



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

Rusia
La Eterna Romántica

OPCIÓN DE TESIS QUE PRESENTA
MARCO IVÁN LÓPEZ MIRANDA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA
- GUITARRA -

ASESOR DE TESIS:
MTRO. ELOY CRUZ SOTO

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO, D.F. 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres...

Hermanos...

y

Amigos...

A Juan Carlos Laguna...

AGRADECIMIENTOS

Al maestro Juan Carlos Laguna, por su apoyo incondicional, por ser mi maestro y amigo.

Al maestro Eloy Cruz Soto, por su valioso asesoramiento en estas notas.

A todos mis maestros, amigos y compañeros que me han apoyado a lo largo de la vida.

ÍNDICE

PROGRAMA DE RECITAL DE EXAMEN PROFESIONAL.....	2
INTRODUCCIÓN.....	3
Antecedentes.....	4
La Guitarra en Rusia.....	5
ŠTEPÁN RAK.....	7
TENTACIONES DEL RENACIMIENTO.....	8
SERGEI RUDNEV.....	14
EL TILO CENTENARIO.....	15
POR LA ESTEPA SILVESTRE DEL BAIKAL.....	23
JAN FREIDLIN.....	31
ESTROFAS DE SAFO.....	32
“Cinco postludios para guitarra”	
I.....	33
II.....	35
III.....	38
IV.....	41
V.....	44
NIKITA KOSHKIN.....	47
LOS JUGUETES DEL PRÍNCIPE.....	48
El Príncipe Travieso.....	49
El Mono Mecánico.....	51
La Muñeca de Ojos Parpadeantes.....	53
Los Soldados jugando.....	55
El Carruaje del Príncipe.....	58
El Gran Desfile de los Juguetes.....	60
(Tema y Variaciones)	
BIBLIOGRAFÍA.....	66

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

PROGRAMA DE RECITAL DE EXAMEN PROFESIONAL
PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO INSTRUMENTISTA
-GUITARRA-

Temptation of the Renaissance

Štěpán Rak
(Rusia-Checoslovaquia, n. 1945)

The Old Lime-Tree

Sergei Rudnev
(Rusia, n. 1955)

The Wanderer's Song

Strophes of Sappho
Five Postludes for guitar

Jan Freidlin
(Rusia, n. 1944)

INTERMEDIO

The Prince's Foys

Nikita Koshkin
(Rusia, n. 1956)

- *The Mischievous Prince*
- *The Mechanical Monkey*
- *The Doll with Blinking Eyes*
- *The Tin Soldier*
- *The Prince's Coach*
- *The Big Toy's Parade (Thème et Variations)*

Guitarra: **Marco Iván López Miranda**

INTRODUCCIÓN

Este trabajo está dirigido a los alumnos, maestros y al público en general que se interesa en el mundo de la guitarra. El objetivo de este programa es dar una visión más amplia del repertorio guitarrístico de ciertas partes del mundo y mostrar que hay mucho material musical que es poco tocado y resulta menos que desconocido para mayoría de los intérpretes. Es bien sabido que cuando uno asiste a una sala de concierto en México a escuchar un recital de guitarra, habitualmente los guitarristas tocan el mismo repertorio que los demás colegas durante muchos años, por lo que este trabajo pretende ser una invitación a conocer el rico repertorio que hay en otras partes del mundo.

Sin duda será de gran utilidad anticipar al lector que he tratado de hacer un texto en castellano. Por lo que los títulos de las obras serán empleados de esa manera. Preferí hacerlo así, dado que hay algunos títulos en inglés que difieren de la traducción directa del ruso al español. Por lo que hago abajo la relación de los nombres de estas obras.

<u>Inglés</u>	<u>Ruso</u>	<u>Español</u>
<i>Temptation of The Renaissance</i>		<i>Tentaciones del Renacimiento</i>
<i>The Old Lime-Tree</i>	<i>Lipa Vekovaia</i>	<i>El Tilo Centenario</i>
<i>The Wanderer's Song</i>	<i>Po dikim stepiam Zabaikalia</i>	<i>Por la Estepa Silvestre del Baikal</i>
<i>Strophes of Sappho</i> <i>Five Postludes for guitar</i>		<i>Estrofas de Safo</i> <i>Cinco Postludios para guitarra</i>
<i>The Prince's Toys</i> - <i>The Mischiervous Prince</i> - <i>The Mechanical Monkey</i> - <i>The Doll with Blinking Eyes</i> - <i>The Tin Soldier</i> - <i>The Prince's Coach</i> - <i>The Big Toy's Parade (Thème et Variations)</i>	<i>Soldati Igrayut</i>	<i>Los Juguetes del Príncipe</i> - <i>El Príncipe Caprichoso</i> - <i>El Mono Mecánico</i> - <i>La Muñeca de Ojos Parpadeantes</i> - <i>Los Soldados jugando</i> - <i>El Carruaje del Príncipe</i> - <i>El Gran desfile de los juguetes</i>

