

Análisis del tercer Movimiento del 2º concierto para piano y orquesta en Do menor, Op. 18 de Sergei Rachmaninov

by Beatriz Fraguera Martínez - martes, abril 17, 2012

<https://vinculando.org/articulos/analisis-del-tercer-movimiento-del-2o-concierto-para-piano-y-orquesta-en-do-menor-op-18-de-sergei-rachmaninov.html>

El concierto para piano nº2 de Rachmaninov es portentoso, constituye un claro exponente de los excelentes resultados que se pueden llegar a alcanzar cuando se funden en una misma personalidad dos significadas potencias carismáticas, en este caso el virtuosismo pianístico y la brillante capacidad compositiva. Esta doble genialidad se ha producido en multitud de casos y todos ellos han supuesto maravillosas piezas. Ocurre que dicha dimensión virtuosística instrumental estimula a la otra dimensión creativa brindando a ésta un sinfín de diversas posibilidades técnicas y expresivas; por otra parte la otra facultad compositiva posibilita el establecimiento de una solidez formal y una proporcionada arquitectura estructural. De esta manera, ambas facultades, virtuosística y compositiva, revierten entre sí de manera recíproca, llegando a compenetrarse y a recurrir constantemente una en favor de la otra, hasta producirse una maravillosa simbiosis que acaba por ofrecer espléndidas obras como la que nos ocupa.

Primer parámetro analítico: Estructura

El 3er movimiento presenta una disposición formal establecida sobre tres secciones con una introducción antecedente y una coda final. Hay que considerar apriorísticamente sobre esta disposición formal cuatro importantes cuestiones:

1. Aunque el aspecto formal del concierto se orienta desde las propias disposiciones de la Sonata/Sinfonía, presenta siempre un mayor grado de libertad (para posibilitar la flexibilidad que se requiere para el diálogo solista-orquesta)
2. Tanto los 3º como los 4º movimientos suelen caracterizarse por un mayor grado de libertad que el regido para el 1º y 2º
3. Pervive un mayor libre vuelo estructural, habitual en las composiciones de esta etapa neorromántica.
4. La manera en que se establece la subdivisión en estas tres secciones obedece a una necesidad de sistematización analítica, ya que la disposición formal de este 3er movimiento no se pliega a ningún tipo de esquema prototípico de *scherzo* u forma arquetípica.

El hecho de que en cada una de estas tres secciones aparezca invariablemente el Tema A y (siempre después) el Tema B (ambos con las pertinentes modificaciones), evoca inevitablemente aquel tipo de alternancia temática que se da en los movimientos dispuestos sobre la forma Rondó. Hay que considerar este hecho como una leve influencia o incluso como una mera casualidad o coincidencia ya que ni el carácter, ni la expresión, ni los particulares recursos estructurales de esta 3ª sección se ajustan a aquel referente arquetípico del Rondó.

Efectuadas pues estas salvedades, consideramos que la **introducción** se proyecta desde el inicio hasta el compás 42. La **1ª Sección** comienza justamente en el compás 43 y se proyecta hasta el compás 149, la **2ª Sección** va desde el compás 150 hasta el 367 y la **3ª Sección** desde el 368 hasta el 454; Finalmente aparece la **Coda** con que concluye la obra.

Parece ser que la composición de los movimientos 2º y 3º precedió un ciego tiempo a la realización del 1er Movimiento. Esta consideración no se puede soslayar; aunque por otro lado, el análisis de la obra se efectúa justamente en la propia dirección decisiva que sigue la interpretación de la obra. Su análisis, consecuentemente, se efectúa en ese mismo sentido y dirección así como sus deducciones de antecedencia y consecuencia (al modo de

una disposición cíclica normal en que los temas son rememorados y nunca anticipados a su natural posición diacrónica)

El inicio de este 3er Movimiento ofrece la singularidad de readaptar, desde una disposición cíclica la idea subsidiaria que se manifestó yuxtapuesta al tema principal del 1er Movimiento cuando éste reaparece en el "Moto precedente" (justamente en el compás 9 del nº7 de ensayo, expuesta también allí por violoncellos y contrabajos). Esta idea subsidiaria reaparece ahora en el 3er Movimiento, con los mismos instrumentos graves de cuerda, aunque con diseños consecuentes interpolados por los dos grupos de violines ocupando un plano único y absoluto desde el propio inicio.

