



Los alumnos deben llenar esta hoja y entregarla al supervisor junto con la versión final de su monografía.

Número de convocatoria del alumno

Nombre y apellido(s) del alumno

Número del colegio

Nombre del colegio

Convocatoria de exámenes (mayo o noviembre)

Mayo

Año

2013

Asignatura del Programa del Diploma en la que se ha inscrito la monografía: Música

(En el caso de una monografía en lenguas, señale si se trata del Grupo 1 o el Grupo 2.)

Título de la monografía: La fusia de Rachmaninoff: Aspectos folklóricos  
en la exposición del primer movimiento de los conciertos  
para Piano No.2 y No.3

### Declaración del alumno

*El alumno debe firmar esta declaración; de lo contrario, es posible que no reciba una calificación final.*

Confirmando que soy el autor de este trabajo y que no he recibido más ayuda que la permitida por el Bachillerato Internacional.

He citado debidamente las palabras, ideas o gráficos de otra persona, se hayan expresado estos de forma escrita, oral o visual.

Sé que el máximo de palabras permitido para las monografías es 4.000, y que a los examinadores no se les pide que lean monografías que superen ese límite.

Esta es la versión final de mi monografía.

Firma del alumno:

Fecha:

## Informe y declaración del supervisor

El supervisor debe completar este informe, firmar la declaración y luego entregar esta portada junto con la versión final de la monografía al coordinador del Programa del Diploma.

Nombre y apellido(s) del supervisor [MAYÚSCULAS]:

Si lo considera adecuado, escriba algunos comentarios sobre el contexto en que el alumno desarrolló la investigación, las dificultades que encontró y cómo las ha superado (ver página 13 de la guía para la monografía). La entrevista final con el alumno puede ofrecer información útil. Estos comentarios pueden ayudar al examinador a conceder un nivel de logro para el criterio K (valoración global). No escriba comentarios sobre circunstancias adversas personales que puedan haber afectado al alumno. En el caso en que el número de horas dedicadas a la discusión de la monografía con el alumno sea cero, debe explicarse este hecho indicando cómo se ha podido garantizar la autoría original del alumno. Puede adjuntar una hoja adicional si necesita más espacio para escribir sus comentarios.

sufrí mucho para encontrar tema para su monografía. Parecía que cada semana discutíamos nuevas opciones: en matemáticas, Física, Literatura. Todos los temas eran interesantes, pero algo faltaba: asesor, o pasión por el tema, etc. Cuando se enteró que podía hacer su monografía en Música aun cuando no es una de las clases que recibe en el programa, todo cambió. Fue un gran gusto ver cómo se entregó a la investigación y cómo se adentró en el tema. Aunque comparto su amor por la música, no soy músico. Por lo tanto, no pude asesorarla en el contenido de su investigación... y aunque las horas dedicadas a discutir la monografía (por todo lo anterior) no son tantas, hemos pasado muchas más compartiendo temas musicales y los temas de monografía que se quedaron en el mundo de las posibilidades.

El supervisor debe firmar esta declaración; de lo contrario, es posible que no se otorgue una calificación final.

He leído la versión final de la monografía, la cual será entregada al examinador.

A mi leal saber y entender, la monografía es el trabajo auténtico del alumno.

He dedicado  horas a discutir con el alumno su progreso en la realización de la monografía.

Firma del supervisor:

Fecha:

## Formulario de evaluación (para uso exclusivo del examinador)

Criterios de evaluación	Nivel de logro					
	Examinador 1	Máximo	Examinador 2	Máximo	Examinador 3	
A Formulación del problema de investigación	2	2		2		
B Introducción	2	2		2		
C Investigación	4	4		4		
D Conocimiento y comprensión del tema	4	4		4		
E Argumento razonado	3	4		4		
F Aplicación de habilidades de análisis y evaluación apropiadas para la asignatura	3	4		4		
G Uso de un lenguaje apropiado para la asignatura	3	4		4		
H Conclusión	1	2		2		
I Presentación formal	4	4		4		
J Resumen	2	2		2		
K Valoración global	3	4		4		
Total (máximo 36)	31					

# *La Rusia de Rachmaninoff:*

Aspectos folklóricos en la exposición del primer movimiento de  
los Conciertos para Piano No. 2 y No. 3

*Número de palabras: 3984*

## Resumen

---

El propósito de esta investigación es identificar en los conciertos para piano No. 2 y No. 3 de Sergei Rachmaninoff aquellos elementos que son académicamente considerados como típicos de la música rusa folklórica. Estas peculiaridades son explicadas en el contexto del ejemplo musical en cuestión y es establecido el significado académico de las mismas. Una pequeña descripción del contexto histórico del compositor es incluida en el ensayo con la finalidad de facilitar al lector ciertos datos biográficos que se consideran pertinentes al tema estudiado.

Por cuestiones de espacio, en el ensayo se analiza solamente la exposición del primer movimiento de los dos conciertos para piano, el Opus 18 y el Opus 30, con la intención de examinar los temas principales de estas composiciones. Se consideraron dos obras distintas para tener una muestra musical más amplia.

Los temas principales de estas composiciones no son intencionalmente folklóricos, pero es resaltable la presencia de características usuales en la música de la nación, tales como libertad rítmica y de fraseo, constantes cambios tonales, desarrollo de temas dentro de una melodía esencialmente diatónica y delimitada por rangos pequeños, énfasis en la submediante y en otros grados distintos a la dominante, entre otros.