N. B. A causa de este problema entre los títulos originales de las piezas en ruso y su traducción al inglés se ha optado por usar en este trabajo los nombres en español, traduciéndolos directamente del ruso, a pesar de que en el programa de concierto remitido al H. Consejo Técnico se usaron los títulos en inglés, como aparecen en las ediciones utilizadas.

Para acercarnos un poco al contexto social en que fueron realizadas estas obras, es necesario tener una idea general de los antecedentes de la música en Rusia, así como de la situación que ha vivido el intérprete de guitarra en este país.

Antecedentes

Para comenzar debemos saber que la música en Rusia se ha visto marcada por las circunstancias sociales que la han envuelto desde siempre, y es que si bien el arte tiene sus inicios desde que el hombre satisface sus necesidades vitales de supervivencia, aquel sufre un desarrollo y evolución en cuanto a su utilidad, su concepción y sus avances técnicos, influido siempre por el medio en el que se desarrolla, y este puede ser de carácter físico, económico y social. Así, durante el régimen zarista la cultura superior, las artes y la música eran privilegios solo de las altas clases sociales. Pero estas clases hacían la música al estilo de los italianos, franceses y alemanes, sin tener una identidad musical rusa propia. La música del pueblo, de siervos y criados no era tomada en cuenta.

A pesar de esto, Rusia es un país en el que la música popular ha tenido un auge que solo se ve en los países agrícolas. En Rusia la música, como las demás artes es y ha sido producto de las necesidades y carencias del pueblo, de las represalias políticas y de infinidad de circunstancias sociales, políticas y económicas. Por un lado, se desarrolló la música del cristianismo ortodoxo, y por otro los músicos del pueblo que iban de un lugar a otro cantando leyendas heroicas que se transmitían de generación en generación.

En este país se habla de algo que llaman *la conciencia del artista* y el *alma rusa*. Se dice que la creación artística debe de ser una respuesta del autor a las condiciones sociales y morales que vive -esto es la conciencia social-. La diferencia que hay de esta verdad en Rusia y en Occidente, es que el artista occidental no puede siquiera imaginar el grado de manipulación y represión política, religiosa y social que el artista ruso y soviético ha tenido que enfrentar. En consecuencia el arte en Rusia ha sido el único modo cercano a la expresión liberal. Y es que durante el régimen zarista los artistas debían adecuarse a las políticas monárquicas, mientras que, tras el triunfo de la Revolución de 1917, se vieron obligados a apegarse a las políticas soviéticas, que en la cuestión cultural aún los criterios artísticos en servicio de la funcionalidad.

Aunque durante la época soviética muchos artistas rusos decidieron exiliarse a países occidentales por la represión, sobre todo a Estados Unidos y Europa occidental, donde podían desarrollar sin dificultades el inmenso caudal creativo que llevaban en su interior, muchos otros también se quedaron y siguieron desarrollando su propio estilo artístico que da a Rusia características especiales no encontradas en ningún otro país.

Todo esto ha llevado a los artistas rusos a sentir un cierto grado de responsabilidad moral hacia su pueblo. Se ha formado la necesidad de crear obras bajo un cierto grado de fatalismo. Parece ser que entre mayores sean los obstáculos que tenga que enfrentar el artista mayor será la profundidad del arte.