La 1ª idea temática A se muestra (sobre el tono de La b Mayor) en el compás 43 pero su línea melódica (especialmente auspiciada por un marcado carácter rítmico) está completamente insertada en la parte superior de un tupido tejido acórdico-contrapuntístico. La 2ª idea temática B se manifiesta en el compás 106 desde la aleación tímbrica del primer oboe y las violas. Este Tema B se muestra sobre distintas tonalidades en cada una de sus sucesivas apariciones. La primera vez se presenta en el tono de sib Mayor; la segunda aparece en el tono de Reb Mayor mientras que la tercera se manifiesta sobre una ambivalencia modal Mayor/menor (sólo aparente puesto que el 3er grado, que decide en todo caso la directriz modal, está aquí claramente definido como 3ª Mayor); esta fluctuación tonal acaba definiéndose y decantándose por el modo Mayor de Do, tono en que concluirá la obra tras la Coda que se muestra desde el compás 455 hasta el final siguiendo en el Tema B. Presentando siempre la misma disposición inicial acéfala, en su 1ª y 2ª aparición presenta la misma dimensión de 17 compases mientras que en la tercera y última se proyecta aumentada hasta 25 compases. En su primigenia manifestación muestra una gran frase (de 17 compases) que se divide en dos semifrases; a su vez, cada una de estas dos semifrases se subdivide en periodos asimétricos. La asimetría de estos periodos, tan fuertemente contratantes en su interna estructuración sintáctica (con distribución de 3-5 compases para los periodos de la primera semifrase y de 2-2-5 para la 2ª semifrase) no es óbice para que la frase manifieste, en su conjunto, un admirable equilibrio.

Tras la poderosa apertura ascendente (mediante 4ª justa) de la cabeza motívica de este Tema B se muestra (desde la lacónica dimensión del primer período) la esencia de su propia característica; en lo sucesivo se manifiesta, desde admirable genialidad, un proceso de desarrollo sobre la esencia misma de su *incipit* motívico, sin que por ello pierda esta sucesión melódica ningún tipo de prerrogativa (como componente con "pleno derecho" de esta frase). El inicio de la 2ª Sección (compás 150) se articula sobre células pertenecientes al Tema A (que se muestran aquí muy atomizadas para ir tomando paulatinamente mayor cohesión). El Presto del compás 188 establece un diálogo muy alternado sobre los elementos de este Tema A. Sobre el compás 214 aparece un episodio fugado tratado muy libremente aunque presentando aquellas cuatro entradas típicas de este estilo. Es muy significativo el hecho de que el inicio de las tres secciones se disponga siempre sobre el Tema A (aunque tratado con distinto procedimiento para cada caso), y supone un argumento más a favor de aquella división que para la forma establecíamos al principio de este Primer parámetro.

Es admirable también la disposición tonal tanto en el sentido global de la obra como en la particular de este 3er Movimiento. Consideremos a tal respecto que se establecen ambos polos tonales de la obra sobre el tono Do (con modo menor para el 1er movimiento y modo Mayor para el 3er Movimiento). El 2º Movimiento se establece sobre el tono de Mi Mayor pudiéndose ver en ello un claro vínculo tonal (intermedio entre los Movimientos 1º y 3º) toda vez que una clara intencionalidad de polarizar y remitir hacia el modo de Do Mayor la directriz tonal de la obra.

En este tercer Movimiento en concreto aparece el Tema A sobre el tono de Do Mayor al igual que sobre el Tema B en su tercera y ulterior aparición; pero las dos primeras apariciones del Tema B se muestran sucesivamente sobre los tonos de Sib Mayor y de Reb Mayor, precisamente a una mínima distancia de tono y de semitono respectivamente, como un conjunto de dos guardianes del tono principal que se manifestará con mayor realce y extensión la tercera vez... Otra imagen metafórica consiste en conceptualizar las dos primeras apariciones de este Tema B como una fidedigna sombra de una imagen que se mostrará después en toda su real autenticidad y radiante

magnitud. En efecto, Rachmaninov adiciona la séptima en muchos acordes aún sin que éstos actúen como grados tonales. Es muy importante todo el constante uso de alteraciones que revierten recíprocamente desde la melodía hacia la armonía, y viceversa, porque con ello logra el autor ensanchar la coloración tonal interna.