## Contenido

---

Introducción .....	3
Sergei Rachmaninoff (1873 – 1943) .....	6
Concierto para Piano No. 2, Opus 18 .....	9
Introducción.....	9
Primera transición .....	12
Segundo tema .....	14
Segunda transición .....	16
Concierto para Piano No. 3, Opus 30 .....	18
Introducción.....	18
Primer tema .....	18
Primera transición .....	22
Segundo tema.....	24
Segunda transición .....	25
Conclusión .....	27
Referencias .....	29
Apéndice .....	32

## Introducción

---

En 1939, Stravinsky preguntó: “¿Por qué siempre escuchamos hablar de la música rusa en términos de ‘rusianismo’ en lugar de simplemente en términos musicales?”<sup>1</sup> ¿Se trata el ‘rusianismo’ de una esencia ligada a la naturaleza abstracta de la música misma? ¿O radica en la distinción de componentes melódicos que se sobreentienden como particularmente ‘rusos’ a partir un estereotipo ambiguo?

Para evitar estos prejuicios y hábitos flojos de pensamiento,<sup>2</sup> tal vez sería útil el analizar el sonido ruso con un enfoque más geográficamente lógico, como una fusión de elementos que van más allá del sistema occidental. El desarrollo de la música clásica en Rusia simboliza por una parte la búsqueda de un sonido europeo, adquirido a través de influencias que abarcan desde Bach hasta Chopin, pero también encarna el anhelo ansioso de encontrarse como nación dentro de esta representación artística.

Esto último fue posible a través de la adopción directa de modelos folklóricos, como hicieron *Los Cinco*, por ejemplo, y a partir de la “intención consciente de apelar a una mentalidad general y a la naturaleza emocional de ciertos grupos dentro de la sociedad rusa,”<sup>3</sup> como lo hizo Sergei Rachmaninoff, que nació en 1873, cuando estos movimientos nacionalistas estaban en su auge.

---

<sup>1</sup> Stravinsky en Taruskin, R. (2009). *On Russian music*, Berkeley: University of California Press, pp. 38.

<sup>2</sup> Taruskin, R. (2009), pp. 38.

<sup>3</sup> Rego, J. (2012) *Skryabin, Rakhmaninov, And Prokofiev As Composer-Pianists: The Russian Piano Tradition, Aesthetics, And Performance Practices*. Princeton University, pp. 243

El compositor desarrolló a partir de este ambiente “todo aquello que era nacional y característico en el trabajo de sus predecesores y maestros”<sup>4</sup>, y a pesar de que sus propósitos musicales no incluían utilizar el sonido tradicional de una manera directa, aplicó “el vasto potencial de las entonaciones encontradas en antiguos cantos religiosos rusos y en el sonido de las campanas”.<sup>5</sup> Su contemporáneo, Nikolai Medtner, decía que esta influencia inconsciente lo hacía “tan profundamente ruso por sí mismo que no necesitaba música folklórica.”<sup>6</sup>

Rachmaninoff mismo decía: “Soy un compositor ruso, y la tierra de mi nacimiento ha influenciado mi temperamento y perspectiva. Mi música es el producto de mi temperamento y por eso es música rusa.... Lo que trato de hacer, cuando escribo, es decir simple y directamente aquello que está en mi corazón cuando compongo. Si hay amor, o amargura, o tristeza, o religión, esto forma parte de mi música y ésta se vuelve hermosa, o amarga, o religiosa.”<sup>7</sup>

El propósito de este ensayo es encontrar en la exposición sus conciertos para piano No.2 y No.3 aquellas influencias musicales que quizás para Rachmaninoff pasaban desapercibidas y que fueron adoptadas en su estilo de composición como idiomas cotidianos. La finalidad de la investigación es llamar la atención del lector

---

<sup>4</sup> Maslov en Rego, J. (2012), pp. 254

<sup>5</sup> Maslov en Rego, J. (2012), pp. 254

<sup>6</sup> Metdner en Rego, J. (2012) pp. 241.

<sup>7</sup> Bertensson, S. et al. (2001). Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music. Indiana University Press pp. 368-369



hacia estos patrones cuya frecuencia ha sido previamente notada en el lenguaje folklórico ruso, pero escasamente estudiada en este compositor en particular, y que generalmente no sobresalen dentro de un análisis musical común, quizás más *occidental*.

No se busca el encasillar a Rachmaninoff dentro de ningún compartimento que lo defina en su totalidad, ni se pretende considerar todos aquellos aspectos que tuvieron algún papel importante en su proceso creativo.

## Sergei Rachmaninoff (1873 – 1943)

---

Desde pequeño, Rachmaninoff pareció tener una tendencia natural hacia aquello relacionado con su patria; su familia había estado al servicio de la nación por generaciones y Sergei probablemente se habría convertido en oficial de la armada como su padre. Desafortunadamente, la irresponsabilidad financiera de éste último obligó a la familia a dejar sus propiedades y su posición privilegiada en Novgorod por una vida más modesta en San Petersburgo.

En esta nueva ciudad, el futuro músico sería expuesto por su abuela a la vida religiosa ortodoxa. Después de visitar las catedrales y las iglesias del lugar, reproduciría en el piano el sonido de los cantos litúrgicos y las campanas para ella. Ingresó en el conservatorio de la ciudad a la edad de diez años, y su irresponsabilidad infantil sería reprochada por Aleksandr Siloti, alumno de Liszt, que al descubrir su talento le sugeriría acudir a Nikolay Zverev del conservatorio de Moscú, para continuar con sus estudios.