*La guitarra en Rusia...*¹

Esta situación se ve reflejada particularmente en la vida del guitarrista ruso. En primer lugar, se puede percibir la común creencia tanto en Rusia como en muchos otros países, de que la guitarra era un instrumento de segunda clase y no un instrumento de concierto, ya que se considera en cierta medida un instrumento popular, no a la misma altura del piano, por ejemplo. En segundo término, existen consecuencias políticas que se reflejaron con mayor crudeza durante los años de represión y censura soviética, porque las obras occidentales eran tachadas como injerencia externa nociva a la nación, como menciona Matanya Ophee a continuación:

No era raro para un intérprete de guitarra de siete cuerdas denunciar a su opositor de seis cuerdas a la KGB, como traicionero o agente extranjero, importador de la ideología burguesa a nuestra Santa Madre Rusia.²

Con esto podemos darnos cuenta de que realmente la represión que ha llegado a sufrir el artista ruso ha alcanzado los límites de la vergüenza y la ridiculez.

Por otro lado, el repertorio del guitarrista ruso, sobre todo en la época soviética, también ha sido afectado por las influencias de occidente. Al no haber tenido contacto con el ambiente guitarrístico mundial, los intérpretes de este instrumento solían acudir al repertorio más común y comercial, música que ya ha sido explotada hasta el cansancio y que ya ha sido calificada como música de mal gusto en Occidente.

Para ejemplificar esto debo citar dos observaciones que hace Ophee en su artículo hacia los libros de enseñanza de guitarra en Rusia:

Los libros dirigidos a principiantes contienen una gran cantidad de simples arreglos de canciones populares rusas. En un nivel más alto de ejecución, este aspecto es sustituido por un repertorio segoviano...

Hay un aspecto que es inmediatamente evidente: los rusos son consumidores fanáticos de la peor música occidental para guitarra, como decadentes repertorios latinoamericanos o flamencos, incluso arreglos de los Beatles...

A pesar de ello, en este sentido algo satisfactorio ha resultado de estos problemas en el ámbito de la guitarra en Rusia; a menudo esta situación ha repercutido en el surgimiento de estilos propios de cada compositor, que siempre están influenciados por la concepción de los estilos de otras épocas y marcados con el romanticismo de *la conciencia del artista* y el *alma rusa*.

Esto, en mi muy particular opinión, es de alguna manera la forma en que estos compositores se crean un propio concepto de los estilos y formas musicales de occidente, la mayoría de las veces basados incluso en clichés, pero que representan un estilo musical único que puede ser ampliamente explotable. Por otra parte, también constituye una manera de inventarse un pasado inexistente o simplemente un ejercicio de composición evocando otros estilos.

¹ Basado en el artículo "La guitarra desde una mirada rusa" de Matanya Ophee" 1992

² Ophee, Matanya – "La Guitarra Desde Una Mirada Rusa", 1992

La guitarra de siete cuerdas era propia de los rusos, mientras la guitarra de seis cuerdas era considerada y llamada, la "guitarra española".

Lo único evidente aquí, es que en el estilo que sea, el artista ruso, gracias a su temperamento siempre será romántico.

Para ejemplificar algunas tendencias de la composición guitarrística en Rusia en el siglo XX, podemos utilizar como ejemplo a cuatro compositores que si bien tienen estilos diferentes de composición entre cada uno de ellos y además cada uno es de personalidad musical ecléctica, tienen una particularidad siempre presente en común: la presencia del “*alma rusa*”.

El primero de ellos, Štěpán Rak nacido en Ucrania y nacionalizado checoslovaco, guitarrista y compositor de quien podemos mencionar que bajo esta influencia histórica y social, su obra contiene piezas escritas en diversos estilos: “*Tentaciones del Renacimiento*” y “*Homenaje a Tárrega*” un vívido retrato de las variaciones del periodo romántico de la guitarra occidental, también ha escrito obras basadas en temas o inspirados en instrumentos folclóricos, como su obra titulada “*Balalaika*” dedicada a Mijaíl Gorbachov, y también comprende un amplio repertorio en estilos de composición moderna.

Otro guitarrista y compositor, nacido en Tula y de gran importancia en el ámbito guitarrístico de Rusia es Sergei Rudnev. Este compositor se ha inclinado más hacia un repertorio neoromántico-nacionalista, inspirado en su mayor parte por canciones populares rusas. Compone en un estilo que se puede apreciar tan romántico como el Federico Chopin, explotando las posibilidades técnicas y musicales de la guitarra para este estilo.