Segundo parámetro analítico: Orquestación

La disposición orquestal es de 2-2-2-2 para el viento-madera; el viento-metal establece la relación 4-3-2-1 y en la percusión figuran timbales, bombo y platos a dos. Frente a este nutrido grupo de vientos, la cuerda debe presentar un elenco no ingerir a 16-14-12-10-6 (siempre susceptible de aumento o disminución en función de las proporciones y características de la sala)

La partitura presenta una densa plantilla orquestal por la que se cubren la mayor parte de los resortes organológicos. En cuanto a viento cabe mencionar que por esta época aún no se ha generalizado la adopción de los clarinetes predominantemente en Sib ni tampoco las trompetas sobre Sib o Do; así pues, tanto los clarinetes como las trompetas se presentan en el tono de La. Además cabe mencionar que se establece el cuarteto de trompas y el otro cuarteto de metales (sobre tres trombones y la tuba) lo cual presta a esta obra una notable fuerza en determinados e increíbles momentos.

Para este 3er movimiento se incorporan en percusión -amén de los timbales- el bombo (o gran caja) y los platos a dos. Generalmente los grupos instrumentales realizan funciones homogéneas, compactas, en buena parte de este 3er movimiento (especialmente como consecuencia de aquel tratamiento homofónico, acórdico, que se muestra en un gran porcentaje del decurso); por el contrario, en otros contextos asumen parte y acciones muy diversificadas; por ejemplo, para la primera aparición del Tema B se prescinde absolutamente de la acción de ambos grupos de violines mientras que, cuando este segundo tema aparece por segunda vez, solamente lo asumen los primeros violines (en aleación tímbrica con las flautas); otra notable diversificación se produce con consecuencia directa de aquel tratamiento fugado (compás 214).

La ausencia de disposiciones heterofónicas exime al autor de aquella mezcla de timbres a que aquello obligaría; por eso mismo, esa coincidencia sobre generalizadas funciones homofónicas permite en muchos casos al autor solucionar la orquestación con familias instrumentales concretas que se suceden y alternan con otras desde una claridad tímbrica, monocolor, para muchos momentos de la orquestación.

Tercer parámetro analítico: Discurso y fraseo

La obra presenta una gama de articulaciones que, sin ser de una extraordinaria variedad, sí es muy suficiente para cubrir lo que desde ellas se demanda para un adecuado fraseo. En todo nótese que las ligaduras de la cuerda se adecuan perfectamente con unas arcadas proporcionadas en la mayoría de los casos.

Durante el transcurso de la obra se muestran constantes y enormes contrastes en los aspectos inherentes al fraseo, tanto en lo referente al Piano solista como a la orquesta. El solista puede pasar de los más densos *legato* a los más contundentes *staccato*. Estos *legato* para el Piano solista presentan una cuidadosa distribución, englobando principios y desinencias de miembros de frase y de período para remarcar las diversas y oportunas articulaciones.

Será importantísimo que el pianista efectúe un detenido estudio para la adecuada inserción de los pedales procurando diferenciar los cambios armónicos sobre un mismo compás. Incluso sobre aquellos compases en que se mantiene una misma armonía convendrá disponer dos pedales, con el fin de evitar toda una serie de cacofonías que se producirían por la ingente cantidad de notas de paso y de floreo que se muestran constantemente sobre un mismo compás.