Fue así como Rachmaninoff estuvo expuesto primero a la vida religiosa de San Petersburgo, que influiría tanto en su concepción melódica que estudió formalmente la estructura interválica y la notación particular de estos cantos ortodoxos, y a la vida musical cosmopolita de Moscú. Esta última era generalmente considerada como

conservadora y guiada por su formación académica, más inclinada hacia los modelos austro-germánicos que a expresiones nacionalistas.<sup>8</sup>

Las primeras obras importantes de Rachmaninoff fueron escritas poco después de su graduación del conservatorio de Moscú: la ópera *Aleko* y el *Preludio en Do sostenido menor*, que le brindaría popularidad como compositor y como pianista, pero con el cual el público le acosaría por el resto de sus presentaciones en el escenario.<sup>9</sup> El *Concierto para Piano No. 2* fue su primer éxito después de un periodo de crisis emocional causada primordialmente por el fracaso de su primera sinfonía. Poco después del estallido de la Revolución, Rachmaninoff se mudó a Dresde, donde escribiría tres de sus mayores obras: la *Sinfonía No. 2 en Mi Menor*, el poema sinfónico *La isla de los Muertos* y el *Concierto para Piano No. 3*, este último compuesto en 1909, específicamente para su primer tour en los Estados Unidos.

Pasó gran parte de su vida en América, pero nunca dominó el idioma y vivía entre sus amigos y su familia de una forma un tanto aislada. Extrañaba Rusia y a la gente rusa – su caja de resonancia, como él decía.<sup>10</sup> Esta separación tuvo efectos devastadores en sus habilidades creativas, produjo poco de originalidad real, pero reescribió algunas de sus composiciones anteriores, que a pesar de haber sido escritas

---

<sup>8</sup> Rego, J. (2012) pp. 241

<sup>9</sup> Sergey Rachmaninoff. (2013). En *Encyclopædia Britannica*.

<sup>10</sup> Ibid

en su mayoría durante el siglo veinte, conservarían características profundamente enraizadas en el idioma musical del siglo diecinueve.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Ibid

## Concierto para Piano No. 2, Opus 18: Análisis de la exposición del primer movimiento

---

### Introducción

En ruso, el concepto de *peremennost*, “mutabilidad modal”, se refiere a la ambigüedad tonal que permea como característica armónica en la música típica de la nación.<sup>12</sup> El musicólogo Andrey Myasoyedov propuso una interpretación para esta mutabilidad tonal a través de la *pragarmoniya*, o proto-armonía, que consiste en la construcción de cuatro tonos a partir de una relación perfecta de quinto grado en la que cada tono tiene el papel de tónica temporal. Las triadas condicionales mayores son la tónica mayor, la segunda menor, la quinta mayor, y la sexta menor (I, ii, V, vi); y las triadas condicionales menores son la tónica menor, la tercera mayor, la cuarta menor y la séptima mayor (i, III, iv, VII).<sup>13</sup>

En la armonía rusa, el quinto grado sobre la tónica no es siempre el segundo tono más importante, o dominante. Usualmente, esta función es cumplida por el cuarto grado o algún otro intervalo.<sup>14</sup> Probablemente esta ausencia de *dominancia* melódica se debe a que las triadas proto-armónicas menores no incluyen al quinto grado como tónica temporal. En este concierto, estas triadas serían Do menor (i), Mi bemol mayor (III), Fa menor (iv), y Si bemol mayor (VII). Rachmaninoff parecería

---

<sup>12</sup> Ahrens, E. (2007). *The Composition Of Russian Folk Music: An In Depth Study Of The Distinctive Characteristics Of Russian Folk Music As Known And Distributed In The Late 19th Century*. Texas Christian University. pp. 11 – 12

<sup>13</sup> Myasoyedov en Panayotova, M. (2012). *In Search Of “Russianness”: Russian National Idioms In Aleksandr Glazunov’s Sonata No. 1 For Piano, Op. 74*. The University of Arizona pp. 40

<sup>14</sup> Ahrens, E. (2007) pp. 16

otorgar este papel de dominancia al cuarto grado de la tónica en la introducción del primer movimiento de su Opus 18 (Figura 1)

Éste comienza con un acorde en *pianissimo* de Fa menor (iv), en donde la alteración del segundo grado, Re, enfatiza el temperamento armónico folklórico,<sup>15</sup> además de haber sido previamente utilizada por el compositor para otorgar a sus composiciones el toque oriental de la música rusa.<sup>16</sup> La armonía es profundizada con un bajo pedal y enriquecida por una serie de octavas que además de cubrir gran parte del teclado, asemejan la armonía a los cantos folklóricos y litúrgicos antiguos de la nación.<sup>17</sup>

Figura 1. Introducción del Opus 18<sup>18</sup>

The image shows a musical score for two pianos. The top system is labeled 'Pianoforte I.' and the bottom system is labeled 'Pianoforte II.'. Both systems are in F minor (two flats) and 4/4 time. The tempo is 'Moderato. (♩ = 66.)'. The score begins with a *pp* dynamic and a 'poco a poco cresc.' marking. The first piano part features a complex harmonic structure with multiple octaves and a 'rit.' marking at the end. The second piano part is mostly silent, with some notes in the final measures.

<sup>15</sup> Panayotova, M. (2012) pp. 26

<sup>16</sup> Taruskin, R. (1992). 'Entoiling the Falconet': Russian Musical Orientalism in Context. *Cambridge Opera Journal*, 4 (3), pp 259

<sup>17</sup> Panayotova, M. (2012) pp. 38

<sup>18</sup> Rachmaninoff, S. (1901), *Concierto para Piano No. 2, Opus 18* (Transcripción para dos pianos), A. Gutheil, Moscú, pp. 3

### Primer tema

El *ritenuto* del octavo compás anuncia la modulación que lleva al grado tónico, Do menor, en el noveno compás. El tempo es reestablecido y el piano rompe en una serie de arpegios rítmicos que anuncian la entrada del primer tema. Éste es introducido por la orquesta entonces en *fortissimo* en el número uno mientras el piano continúa con el acompañamiento en los arpegios cuyo inicio coincide con el tiempo fuerte de cada compás durante el desarrollo de la melodía *cantabile*.