Más dueño de su lenguaje musical, es Jan Freidlin, nacido en Chita, en la Rusia Asiática. Este es uno de los compositores más importantes dentro del ambiente artístico de Rusia e Israel, tanto por sus obras orquestales y su música de cámara como por sus obras para guitarra. Parte de su obra está inspirada en la civilización griega, y una de ellas es su obra para guitarra sola “*Estrofas de Safo*”, en la que podemos apreciar un estilo propio de composición y una consistencia de este estilo entre sus diferentes obras. Aunque también podemos valorar, como en los demás compositores, ese acercamiento hacia otros estilos, en este caso un motivo que en mi particular percepción hace una evocación “casi medieval”.

Nikita Koshkin, originario de Moscú, es uno de los guitarristas compositores más conocidos en el mundo: el primer indicio que tuvo el público americano de lo nuevo y fresco de Rusia, hace ya algunos años. El nombre de Koshkin rememora a una de sus obras más importantes, “*Los juguetes del Príncipe*”, una obra que sin duda podemos ubicarla dentro del repertorio de música programática de la guitarra. La obra consta de seis movimientos con títulos sugerentes del juguete que representan.

Podemos afirmar que la tendencia de tomar un poco de aquí y de allá en cuestión de material y estilo musical en los compositores rusos, se ha vuelto un estilo propio e impregnado de su cultura e inclinación romántica, producto de su situación histórico social; igualmente se puede apreciar una actitud nacionalista al recopilar materiales folclóricos para utilizarlos como materia prima de la composición musical, un proceso que ya otras veces ha sucedido en Rusia con el grupo de *Los Cinco*, por ejemplo. Y no debemos pasar por alto que esta variedad composicional entre los músicos, y en cada uno de ellos nos permite escuchar programas ricos en variedad de estilos aún siendo todos compositores rusos del siglo XX.

ŠTEPÁN RAK

Las fuentes publicadas generalmente están de acuerdo en que Štěpán Rak nació en un pueblo pequeño en Ucrania durante las fases finales de la Segunda Guerra Mundial. Los datos biográficos tempranos son inciertos porque no hay un registro de los hechos debido a la caótica situación de las repúblicas soviéticas en los últimos días de la guerra. La fecha oficial de su nacimiento proporcionada es el 8 de agosto de 1945, dos días después de la bomba atómica en Hiroshima y un día antes de la segunda bomba atómica que se dejó caer en Nagasaki. Según Ophee y Duarte, la sincronía de los dos eventos fue la inspiración para su más famosa obra: Hiroshima. (Obra orquestal)

En 1965 Rak entró en el Conservatorio de Praga donde, durante cinco años, estudió guitarra clásica y composición para guitarra con el maestro Stepan Urban y composición general con Zdeněk Hula.

Después de obtener su diploma en 1970, Rak dio conciertos en Checoslovaquia, la Unión Soviética, Polonia y el oeste de Alemania. Comenzó, sin embargo, a sobresalir como compositor en 1973 cuando su composición sinfónica Hiroshima ganó un segundo premio, una medalla de plata en el Concurso Nacional de Checoslovaquia para Compositores Jóvenes.

En 1975 Rak entró en la Academia de Música de Praga para continuar sus estudios en composición. Sus maestros en la academia eran Jiri Ovoracek (composición general), Vaclav Kucera (composición en estilo moderno), y Karel Janacek (análisis de la música). Después de obtener su diploma (probablemente hacia finales de 1975) Rak fue invitado a continuar sus estudios en el pueblo finlandés de Jyväskylä en el Conservatorio de Jyväskylä donde permaneció hasta 1980.

En 1980 Rak regresó a Praga en donde sus numerosas actividades incluyen la composición, grabación, el concertismo y la enseñanza. Agregando a esta lista de actividades, Rak también es miembro de la Unión de Compositores Checoslovacos y Músicos de Concierto y miembro del jurado Checoslovaco para los Concursos Internacionales de Guitarra. En 1991 la Academia le otorgó el Lauro Docente (qué es similar a un doctorado en otros países) - una condecoración que nunca se había dado a un guitarrista-

TENTACIONES DEL RENACIMIENTO

Štěpán Rak

El término "Renacimiento" lo utilizó por primera vez en 1855 el historiador francés Jules Michelet para referirse al "descubrimiento del mundo y del hombre" en el siglo XVI³. El Renacimiento liberó el pensamiento de los hombres, les ofreció las grandes posibilidades de expresión, los provocó y los tentó.