Sobre aquel breve episodio que el solista realiza desde el compás 47 al 60 convendría poner generalmente cuatro pedales para cada compás si el tempo fuese, por ejemplo, de negra=100, precisamente para diferencias aquellas notas de paso (más bien acordes de enlace sobre la armonía propia) que se establecen en la parte superior; pero dado que el tempo metronómico indicado es de blanca=116 no es posible establecer mediante el pedal esta nítida diferenciación sonora por lo que únicamente será posible la realización de dos pedales para cada compás. Lo mismo cabe decir para el caso del compás 122 en que el Piano solista acomete el Tema B (tras la primera exposición de la orquesta); también aquí convendrá disponer dos compases para cada compás pues de esta manera se establece una íntima coordinación con los arpegiados de la mano izquierda; por contra, pueden enrarecerse un tanto la acción melódica superior, nutrida de notas de paso (aunque esta rarefacción siempre añadirá, al menos, el aspecto positivo de aquella nebulosa sonora...). La orquesta puede pasar de unas densas ligaduras para un expresivo fraseo (como en los sucesivos casos en que se muestra el Tema B), a aquellos otros en que se manifiesta desde la más concisa e incisiva articulación (compases 17 a 20, del 35 al 42 y especialmente, aquella acción alternada entre el Piano solista y la orquesta del *presto* en el compás 188).

El establecimiento de las arcadas no ofrece ninguna dificultad para su inserción ya que se muestra con constante objetividad la solución que hay que disponer en cada caso. Precisamente sobre los compases 17 al 20 podría establecerse alguna duda (derivada más de una consideración superficial que de cualquier otro aspecto) pero el autor determina con precisión las arcadas, consistentes en repetir -arco abajo- las terceras notas después de cada silencio.

En cuanto a las ligaduras de la maravillosa melodía del Tema B hay que considerar que existe una leve incorrespondencia entre las dos primeras apariciones del tema (idénticas entre sí) y la tercera aparición en los compases 5, 6, y 12. No obstante, esta insubstancial diferencia no afecta para nada a las arcadas, que continúan siendo en los tres casos, idénticas entre sí al menos en sus trece primeros compases, puesto que a partir del compás 14 toma la melodía mayor vuelo y extensión en esta ulterior aparición. El tema B hay que iniciarlo en arco abajo y sucesivamente desde la propia alternancia de los arcos se efectúa con absoluta naturalidad el subsiguiente proceso decursivo de esta bellísima frase. Habrá que tener un especial cuidado tanto en efectuar un absoluto paso del arco en la primera arcada para imprimir una consistente fuerza al notable intervalo de cuarta justa ascendente; pero a su vez, recuperar ascendentemente todo el arco en las dos notas siguientes y abordar después el largo valor de redonda desde el propio talón. La partitura inserta la indicación de arco arriba en el compás 8 de esta melodía, que resultará ser una obviedad si se ha dispuesto al principio el arco abajo antes indicado. Sobre el compás 300 se inserta en la partitura la indicación repetida de arco abajo, aunque sólo para los violines 2º y las violas, confiriendo mayor refuerzo a la síncopa que se avecina. Sobre este hecho, más que una omisión de esta indicación de arco abajo también para el resto de la cuerda (violines 1º, violoncellos y contrabajos) lo que supone un inteligente recurso por parte del autor, pues de esta manera compensa esta parte de la cuerda con su continuada sonoridad lo que pierden los violines segundos y violas en su repetición de arco. La disposición de las arcadas decíamos que no ofrece ninguna dificultad; en cambio si habrá que razonar muy detenidamente las densidades de arco a emplear y, según el caso, homogeneizar exactísimamente sus concretas dimensiones de mitades, tercios o cuartos de arco.

Las respiraciones de los vientos no muestran especiales problemas en ningún caso; no obstante aparece alguna vez (compases 90-96 en los fagotes y los trompas) cierto tipo de articulación que sorprende no tanto por la relativa longitud de las ligaduras cuanto por aquellas articulaciones sobre las corcheas cuya brevedad, en ambos casos, no permite la desahogada acción respiratoria...