Nikolai Medtner describió el tema del Concierto “no sólo como el tema de su vida” [la de Rachmaninoff], sino como algo que “transmite la impresión de ser uno de los temas más rusos” precisamente porque “el alma del tema es rusa”, es decir, se trata de un sonido abstracto y sincero que no carga con “adornos etnográficos” ni “entonaciones folklóricas”, pero al escucharlo, “se siente la figura de Rusia levantándose a su máxima altura”<sup>19</sup>.

César Cui, uno de los miembros del grupo nacionalista *Los Cinco*, identificó varios elementos folklóricos<sup>20</sup> que podrían ser aplicados al análisis de la exposición del Opus 18. Entre éstos, se encuentran la libertad de ritmo y de fraseo, que puede ser distinguida por el constante cambio de indicaciones dinámicas de Rachmaninoff, y el desarrollo armónico dentro de un rango que es generalmente menor a una quinta o sexta.

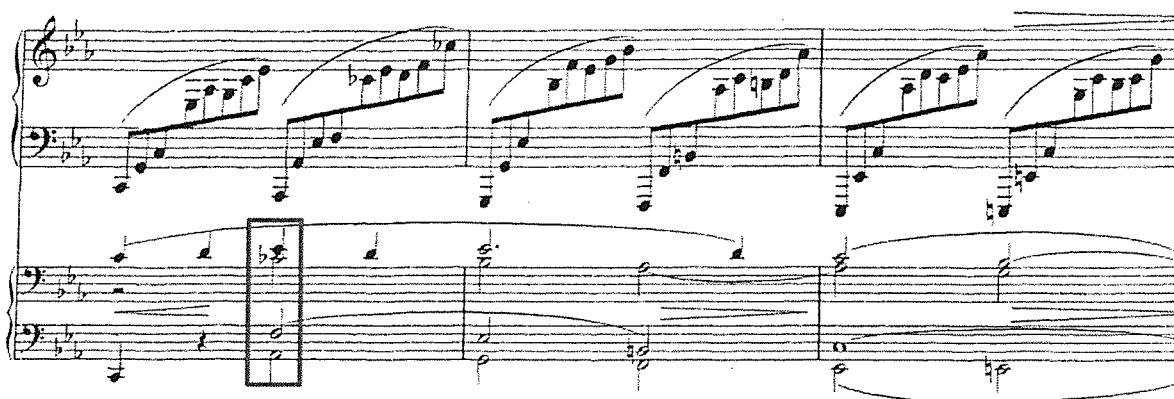
---

<sup>19</sup> Ivanova, A. (2006). *Sergei Rachmaninoff's Piano Concertos: The Odyssey of a Stylistic Evolution*. University of Maryland. pp. 39

<sup>20</sup> Cui en Panayotova, M. (2012), pp. 65.

Según el musicólogo Mark Devoto, en la música folklórica rusa el sexto grado es a menudo enfatizado como factor armónico adjunto a la triada tónica, y los modos mayor y menor son fusionados a través de éste análisis de la submediante como un enfoque tonal alternativo.<sup>21</sup> En el Opus 18, el sexto grado de la tónica es la nota La, que aparece más marcadamente por primera vez como el acorde La bemol menor séptima disminuida (ver Figura 2), poco después de un bajo tónico (Do) que en el folklor es frecuentemente mantenido como pedal con el fin de hacer de la inversión de la submediante una prolongación tónica.<sup>22</sup>

Figura 2. Acorde bemol menor, séptima disminuida del sexto grado con bajo tónico.<sup>23</sup>



### Primera transición

El relativo mayor del modo y la tercera triada proto-armónica (III), Mi bemol mayor, es introducido en la primera transición, en *un poco piu mosso*. Es común que los

<sup>21</sup> Devoto, M. (1995), pp 48

<sup>22</sup> Ibid pp. 64 – 65

<sup>23</sup> Rachmaninoff, S. (1901), pp. 4



cambios tonales (*peremennost*) de Rachmaninoff involucren acordes relacionados por una tercera diatónica.<sup>24</sup>

Considerando a este Mi bemol como tónica temporal, puede observarse una figuración cadencial que Mikhail Glinka, uno de los compositores rusos más importantes, identificó como “el alma de la música Rusa”.<sup>25</sup> Ésta comienza con el sexto grado de Mi bemol, Do menor (ver Figura 3), que desciende sobre un Do pedal hacia la tónica Mi bemol.

Figura 3. Do menor como el sexto grado de la tónica temporal, Mi bemol.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Johnston, B. (2009). *Harmony and Climax in the Late Works of Sergei Rachmaninoff*. The University of Michigan, pp. 178

<sup>25</sup> Panayotova, M. (2012), pp. 25

<sup>26</sup> Rachmaninoff, S. (1901), pp. 7

## Segundo tema

El segundo tema es introducido en el noveno compás del número cuatro, y una cadencia plagal (Figura 4), que en el estilo nacionalista es típica y parece ser directamente originada por el uso de proto-armonías,<sup>27</sup> resuelve en la tónica Mi bemol mayor.