Štěpán Rak parece no haber podido escapar de la tentación de componer su propio tema "Renacentista" dándole la forma clásica de "Tema y variaciones".

Esta obra esta dedicada al guitarrista Checoslovaco Vladimír Mikulka, guitarrista al que se atribuye ya una colección de obras revisadas y digitadas por él y editadas por *Editions Henry Lemoine Paris* bajo la leyenda "*Vladimír Mikulka presente*".

Esta obra muestra un buen sentido de humor y al mismo tiempo ofrece al intérprete la posibilidad de demostrar su habilidad instrumental – escribe Vladimir Mikulka en la edición de la partitura-.

La obra realmente no es sino la "tentación" del Renacimiento ya que no hay nada en ella que la relacione con el estilo. Para comenzar la obra esta estructurada en una forma no renacentista, el *Tema y Variaciones* es más bien una forma que se dio a partir del barroco y se exploto mucho durante los periodos clásico y romántico. Por otro lado, la armonía es a veces formada por quintas y octavas paralelas, una característica que más que evocar Renacimiento, nos evoca la época medieval.

Mi particular opinión es que Rak con una necesidad de crear su propio Renacimiento compuso una pieza que evoca algo antiguo sin comprometerse con las formas ni el estilo.

Las partes en que esta dividida esta obra son:

Tema
Variación I
Variación II
Variación III
Prestissimo

³ Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2003.

Tema

Primero nos presenta el tema en tempo moderato, en la línea melódica hay un patrón rítmico de cuarto con puntillo y octavo en un compás de 4/4. La presentación del tema esta dividido en dos frases *a* y *b* y cada una con barras de repetición, además Rak nos señala las dinámicas a manera de producir el efecto de eco. En la primera frase la voz superior presenta el tema, una melodía que se da por grados conjuntos y dado que no hay una armadura se desarrolla en el modo dorio en *Re*, en la voz inferior una segunda melodía a manera de contrapunto acompaña a la primera. Es notoria la presencia de acordes que carecen de la tercera sobretodo al final de las frases, un recurso propio de la música del periodo medieval. (il. 1)

Musical score for the first phrase (il.1). It consists of a single staff in 4/4 time. The melody is written in a treble clef and starts with a quarter note with a staccato mark, followed by eighth and quarter notes. The rhythm is a quarter note with a staccato mark followed by an eighth note and a quarter note. The melody is in the mode of Dorian on the note Re. The score includes dynamic markings: *mf* and *p* for the first part, and *pp* for the second part. There are also fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a trill-like symbol (III) above the first note. The phrase ends with a double bar line.

1) *mf*
2) *p*

pp

(il.1)

En la segunda frase (*b*) el tema de la voz superior aparece en el quinto grado de *Re* y termina nuevamente en el primer grado. La estructura melódica es muy similar salvo la utilización mas frecuente de dos dieciseisavos en vez del octavo empleado anteriormente. En los primeros cuatro compases esta vez no hay una melodía en la voz inferior sino más bien un acompañamiento con acordes de quintas y octavas paralelas, y en los siguientes cuatro compases está nuevamente una melodía que aunque parece no ser la misma incluye pequeños motivos temáticos similares. Al final de esta frase se incorpora una tercera voz intermedia. (il.2)

Musical score for the second phrase (il.2). It consists of two staves in 4/4 time. The top staff is in a treble clef and the bottom staff is in a bass clef. The top staff starts with a quarter note with a staccato mark, followed by eighth and quarter notes. The rhythm is a quarter note with a staccato mark followed by an eighth note and a quarter note. The melody is in the mode of Dorian on the note Re. The score includes dynamic markings: *mf* and *p*. There are also fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a trill-like symbol (III) above the first note. The phrase ends with a double bar line.

1) *mf*
2) *p*

mf

p

(il.2)

Variación I

La primera variación esta escrita en un compás de 12/8. Consta de dos compases introductorios con barra de repetición. Al igual que el tema, la variación esta dividida en dos partes y cada una con sus respectivas barras de repetición.

