto para piano y orquesta.²⁰¹ La obra fue publicada en 1894 de forma póstuma.²⁰²

¹⁹⁹ Este comportamiento parece ser herencia de su génesis como sinfonía en la que Chaikovsky probablemente ya tenía planteado y resuelto el desarrollo y no quería modificarlo.

²⁰⁰ Existía cierta tendencia por parte de los compositores rusos a crear conciertos en un solo movimiento. Como muestra sirvan el concierto para piano de Rimsky-Korsakov o el *Concierto n.º 1* para piano de Balakirev.

²⁰¹ En una carta a Stokowski (6/10/1893): “Ahora estoy trabajando en la partitura de mi nuevo concierto para nuestro querido Diémer. Cuando lo veas, por favor, dile que cuando comencé a trabajar en él, me di cuenta de que el concierto era de una longitud depresiva y amenazante. Consecuentemente he decidido dejar solo la primera parte que en sí misma constituirá el concierto entero. La obra ira mejorando, mientras que las últimas dos partes no merecían mucho la pena.” (POZNANSKY, Alexander. *Tchaikovsky's Last Days*. Oxford. Oxford University Press. 2002. pp. 31-32).

²⁰² Su alumno Sergei Taneyev usó el resto del material musical del intento sinfónico abandonado para componer el resto del concierto. Esta obra fue publicada en 1897 como op. post. 79 de Tchaikovsky bajo el título de *Andante y Finale*.

9.4 Scriabin

Concierto para piano en Fa# menor op. 20 (1896)

Estructura

Tema A1 – Fa# menor

Tema A2 – Do# menor [8 cc. antes de 2]

Tema B – La Mayor [c. 8 después de 2]

Desarrollo [4]

Reexposición – Tema A1 (Fa# menor [8]) – Tema A2 (Fa# menor [c. 15 después de 8]) – Tema B (Re mayor [c. 9 después de 9])

Coda [11]

Sección áurea

Φ = En la reexposición del grupo temático A (justo en la transición de A1 a A2 [c. 11 después de 8]), que representa el punto culminante del movimiento.

$-\Phi$ = Comienzo del Desarrollo [4]

En este concierto, Phi sí que recae con bastante precisión sobre estructuras importantes.

Observaciones

Aunque nuevamente tenemos tres unidades temáticas, volvemos a tener sólo dos grupos, porque A1 y A2 soy muy parecidos. Igualmente, distan de comportarse como los temas del concierto de Rachmaninov.

Estructuralmente y en el tipo de lenguaje sí encontramos muchas similitudes. Pero centrándonos en lo que nos concierne:

- El punto culminante del movimiento recae sobre la sección áurea, que coincide con bastante precisión con el comienzo de la reexposición.
- Aunque el segundo movimiento no tiene una relación temática clara con el primero, en el tercer movimiento Scriabin sí reutiliza material del primero. Quizá el ejemplo más evidente se da a partir del cambio de armadura del c. 13 después de 17 (tema A2).
- El piano está muy imbricado con la orquesta. No hay una gran cadencia solista como tal. No obstante, si existen pequeñas intervenciones a solo a lo largo del movimiento donde el solista muestra de forma aislada sus capacidades expresivas y técnicas.

9.5 Conclusiones del análisis de los conciertos

Los conciertos analizados nos ofrecen una trayectoria compositiva, una posible ascendencia para el *Concierto n° 2* de Rachmaninov. Huelga ya decir que los tres primeros músicos (y, por tanto, muy probablemente sus obras) fueron clarísimos referentes; Scriabin fue compañero de estudios y, en algunos niveles (sobre todo para la crítica) competidor. De un modo u otro, estas personalidades estaban fuertemente relacionadas, y fueron importantes en la vida musical del joven Rachmaninov.

El concierto de Taneyev es el ejemplo de la grandiosidad del solista romántico: la obra de un gran compositor creada para él mismo, donde mostrar su virtuosismo y su expresividad. Impone un alto requerimiento técnico y exige unas condiciones físicas que no están alcance de cualquiera. Como vimos, estaba considerado como uno de los mejores compositores del entorno del Conservatorio de Moscú, sobre todo en el campo del contrapunto.