Figura 4. Cadencia plagal en el segundo tema<sup>28</sup>

Otra característica peculiar de este tema, es la posible influencia de otro ruso, no necesariamente folklórico, sino contemporáneo de Rachmaninoff: Tchaikovsky. Se ha sugerido que éste último, al utilizar construcciones melódicas típicas de Schubert, pudo haber influenciado a Rachmaninoff en su composición del famoso segundo tema del Opus 18.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Panayotova, M. (2012) pp. 41

<sup>28</sup> Rachmaninoff, S. (1901), pp. 8

<sup>29</sup> Norris, J. (1988). *The Development of the Russian Piano Concerto in the Nineteenth Century*, University of Sheffield, pp.188

En el número cinco se presenta la segunda parte del tema con un Sol menor (Figura 5) que, según el *peremennost*, podría ser interpretado como el relativo menor de Mi bemol mayor, o el acorde dominante de Do menor. También puede observarse una serie de octavas resaltando la nota La, que si se considera al Do menor como tónico, sería el sexto grado de la escala, o si se toma el caso de Mi bemol mayor, se trataría del cuarto grado.

Figura 5. Acorde de Sol menor<sup>30</sup>

The musical score consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. The treble clef staff starts with a piano (p) dynamic and a 'a tempo' marking. It features a melodic line with a crescendo (cresc.) and a decrescendo (dim.) marking. The bass clef staff has a '5' in a box, indicating the fifth finger, and a 'p' dynamic. The second system also has a treble clef and a bass clef. The treble clef staff has a 'a tempo' marking and a decrescendo (dim.) marking. The bass clef staff has a decrescendo (dim.) marking. The key signature has two flats (Bb and Eb).

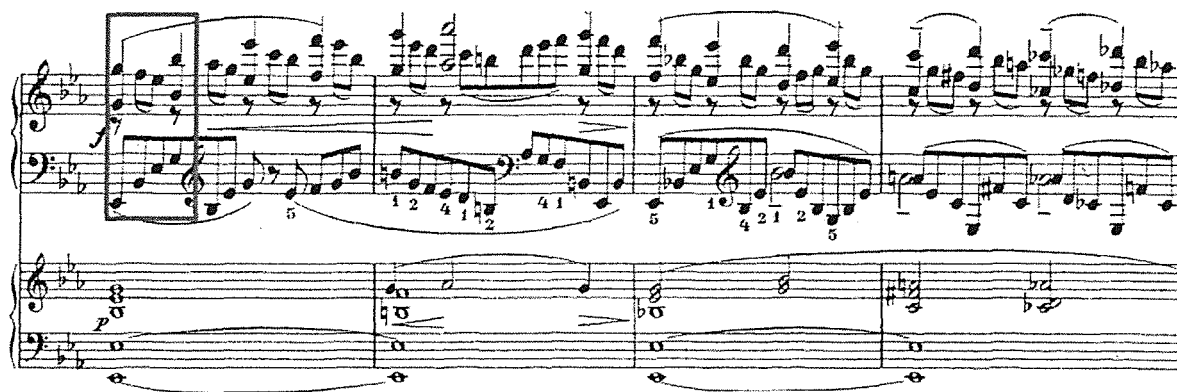
Poco después de una notable libertad en el fraseo y ritmo de la sección un tanto folklórica,<sup>31</sup> en el décimo compás del número cinco, se introduce una variación heterofónica al segundo tema a manera de una melodía que es resaltada por el uso de octavas y que es enriquecida por una serie de voces internas. El académico Yuliy

<sup>30</sup> Rachmaninoff, S. (1901), pp. 9

<sup>31</sup> Cui en Panayotova, M. (2012). pp. 65.

Mel'gunov identificó estas voces internas como características en el folklor, llamadas en ruso *podgoloski* (ver Figura 6).<sup>32</sup>

Figura 6. Podgoloski<sup>33</sup>



### Segunda transición

Otra posible influencia de Tchaikovsky puede observarse en el cierre de la exposición; se funden partes del primer y el segundo tema antes de dar paso al desarrollo.<sup>34</sup> El *moto precedente* del noveno compás del número siete marca el comienzo del desarrollo del primer movimiento del Opus 18.

<sup>32</sup> Ibid, pp. 24

<sup>33</sup> Rachmaninoff, S. (1901), pp. 9

<sup>34</sup> Cannata, D. (1993). *Rachmaninoff's changing view of symphonic structure*. New York University. pp. 90

Figura 7. Comienzo del desarrollo del movimiento<sup>35</sup>

Moto precedente. (♩ = 72.)

Moto precedente. (♩ = 72.)

*pp*

*p*

---

<sup>35</sup> Rachmaninoff, S. (1901), pp. 12

## Concierto para Piano No. 3, Opus 30: Análisis de la exposición del primer movimiento

---

### Introducción

El primer movimiento del concierto inicia con un tono discreto y silencioso que tiene una corta duración de dos compases. Esta introducción establece el tiempo rítmico y humildemente da paso a la entrada del primer tema, en el tercer compás.

### Primer tema

El piano *canta* la melodía en Re menor a manera de octavas que Rachmaninoff frecuentemente utiliza en sus composiciones en general, posiblemente como herencia folklórica,<sup>36</sup> o quizás debido a la influencia romántica europea de compositores como Liszt. Esta melodía, además, es predominantemente diatónica,<sup>37</sup> similar a aquellas presentes en la armonía modal litúrgica,<sup>38</sup> con excepción de un Do sostenido cromático que otorga a la melodía un toque distintivo.