Cuarto parámetro analítico: Tempo

En todo este 3er movimiento no aparecen indicaciones inherentes al *tempo* excepto en aquellas dos coacciones en que se inserta, junto a la indicación de *Allegro*, la palabra *scherzando*. Incluso en el caso del Tema B sólo se muestra la indicación de *Maestoso* con la tercera aparición de esta evocadora melodía; y es que, verdaderamente, el carácter está magistralmente implícito en todos y cada uno de los sucesivos episodios de este 3er Movimiento. Los

diversos y versátiles recursos escriturísticos confieren a la obra el suficiente grado de expresión para que queden, desde él, claramente manifestados los contrastados caracteres. Precisamente este contraste de caracteres es uno de los componentes más interesantes de esta obra y se manifiesta sobre ella tanto a través de las variadas texturas como desde las diversificadas funciones entre las partes instrumentales (de entre las que sobresale, obviamente, la acción del piano solista)

Predomina notablemente el carácter alegre, extrovertido, siendo muy significativo el propio inicio, con su expresión de *Allegro scherzando* que en ningún caso debe confundirse como una indicación que deba regir para todo el 3er Movimiento; en todo caso únicamente rige hasta cuando aparece la nueva indicación de *Meno mosso* (compás 98) ya que en el compás 162 vuelve a aparecer esta indicación de *Allegro scherzando*, como señal evidente de que había dejado de regir. En todo caso predomina siempre durante el Movimiento este marcado carácter alegre; precisamente sobre eso mismo se establece una magistral acción de contraste: frente a la continuada alegría se muestra la bellísima melodía del Tema B que, ciertamente está muy lejos de manifestar cualquier atisbo de doloroso patetismo; más bien parece el sincero y extrovertido canto que refleja un palpante anhelo amoroso o quizá una evocadora y comedida nostalgia...

En el estilo de esta obra se reflejan notables interinfluencias respecto al metodismo sinfónico de Rimsky-Korsakov y Glazounov pero, sobre todo, la derechísima ascendencia de la poderosa temática del 4º Movimiento de la 6º Sinfonía de Tchaikowsky (aunque allí, aquella significativa y excepcional melodía tiene un diferente y elegíaco carácter, como de una tristísima e inminente despedida...) Por otra parte, esta manera de reducir y acotar la expresividad a escasos momentos para rodear éstos de diversos episodios notablemente contratantes desde su alegre carácter, es una aportación típica de postromanticismo aunque con este 3er Movimiento se acentúan mayormente estos contratantes aspectos. Desde ello mismo puede verse un claro antecedente del tratamiento caracteriológico que imprimirá Béla Bartók a su Concierto para Orquesta en cuyo 4º Movimiento aparece una melodía de notable expresividad absolutamente circundada por una alegre y extrovertida temática.

El Concierto para piano nº2 de Rachmaninov es estilísticamente avanzado. En algunos episodios como el compás 402, parece anticiparse el estilo pianístico de Bartók por la inserción de aquellas series de acordes arracimados, o por el gran predominio de la disposición acórdica y de la constante función rítmica frente a la dúctil flexibilidad del Tema B. También es un claro antecedente de aquella manera en que trata el piano Strawinsky: en su obra *Petrouchka*, especialmente por aquella manera en que la melodía se presenta en la parte superior, compás 43, tupidamente arropada por densos acordes. Efectivamente, la manera integradora con que Rachmaninov asocia el piano con la orquesta está en un plano estilístico muy diferenciado al que se mostraba en los anteriores conciertos para piano del Romanticismo. Aquí el piano -sin renunciar a su acción concertística- establece una mayor alternancia con la orquesta con la que, además del consabido plano dialogante, intenta otro nivel dialógico de más íntima fusión. Sobre este aspecto es muy significativa la supresión de una gran cadencia que queda reducida significativamente desde el compás 430 en que parece evocarse la característica acción de la ausente arpa...

Quinto parámetro analítico: Matices dinámicos

Respecto a las indicaciones de los matices dinámicos no es tan considerable su razonable variedad cuando el constante uso que de ellos se efectúa así como de toda la gama de reguladores ascendentes y descendentes (sustituídos a veces por las indicaciones de *crescendo* y *diminuendo*) que requieren una constante atención de la orquesta y un esmerado cuidado para su adecuada realización.