Como es característico en él, Rimsky-Korsakov nos muestra las posibilidades del folklore ruso a la hora de generar el discurso musical. En el proceso de variación y adaptación del material popular exhibe un gran abanico de recursos sonoros: los obtenidos propiamente del piano así como en su relación con la orquesta en la búsqueda de nuevos timbres. Muchos de estos momentos nos recuerdan ya al lenguaje propio de Rachmaninov.

Chaikovsky, a lo largo de sus tres conciertos, nos enseña su particular uso de la tritematicidad, así como su concepción del piano y la orquesta como elementos opuestos

que, en unos casos más que otros, deben disputarse la guía del discurso musical. No obstante, el planteamiento de Rachmaninov de un tema que se opone en casi todos los sentidos al comportamiento tradicional queda lejos del de Chaikovsky y de todos los que hemos visto: por recordar sólo una de sus muchas características singulares, el tema Z se expone *después* de su elaboración.

Finalmente el de Scriabin, junto al de Rachmaninov (compuesto cuatro años después), muestra la línea compositiva de las nuevas generaciones: el solista mucho más imbricado con la orquesta, complementándose y equilibrándose mutuamente. El juego dialéctico entre piano y orquesta aporta tensión y dirección, pero no es una lucha por la supremacía, sino una conversación, un debate. La estructura, principalmente derivada de una mezcla entre la forma sonata y la forma continua, aparece como un cimiento muy poderoso y equilibrado sobre el que erigir el discurso musical.

Aunque tanto el concierto de Scriabin como el de Rachmaninov sí se aproximan de forma mucho más precisa al (supuesto) uso de la sección áurea como proporción estructural, esta aproximación parece ser más una tendencia inherente a la arquitectura natural de la forma sonata que un procedimiento consciente; y, lo que es más importante, planteado premeditadamente.

Así mismo, la colocación del punto culminante en el comienzo de la reexposición es una práctica ya bien asentada que surge como consecuencia del desplazamiento paulatino del clímax hacia la parte final del desarrollo que se dio a lo largo de todo el clasicismo-romanticismo. Este emplazamiento genera una tensión e inercia (muy diferentes a las de la exposición) que conllevan un acortamiento del discurso reexpositivo y deja a la coda/cadencia el papel de compensador del movimiento. El uso de *cadenzas* para el solista no parece responder a ningún patrón específico más allá de los requerimientos de la obra y/o del gusto (o técnica pianística) del compositor.

Por otro lado, muchos de estos compositores, como Chaikovsky, tenían una concepción aún muy sinfónica de sus conciertos. En estos casos, las obras no parecen haber nacido desde el piano, sino como música pura que, posteriormente, se adapta a la orquesta (lo que es relativamente fácil) y al piano (lo cual puede ser una tarea muy difícil).

Podemos decir que el concepto del concierto para solista y orquesta ya ha comenzado a extenderse: empieza a perder su carácter de “obra por y para lucimiento del solista”. Encontraremos piezas en las que existe un instrumento solista pero no por motivos de lucimiento, sino de otro tipo. Pensemos en *Prometeo* del propio Scriabin

(1910) o en las *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla (1905).²⁰³ Por el contrario, tenemos obras en las que algún instrumento en particular tiene un papel más complejo o reseñable sin llegar al rango de “concierto para”. Por ejemplo el propio Rimsky-Korsakov compuso *Sheherezade* op. 35 (1888) como un poema sinfónico, pero con un gran requerimiento para el concertino; sin embargo, no es un concierto para violín.²⁰⁴

Aunque, como vemos, el uso del solista dentro (o contra) el grupo orquestal ya había comenzado a divergir para cuando Rachmaninov compuso su *Concierto n.º 2*, él sigue abrazando la tradición. Y no sólo él. Tendremos los conciertos para piano de Stenhammar, Medtner, Prokofiev... que dan testimonio de que la estela del virtuoso romántico, del hombre contra la orquesta, aún tenía mucho que decir.

²⁰³ Descritas por el propio Falla como “impresiones sinfónicas” y donde la parte del piano, aun siendo brillante y muy elaborada, no es dominante.