La identificación más popular en el concierto de elementos folklóricos es la acuñada por Joseph Yasser. Cuando éste entendió las similitudes entre el primer tema del primer movimiento y el canto ortodoxo que relaciona con las palabras “*Thy tomb, O Saviour, soldiers guarding*”, escribió una carta dirigida directamente al compositor. A pesar de la sincera respuesta de Rachmaninoff en 1935, que afirmaba no haber buscado

---

<sup>36</sup> Panayotova, M. (2012) pp. 38

<sup>37</sup> Ibid, pp. 22

<sup>38</sup> Devoto, M. (1995). pp 51

imitar ninguna melodía,<sup>39</sup> el canto tiene varios aspectos en común con el tema del concierto:

- Relación temporal entre las notas.<sup>40</sup>
- El motivo terciario en el compás; notas que ascienden o descienden diatónicamente alrededor de una tercera menor (Re-Mi-Fa y viceversa).<sup>41</sup>
- La variación de éste motivo involucrando a la nota Do sostenido.<sup>42</sup>
- Intervalo tonal de cuarta entre las notas Re-Sol.<sup>43</sup>
- Intervalo mayor de segunda a un lado del intervalo de cuarta, formando la progresión Mi-Re-Sol-Fa.<sup>44</sup>

En su transcripción (ver apéndice), Yasser modificó la tonalidad original del canto (Sol) y redujo la duración de las notas a la mitad para demostrar más claramente las similitudes entre ambas melodías, pero originalmente existían diferencias de intervalos y tiempos rítmicos.

En el primer tema del Opus 30, en la melodía de la orquesta se establece a la nota tónica como bajo pedal, que es considerado característico en el arte folklórico.<sup>45</sup>

---

<sup>39</sup> Bertensson, S. et al. (2001) pp. 311

<sup>40</sup> Yasser, J. (1969). The Opening Theme of Rachmaninoff's Third Piano Concerto and Its Liturgical Prototype. *The Musical Quarterly*, 55 (3), pp. 317

<sup>41</sup> Ibid

<sup>42</sup> Ibid, pp. 318

<sup>43</sup> Ibid

<sup>44</sup> Ibid

Figura 8. Introducción del primer tema.<sup>46</sup>

S. Rachmaninoff, Op. 30.

Allegro ma non tanto. *commodo*

Pianoforte I.

*p*

Pianoforte II.

Allegro ma non tanto.

*p* *dim.* *pp*

Según el análisis proto-armónico de Myasoyedov,<sup>47</sup> la tónica menor es Re (i), la tercera mayor es Fa (III), la cuarta menor es Sol (iv) y la séptima mayor es Do (VII). Es posible que la función del Mi bemol cromático (Figura 9) de los primeros compases del número uno sea el establecer al Sol menor (iv) como tónica por un momento. Esto recalcaría la importancia que el cuarto grado ocupa, como lo hace en la armonía folklórica.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Panayotova, M. (2012) pp. 38

<sup>46</sup> Rachmaninoff, S. (1910), *Concierto para Piano No. 3, Opus 30* (Transcripción para dos pianos), A. Gutheil, Moscú, pp. 2

<sup>47</sup> Myasoyedov en Panayotova, M. (2012) pp. 39

<sup>48</sup> Ahrens, E. (2007) pp. 16



Figura 9. Mi bemol en el primer tema.<sup>49</sup>

The image shows a musical score for the first theme of Rachmaninoff's Opus 30, No. 1. It consists of two systems of staves. The upper system is for the right hand, and the lower system is for the left hand. The key signature is one flat (B-flat). The upper system has a melodic line with a box highlighting a specific interval. The lower system has a piano accompaniment with a 'p dolce' marking. Dynamics include 'm.f.' and 'm. d.'.

El *peremennost* de Rachmaninoff es distinguido por su uso constante de re-armonización modal; establece un segmento melódico en una armonización predominantemente diatónica, seguido por una reexpresión del segmento en su tono original, pero con una armonización diferente que enfatiza un centro tonal distinto,<sup>50</sup> tal como sucede con el primer tema de la exposición del Opus 30.

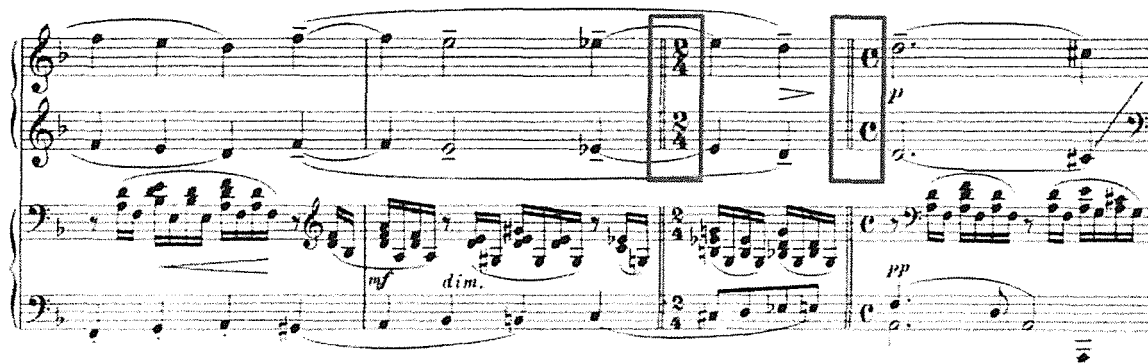
Rachmaninoff introduce en el compás quince del número uno una fluctuación de tempo (Figura 10) que es reestablecido en el siguiente compás. Esta variación rítmica ayuda a la delimitación de secciones en varias ocasiones durante el movimiento; en este caso, dando paso a un intercambio melódico entre piano y orquesta en el *piu mosso*, para la segunda parte del primer tema. Según Cui, estas

<sup>49</sup> Rachmaninoff, S. (1910), pp. 3

<sup>50</sup> Johnston, B. (2009), pp. 168

desviaciones rítmicas constituyen el aspecto más significativo de la música folklórica de Rusia.<sup>51</sup>