Conviene tener muy en cuenta que esta especial atención y esmero tendrá que extremarse sobremanera especialmente cuando se actúa simultánea o concomitantemente con el Piano solista; sin descuidar en absoluto los *fortissimo*, procurando que sobre sobre ellos sea perfectamente perceptible y, mejor aún, claramente identificable la importantísima aportación solística. El director debe controlar toda la diversidad de planos sonoros en cualquier nivel o extremo desde los *pianissimo* hasta los *fortissimo*, sin permitir que ninguna desproporcionada intensidad

sonora.

Es importantísimo que el director tenga una clara conciencia sobre la relativa manera en que se deben entender los matices dinámicos cuando se actúa en conjunción con un solista; la función de su facultad auditiva debe extremarse en estos casos ya que no será suficiente que él razone adecuadamente este aspecto sino que, sobre todo lo haga entender oportunamente a la orquesta durante la concertación.

Las indicaciones de los matices agónicos están taxativamente concretizadas sobre algunos *ritardando* y *accelerando*; en realidad tanto los tempos como la propia configuración escriturística muestran una gran flexibilidad durante todo el proceso del discurso, de manera que no se precisan más modificaciones agónicas que aquellas que oportunamente ha fijado el autor sobre la partitura.

Las indicaciones metronómicas aparecen claramente establecidas en todos los casos, no obstante, por razones fenomenológicas de una doble dimensión (psicológica y empírica), conviene cuestionarse "a la baja" la mayor parte de las indicaciones metronómicas que se insertan sobre la partitura; naturalmente esta diferencia de *tempo* será, en todo caso mínima, para no desnaturalizar la propia idea del compositor y, en todo caso, sujeta siempre a las particulares condiciones acústicas de la sala de conciertos. Cabe remarcar que estas modificaciones metronómicas, no son una superficial consideración analítica y aunque parezcan mínimas o levíticas no pueden determinarse con ligereza; deben ser, en todo caso, el maduro efecto de unos profundísimos análisis, tanto como el resultado de continuas valoraciones contrastantes sobre diversos grados de velocidad para un mismo tempo. Sólo de esta manera, cuando a base de reiterados análisis y contrastes se llegue a tener profundo conocimiento de la obra, será posible añadir esta comprometida acción "recreativa" de la obra. Será posible añadir interés o enfatizar partes del concierto, siempre desde la particular y responsable acción del Pianista solista y del director, desde el mayor respeto y cariño...

Un aspecto muy importante a considerar, superpuesto o antecedente al anterior, es la específica concepción que sobre el grado de los *tempi* aporta el propio pianista. Sobre este aspecto deberá manifestar el director su auténtica dimensión psicológica a fin de consensuar con el solista decisiones conjuntas para todos y cada uno de los casos. La idea que sobre los *tempi* tenga asumida el director (después de profundas consideraciones) no debe mantenerse inflexible frente a las que aporta por su parte el pianista solista; más bien deberán tener éstas cierta prioridad porque, desde el estricto nivel estético del concierto-solista de época postromántica es el pianista el único protagonista; además multitud de razones, especialmente del orden técnico y psicológico, aconsejan que sean los *tempi* específicos que aporta el pianista los que deban regir en definitiva el concierto.

Ficha Técnica:

- Compositor Rachmaninoff, Sergei
- Número de Opus/Catálogo Op.18
- Key C minor
- Número de movimientos o secciones 3 movements
- I. Moderato (C minor)
- II. Adagio sostenuto (E major)
- III. Allegro scherzando (C major)
- Fecha o año de composición 1900–01
- First Performance 1901-11-09 (10-27 O.S.)
- Moscow: Philharmonic Society Concert
- Sergei Rachmaninoff, piano; Philharmonic Society Orchestra / Alexander Siloti, conductor
- Año de la primera publicación 1901 – Moscow: A. Gutheil.
- Score – Plate A. 8102 G., 116 pages
- Parts – Plate A. 8103 G., 24 parts
- 2-Piano red. – Plate A. 8104 G., 62 pages

- Dedicatoria Nikolay Vladimirovich Dahl (1860–1939?)
- Average Duration 34 minutes
- Estilo Romantic
- Instrumentación Piano solo with Orchestra
- 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets (B♭/A), 2 bassoons
- 4 horns (F), 2 trumpets (B♭/A), 3 trombones, tuba, timpani, string orchestra