²⁰⁴ Poco después nos encontramos con obras en las que el piano, aun siendo un instrumento más de la orquesta, asume un papel muy difícil técnicamente. Sirva como ejemplo *Petrushka* de Stravinsky (1910-1911); o, ya con un poco más de proyección, *El mandarín maravilloso* de Bartók (1918-1924) o la *Sinfonía Turangalila* de Messiaen (1946-1948).

10

Conclusiones finales

En este primer movimiento de su *Concierto n° 2*, Rachmaninov nos propone una obra de arte ilusoria pero reconocible; y, sobre todo, catártica. Para ello se vale de un motivo temático al que hemos denominado Z, el cual, de forma furtiva y esquiva, se asoma por todas las rendijas del desarrollo, hasta mostrarse en toda su plenitud en el punto culminante, ordenando así de forma lógica y cognoscible toda la secuencia de acontecimientos.

A parte del objeto artístico, el compositor ruso nos impone una forma de presentarnos ante él y exponernos a sus palabras: el reconocimiento, la catarsis. Pero esta vez homeopática, provocando los mismos estados que se pretenden combatir para alcanzar la purificación; pelear para expulsar la violencia; exponerte al trauma para liberarte de él.

Y digo nos impone porque es el propio compositor quien se encarga de inocularnos, poco a poco, fragmentado, desde la sombra, ese trauma. De forma tal que, cuando nos muestra su forma definitiva, completa y exultante, acontece el *déjà-vu*; momento en el cual sufrimos el reconocimiento estético, viéndonos a nosotros mismos en la obra. Pues, de hecho, ya poseíamos parte de ella. Nada más ilustrativo ahora que recordar las palabras de Josef Breuer que comentamos en el apartado 6.4.1.: “El tratamiento consistía en inducir el recuerdo de la experiencia, y con ello una descarga de la emoción correspondiente”.

Rachmaninov también se apoya en el concepto griego de la belleza de lo debidamente proporcionado, basándose en una perfecta colocación de las tensiones y distensiones a lo largo del discurso. Esta obsesión por la precisión, por lo refinado en la organización del discurso musical, por la exacta colocación de los puntos de

máxima/mínima tensión, el perfecto equilibrio entre las partes... nos ha llevado a plantearnos el uso por parte de Rachmaninov de factores numerológicos en su procedimiento compositivo. Tras realizar algunos cálculos sobre su *Concierto n° 2* encontramos que el punto culminante del primer movimiento se encontraba justo sobre Φ . Y, como vimos en su *Étude-Tableux n° 4* op. 33 en Re menor no se trata de un hecho aislado.

No obstante su precisión, no debemos interpretar de forma exagerada los cálculos realizados sobre variables numéricas extraídas de la partitura: siendo rigurosos, los resultados no deben valorarse más que como hipótesis si no se poseen argumentos (ya sean cartas, documentos, inscripciones en los manuscritos u opiniones claras de sus más allegados) que relacionen al compositor con estas prácticas.

Y viceversa. Utilizar un recurso no implica necesariamente utilizarlo de forma absoluta y precisa. Podemos simplemente usarlo como sustento conceptual. György Ligeti usó la fractalidad para la elaboración de su *Concierto para piano*, pero sin cálculos: sólo buscaba inspiración.²⁰⁵ Puede que alguna de estas estructuras fractales estén tan próximas a las que habría obtenido un ordenador como el punto culminante del *Concierto n° 2* de Rachmaninov lo está de Φ . Pero, en última instancia, ¿qué importa eso? Nada. Si algún día se escribiese lo suficiente sobre las *hipotéticas* propiedades estéticas intrínsecas a los fractales, el concierto de Ligeti tendría una especie de valor añadido para el analista; aunque no fueran exactamente fractales. Pero nada más.

Podemos pues, como hemos visto, encontrar ambos casos. Obras plagadas de rastros de Φ , números primos, aleatoriedad, caos o movimiento browniano de los que el compositor no era consciente.²⁰⁶ Así como documentación que dé fe de que el compositor se planteó el uso de cierto concepto extramusical, el cual no llega a aparecer de forma reconocible en la obra: queda como inspiración o reinterpretación más o menos libre.