Figura 10. Variación de tempo<sup>52</sup>



Al tratarse el cromatismo de una herramienta empleada por compositores como Richard Wagner para relacionar tonalidades distantes entre sí, poco podría relacionársele con las tendencias folklóricas diatónicas y de intervalos pequeños. Sin embargo, Rachmaninoff parecería acentuar el contexto litúrgico y diatónico al entrelazar sus melodías a través de patrones *intra-tonales*.<sup>53</sup>

### Primera transición

Al mismo tiempo, su uso constante de estructuras cromáticas entorpece la centralidad de la tónica;<sup>54</sup> existen cambios armónicos constantes y esta inestabilidad se

<sup>51</sup> Panayotova, M. (2012), pp. 25

<sup>52</sup> Rachmaninoff, S. (1910), pp. 3

<sup>53</sup> Yasser, J. (1951). Progressive Tendencies in Rachmaninoff's Music. *Tempo*, (22), pp. 21

<sup>54</sup> Johnston, B. (2009), pp. 80

vuelve también rítmica hasta la aparición de la progresión cadencial con que termina el primer tema, dirigiéndose hacia la transición, en el *piu vivo* (Figura 11).

Figura 11. Primera parte de la transición.<sup>55</sup>

The image shows a musical score for the first part of a transition. It is marked 'Più vivo.' and begins at measure 6. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a bass clef and a bass clef. The music is in 3/4 time. Dynamics include *mf*, *dim.*, *p*, and *pp*. The score is numbered 6 at the beginning. There are some markings below the staves, including '5 4 5' and '2'.

La segunda parte de la transición (Figura 12) inicia en el *Allegro* del número cuatro después de un cambio de tempo en el compás anterior. Existe una frecuente aparición del sexto grado, la característica submediante rusa, que en este caso es continuamente alterada. La dominante es repetidamente enfatizada, característica inusual en el folclor ruso,<sup>56</sup> curiosamente a partir del uso de terceras paralelas que sí son habituales en la construcción melódica de la nación.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> Rachmaninoff, S. (1910), pp. 6

<sup>56</sup> Ahrens, E. (2007) pp. 16

<sup>57</sup> Panayotova, M. (2012), pp.24

Figura 12. Segunda parte de la transición<sup>58</sup>

The musical score for Figure 12 is presented in two systems. The first system begins with a right-hand part marked 'a tempo' and 'dim.', followed by a left-hand part marked 'Allegro.' and 'p'. The second system begins with a right-hand part marked 'a tempo' and 'pp', followed by a left-hand part marked 'Allegro.' and 'm.g.'. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and fingerings.

## Segundo tema

La submediante (Si bemol) es establecida como tónica en el principio del segundo tema, en el sexto compás del número cinco (Figura 13), rompiendo con la tradición proto-armónica, que no incluye al sexto grado como triada condicional, pero enfatizando el papel de la submediante rusa en la melodía en general. Poco después, el sexto grado de ésta nueva tónica, Sol, es abordado cromáticamente en los primeros compases. Este paso cromático y reversible entre el quinto y el sexto grado de la escala se conoce en ruso como *nega* y enfatiza a la submediante.<sup>59</sup> A la vez, es observable que al abordar este sexto grado el bajo tónico es mantenido, otra caracterización de la submediante Rusa.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> Rachmaninoff, S. (1910), pp. 7

<sup>59</sup> Johnston, B. (2009), pp. 189

<sup>60</sup> Devoto, M. (1995), pp. 64

Figura 13. Segundo tema en la tonalidad del sexto grado, ahora tónica, y su respectiva submediante<sup>61</sup>

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef staff and a bass clef staff. The bottom system has a treble clef staff and a bass clef staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Key markings include 'rit.' (ritardando), 'a tempo', 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), and 'dim.' (diminuendo). There are also some numerical markings like '3 1 2' and '3 1 2' in the bass staff. A rectangular box highlights a section of the piano part in the top system, and another box highlights a section of the bass part in the bottom system.

### Segunda transición

Entre las octavas de la última sección, en el *poco a poco accelerando*, Rachmaninoff incrusta grupos de dos notas, donde la segunda es resolución a la tercera. Este uso de *podgoloski* (Figura 14) tiende a dejar disonancias sin resolver y enfatiza el uso de melodías paralelas, comúnmente en intervallos de terceras.<sup>62</sup> Estas voces se estabilizan en la segunda parte de la última sección, que comienza en el *allegro* del número once.

<sup>61</sup> Rachmaninoff, S. (1910), pp. 9

<sup>62</sup> Panayotova, M. (2012), pp. 24

Figura 14. Podgoloski<sup>63</sup>

The image shows a musical score for a piece titled 'Podgoloski' by Rachmaninoff. The score is written for piano and consists of two systems. The first system has four staves: two for the right hand and two for the left hand. The right hand part is highly rhythmic, featuring many triplets and sixteenth notes. The left hand part is more melodic, with longer note values. The score is marked with 'poco a poco accel.' at the top right and 'p' (piano) in the middle of the first system. The second system also has four staves and continues the piece with similar rhythmic complexity. The key signature has one flat (B-flat major or D-flat minor).

La exposición del primer movimiento del Opus 30 finaliza cuando súbitamente la tónica, Si bemol, deriva en el séptimo grado, La mayor, para dar paso al desarrollo en el *tempo I*.

---

<sup>63</sup> Rachmaninoff, S. (1910), pp. 13

## Conclusión

---

Los temas principales de Rachmaninoff generalmente cumplen con ciertas características folklóricas: la melodía tiene características peculiares de fraseo, los tiempos rítmicos son casi siempre establecidos sólo por los arpeggios con que el piano acompaña, y los temas se desarrollan predominantemente en rangos pequeños. El idioma pianístico, por su parte, hace uso frecuente de bajos pedales, de octavas, y de *podgoloski*.