Sin embargo, sí es cierto que desde finales del siglo XIX se produjo una renovación del interés por vincular la ciencia y las artes. En el caso de este *Concierto n° 2* op. 18 y el *Étude-Tableau* op. 33 n° 4, vemos de forma bastante precisa la existencia de Φ como articulación global. Y, lo que es más importante: la obra en la que se halla

²⁰⁵ NOMMICK, Yvan. “Simbolismo numérico. Arquitecturas sonoras. Fractalidad en la música” En: *Matemática musical. Ciclo de miércoles*. Madrid. Fundación Juan March. 16 de Noviembre de 2011. p. 15.

²⁰⁶ Es conocida la relación del conjunto de Cantor y la primera de las *Eccossaisen* WoO 83 de Beethoven, la del triángulo de Sierpinski y el tercer movimiento de su *Sonata n° 15* op. 28 o la autosemejanza de algunas fugas de Bach.

(ya sea de forma premeditada o no) resultó ser satisfactoria para el compositor (como creador y como intérprete) y para el público.

Por todo lo dicho, planteamos que Rachmaninov tenía conocimiento de la sección áurea y la usó de forma consciente para colocar el punto culminante del primer movimiento de su *Concierto n° 2*. Esta necesidad de adecuación a Φ responde también de forma colateral a otras preguntas vinculadas con ciertas peculiaridades de la obra. P.e. ¿por qué no escribe una cadencia para el piano?; es más, ¿por qué las partes libres para el solista escasean tanto?

Sin embargo, y también en mi opinión, la precisión que arroja nuestro análisis previo no es más que una coincidencia: el uso de Φ por parte de Rachmaninov fue más una aproximación intuitiva que un cálculo (por muy desconcertantes que sean los resultados obtenidos en el *Étude-Tableaux n° 4* op. 33 en Re menor). Su uso está muy relacionado con el pensamiento de Ligeti en torno a la fractalidad: es la potencia del concepto, el trasfondo, y no los cálculos lo que lo atrajo.

11

Bibliografía

11.1 Fuentes primarias

BALAKIREV, Mili Alexeyevich. *Colección de canciones populares rusas*. Leipzig. M. P. Belaieff. 1895.

CHAIKOVSKY, Pyotr Ilyich. *Concierto n° 3*. New York. Paragon Music Co. 1970.

RACHMANINOV, Serge. *Concierto para piano y orquesta n° 2, op 18*. Reducción para dos pianos. Ed. Kalmus Classic.

RACHMANINOV, Sergei. *Études Tableaux, op. 33*. Moscú. Muzyka. 1970.

RACHMANINOV, Sergei. *Études Tableaux, op. 33. Nine Études Tableaux, op. 39. Schirmer's Library of Musical Classics*. Vol. 2002. London. Hawkes and Son. 1967.

RACHMANINOFF, Serge. *Piano concerto No. 2, Opus 18*. New York. Boosey & Hawkes, Inc. 1947.

RACHMANINOFF, Serge. *Piano Concerto n° 2*. - Rachmaninoff (piano). Leopold Stokowski (director). Philadelphia Orchestra -. Philadelphia. RCA Victor. Academy of Music. 10-13 de Abril de 1929.

RACHMANINOV, Sergei. *Piano concerto n° 2. Rhapsody on a theme of Paganini*. - Vladimir Ashkenazy (piano). André Previn (director). London Symphony Orchestra -. London. The Decca Record Company Limited. 1990.

RACHMANINOV, Sergei. *Suite n° 2*. Moscú. Pavel Lamm Ed. 1948.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolai. *Concerto en Fa # menor. Op. 30*. Leipzig. M.P. Belaieff. 1886.

SCRIABIN, Alexander. *Concerto – Piano and orchestra. F# minor – Op. 20*. Leipzig. M. P. Belaieff. 1898.

TANEYEV, Sergei Ivanovich. *Works for Piano*. Moscú. Ed. Pavel Lamm. 1953.

VOSKRESENSKY, Mikhail. *Concierto en Mi♭ mayor* de S. Taneyev junto a la Moscow Symphony Orchestra y bajo la dirección de Vladimir Ziva.

Grabación en directo en el Great Hall of Moscow Conservatory el 25/05/1998. (http://www.youtube.com/watch?v=4xEsI_mOysI) [consultado: 15/6/2013]

11.2 Fuentes secundarias

BERTENSSON, Sergei; LEYDA, Jai. *Sergei Rachmaninoff—A Lifetime in Music*. New York. New York University Press. 1956.

BROWN, David. "Taneyev, Sergey Ivanovich". En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultado: 15/6/2013]

COLOM, Josep. "El número 24". En: *Matemática musical. Ciclo de miércoles*. Madrid. Fundación Juan March. 23 de Noviembre de 2011.

COOLIDGE, Richard. "Architectonic Technique and Innovation in the Rakhmaninov Piano Concertos". En: *Music review*. Vol. 40. Nº 3. Agosto de 1979. pp. 176 - 216.

COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar música*. México. FCE. 1994.

CULSHAW, John. *Sergio Rachmaninoff*. Londres. Dennon Dobson Ltd. 1949.

DRABKIN, William. "Theme". En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultado: 15/6/2013]

GARCÍA GUAL, Carlos (asesor para la sección griega). *Poética. Magna moralia*. Madrid. Editorial Gredos S.A. 2011.

GARCÍA YEBRA, Valentín. *Poética de Aristóteles*. Madrid. Editorial Gredos. 1974.

GLOVER, Angela. "Chapter four: Etudes-Tableaux". En: *An Annotated Catalogue of the Major Piano Works of Sergei Rachmaninoff*. Florida State University. 2003.

HARRISON, Max. *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*. London and New York. Continuum. 2005.

HOWAT, Roy. *Debussy in Proportion: A Musical Analysis*. Cambridge. Press Syndicate of the University of Cambridge. 1989.

HUMPHREYS, Mark; y otros. "Rimsky-Korsakov". En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultado: 15/6/2013]

JIAYIN LIU, Louise. *Sergei Taneyev (1856-1915): An analysis of his Piano Concerto in E-flat major and its relationship to Tchaikovsky's Piano Concerto No. 1*. University of North Texas. 2007.

KENNEDY, Michael (ed.) "Rachmaninov, Sergei". En: *The Oxford Dictionary of Music* (2 ed.). *Oxford Music Online*. Oxford University Press [Consultado: 15/6/2013].

KIM CHUNG, So-Ham. *An Analysis of Rachmaninoff's Concerto No. 2 in C minor, Op. 18: Aids Towards Performance*. The Ohio State University. 1988.

LENDVAI, Ernő. *Béla Bartók. Un análisis de su música*. Cornellà de Llobregat. Idea Books. 2003.

LIVIO, Mario. *La Proporción Áurea*. Barcelona. Ed. Ariel, S.A. 2009.

MACDONALD, Hugh. "Cyclic form". En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultado: 15/6/2013]

MACDONALD, Hugh. "Transformation, thematic". En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [Consultado: 15/6/2013]

MARTYN, Barrie. *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*. Aldershot, Inglaterra. Scolar Press. 1990.

McALLISTER, Rita; RAYSKIN, Iosif Genrikhovich. "Sabaneyev, Leonid Leonidovich". En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultado: 15/6/2013]

NOMMICK, Yvan. "Simbolismo numérico. Arquitecturas sonoras. Fractalidad en la música". En: *Matemática musical. Ciclo de miércoles*. Madrid. Fundación Juan March. 16 de Noviembre de 2011.

NORRIS, Geoffrey. "Rachmaninoff, Serge". En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultado: 15/6/2013]

PACIOLI, Luca. *La Divina Proporción*. Tres Cantos. Ediciones Akal. S.A. 1991.

POZNANSKY, Alexander. *Tchaikovsky's Last Days*. Oxford. Oxford University Press. 2002.

ROWELL, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona. Editorial Gedisa. 2005.

SÁNCHEZ PALENCIA, Ángel. “«Catarsis» en la *Poética* de Aristóteles”. En: *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*. Nº 13. Madrid. Servicio de Publicaciones UCM. 1996. pp. 127-147.

SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid. Taurus. 1963.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos de la composición musical*. Madrid. Real Musical. 1989.

SCHONBERG, Harold C. *Los grandes directores*. Buenos Aires. Javier Vergara Editor. 1990.

SCHONBERG, Harold C. *Los grandes pianistas*. Buenos Aires. Javier Vergara Editor. 1990.

SEROFF, Victor I. *Rachmaninoff*. Madrid. Espasa-Calpe. 1955.