A pesar de que el análisis a partir de proto-armonías demuestra similitudes entre los conciertos y los intervalos definidos por Myasoyedov, el *peremennost* de Rachmaninoff no parece haberse regido a partir de esta interpretación tonal. La proto-armonía además, quizás podría estudiarse más claramente si se analizaran las composiciones en su totalidad; en esta monografía sólo toma en cuenta la exposición de un movimiento, pero probablemente la presencia (o ausencia) de triadas condicionales proto-armónicas se vuelva más obvia al evaluar los tres movimientos de cada concierto.

La submediante rusa quizás puede apreciarse más clara y específicamente en el segundo tema del Opus 30, por ejemplo, cuando es establecida como tónica, y el segundo grado 'oriental' quizás sea más distinguible en la introducción del Opus 18. Ambos grados son frecuentes en los dos conciertos, pero generalmente son abordados cromáticamente en el piano, o como componentes melódicos.

Pareciera que Rachmaninoff adopta aspectos folklóricos, pero los desarrolla a partir de enfoques no del todo tradicionalistas. Su *peremennost*, por ejemplo, sería más claramente reconocido si se estudiara con una perspectiva menos litúrgica, y quizás más cromática, sobre todo en el piano. Sus cambios rítmicos, que se vuelven aún más evidentes en sus grabaciones, podrían relacionarse con la libertad folklórica o con un romanticismo académico, por otro lado.

Al final, Rachmaninoff no se basa en una imitación insípida de los modelos europeos, ni en un estancamiento en el folklor. Su música consiste en una combinación de elementos e influencias que van mucho más allá de cualquier caracterización sistemática.



## Referencias

---

### Partituras

Rachmaninoff, S. (1901), *Concierto para Piano No. 2, Opus 18* (Transcripción para dos pianos), A. Gutheil, Moscú, pp. 3-12

Rachmaninoff, S. (1910), *Concierto para Piano No. 3, Opus 30* (Transcripción para dos pianos), A. Gutheil, Moscú, pp. 2-13

### Audio

Rachmaninoff, S. (1901), *Concierto para Piano No. 2, Opus 18 – Moderato*, [Grabado por Sergei Rachmaninoff, piano - Philadelphia Orchestra, dir. Leopold Stokowski, Eugene Ormandy] en *Rachmaninov: Piano Concertos Nos 2 & 3* [CD]. Naxos Historical. (1999), track 1.

Rachmaninoff, S. (1910), *Concierto para Piano No. 3, Opus 30 – Allegro*, [Grabado por Sergei Rachmaninoff, piano - Philadelphia Orchestra, dir. Leopold Stokowski, Eugene Ormandy] en *Rachmaninov: Piano Concertos Nos 2 & 3* [CD]. Naxos Historical. (1999), track 4.

### Libros

Bertensson, S. et al. (2001). *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music*. Indiana University Press.

Taruskin, R. (2009). *On Russian music*, Berkeley: University of California Press.

### **Artículos**

Devoto, M. (1995). The Russian Submediant in the Nineteenth Century. *Current Musicology*, pp.48-76.

Taruskin, R. (1992). 'Entoiling the Falconet': Russian Musical Orientalism in Context. *Cambridge Opera Journal*, 4 (3), pp.253-280.

Yasser, J. (1951). Progressive Tendencies in Rachmaninoff's Music. *Tempo*, (22), pp.11-25.

Yasser, J. (1969). The Opening Theme of Rachmaninoff's Third Piano Concerto and Its Liturgical Prototype. *The Musical Quarterly*, 55 (3), pp.313-328.

### **Tesis y disertaciones**

Ahrens, E. (2007). *The Composition Of Russian Folk Music: An In Depth Study Of The Distinctive Characteristics Of Russian Folk Music As Known And Distributed In The Late 19th Century*. Texas Christian University

Cannata, D. (1993). *Rachmaninoff's changing view of symphonic structure*. New York University.

Ivanova, A. (2006). *Sergei Rachmaninoff's Piano Concertos: The Odyssey Of A Stylistic Evolution*. University of Maryland.

Johnston , B. (2009). *Harmony and Climax in the Late Works of Sergei Rachmaninoff*. The University of Michigan.

Norris, J. (1988). *The Development of the Russian Piano Concerto in the Nineteenth Century*, University of Sheffield.

Panayotova, M. (2012). *In Search Of "Russianness": Russian National Idioms In Aleksandr Glazunov's Sonata No. 1 For Piano, Op. 74*. The University of Arizona

Rego, J. (2012). *Skryabin, Rakhmaninov, And Prokofiev As Composer-Pianists: The Russian Piano Tradition, Aesthetics, And Performance Practices*. Princeton University.

### **Sitios de internet**

Sergey Rachmaninoff. (2013). En *Encyclopædia Britannica*. Recuperado el 21 de Febrero de 2013 de [britannica.com/EBchecked/topic/488116/Sergey-Rachmaninoff](http://britannica.com/EBchecked/topic/488116/Sergey-Rachmaninoff)

## Apéndice

---

Figura i. Transcripción de Joseph Yasser del canto ortodoxo que es relacionado con las palabras  
"Thy Grave, O Saviour Guarded by Warriors, etc"<sup>64</sup>

(Ex. 2)

The musical transcription consists of three staves of music in treble clef. The first staff contains segments K1, K2, K3, and K4. The second staff contains segments K5, K6, K7, and K8. The third staff contains segments K9, K10, and K11. The music is written in a single melodic line with various rhythmic values and accidentals. The key signature changes from one flat to two flats, and the time signature changes from 3/4 to 4/4. The piece concludes with a double bar line.

---

<sup>64</sup> Yasser, J. (1969), pp. 316