STEVENSON, Leslie. *Siete teorías de la naturaleza humana*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1986.

TARUSKIN, Richard. "Aleko". En: *The New Grove Dictionary of Opera*. Oxford University Press. [15/6/2013]

TATARKIEWICZ, Wladislaw. *History of Aesthetics*. Vol. 1: Ancient Aesthetics (compilado por J. Harrel). La Haya. Mouton. 1970.

WALTER, Robert. *Rachmaninoff*. London and New York. Omnibus Press. 1980.

WHITTALL, Arnold. "Leitmotif". En: *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. [Consultado: 15/6/2013]

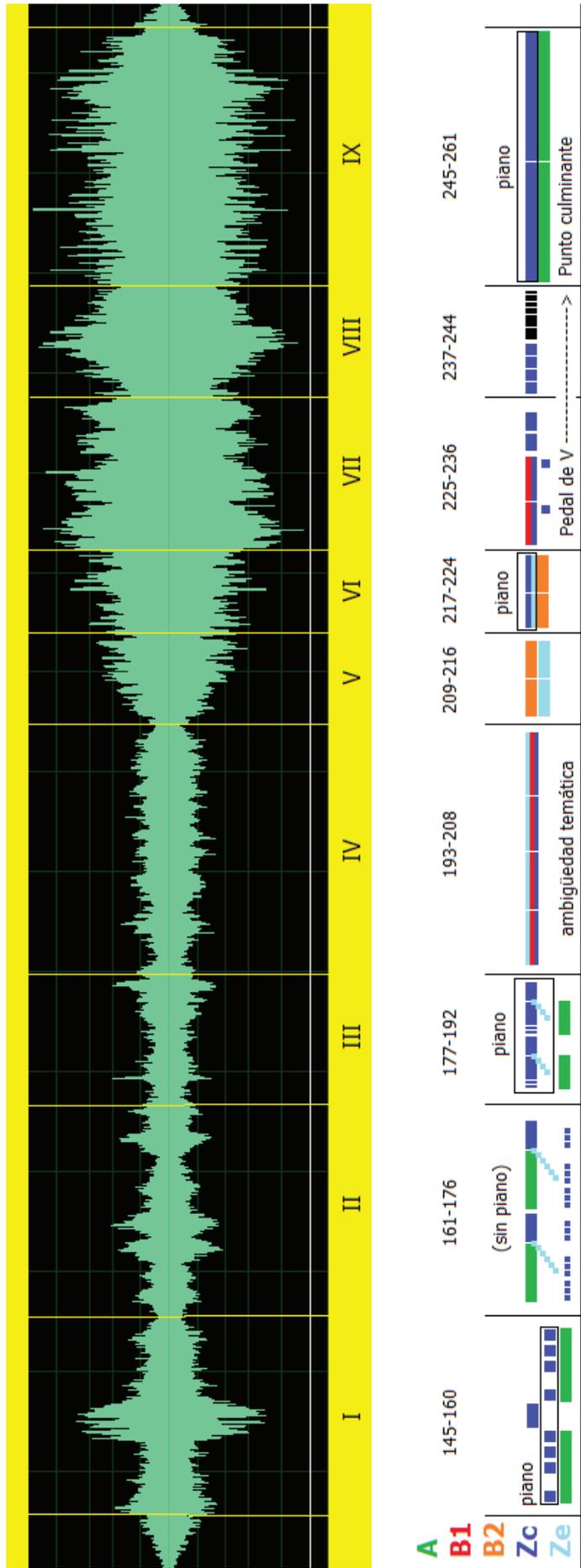
www.stokowski.org [Consultado: 15/6/2013 en su versión inglesa]. Los artículos consultados han sido:

Rachmaninoff and Stokowski Disagree on Interpretation;

1929 - Rachmaninoff Piano Concerto no 2 in c minor opus 18;

Leopold Stokowski - Serge Rachmaninoff and the Philadelphia Orchestra – 1924;

ANEXO Tabla del análisis temático y estructural del desarrollo del primer movimiento (*Moderato*) del *Concierto n° 2 op. 18* de Rachmaninov



[(IV, V-VI, VIII)]

+

[I, II-III]

[(IV, (V-VI, VI))]