En la introducción, a manera de ostinato hay una melodía repetitiva que se forma con el primer tiempo de cada grupo de tres notas, mientras con las dos siguientes se forma una voz de notas repetidas que logran un efecto parecido al sonido emitido por una mandolina -en realidad es una sola voz simulando dos-. Esta será casi la base rítmica para el resto de la variación. (il.3)

I. Variation

p *mf* (il.3)

En la primera frase aparece perfectamente el tema en aumentación. Al segundo compás podemos ver como el compositor con una escala descendente -bordada- introduce las notas del tema en cada primer parte de tiempo para en el compás siguiente volver al tema en aumentación. Mientras podemos apreciar el efecto que simula las dos voces en la parte inferior. (il. 4)

I. Variation

p *mf* (il. 4)

En la segunda frase de la variación podemos ver como el autor lleva nuevamente el tema al quinto grado y la forma de estructurarse es muy similar. (il. 5)

III *f* *p* (il. 5)

Variación II

En un compás de 2/2, la segunda variación es más danzística. El tema podemos verlo por ahí entretrejado entre numerosos dieciseisavos que están articulados con ligaduras de dos en dos, lo que da un carácter de ligereza. Una segunda voz en el bajo hace una melodía que comienza con la nota de *Re* y hace un salto de quinta hacia arriba, baja por segundas y hace una cadencia simple en el siguiente compás (il. 6). La estructura de la segunda frase es similar.

II. Variation

1.) *f*
2.) *p*

III
1.) *f*
2.) *p*

(il. 6)

Variación III

La tercera variación, escrita en un compás de 6/8 consta de cuatro frases, cada una con sus respectivas barras de repetición. Esta variación parece estar pensada a tres y cuatro voces (il.7 y 8). Hay que destacar que además de las anotaciones dinámicas Rak hace uso de los recursos de color como son el *sul ponticello* y el *sul tasto* –propios de los instrumentos de cuerda-. La armonía se da a partir de quintas paralelas octavadas, salvo algunos acordes por terceras que aparecen en la segunda y cuarta frase (il. 9).

III. Variation

1.) *f* sul pont.
2.) *p* sul tasto

(il. 7)

1.) *f*
2.) *p*

(il. 8)

1.) *f* sul pont.
2.) *p* sul tasto

(il. 9)

Prestissimo

La última sección de la obra es una forma clásica *ABA'*. Esta escrita en un compás de 2/4 y se define en la tonalidad de *Re mayor*.

En la parte *A*, contrariamente a las formas simétricas que Rak utiliza en la obra anteriormente, encontramos cuatro compases introductorios y una frase de dieciséis compases subdividida en dos semi frases, la primera de seis compases y la segunda de diez. El recurso empleado es la repetición libre de motivos melódicos, por lo que las frases no son simétricas (il. 10) La segunda frase también dividida en dos semi frases alcanza la longitud de veinte compases. (il. 11)

Prestissimo

f *f* *p*
f *mf* *p* *mf*
f *p* *f*
f

(il. 10)

f *f* *f* *p* *f*
p *f* *p* *f* *mf*
p *mf* *f* *p* *f*
p *mf* *f* *p* *f*

(il. 11)

La parte *B* es contrastante con respecto a la forma melódica, rítmica y tonal. En este momento hay un cambio de compás a 3/4 y la anulación de los sostenidos de la tonalidad de *Re* mayor, lo que nos hace volver al modo dorio. Ésta parte, señalada como *più mosso*, es más bien una expresión rítmico-armónica. Juegos rítmicos de tres contra dos entre acordes y bajos, en tres pequeñas frases encerradas en barras de repetición que exploran el recurso del eco. (il. 12 y 13)

più mosso

1) *f*
2) *p* (echo)

(il. 12)

1) *f*
2) *p*

(il. 13)

A' es el regreso al Prestísimo, así como a la tonalidad de *Re* mayor en la cual terminará la obra. Las frases vuelven a ser asimétricas.

SERGEI RUDNEV

El guitarrista y compositor ruso Sergei Rudnev nació en 1955. Creció en un pueblo pequeño llamado Osinovka cerca del río Volga donde tuvo su primer contacto con la música tradicional rusa. Recibió su educación musical en la escuela municipal de Tula. Posteriormente estudió en Moscú y Sverdlovsk. Es un compositor prolífico, autor de numerosas composiciones y canciones basadas en los temas de la música folclórica rusa. Estas obras están cuidadosamente pensadas en estructura y composición. Algunas composiciones de Rudnev son líricas por naturaleza, mientras otras tienen una presencia más dramática. Rudnev es un coleccionista ávido de canciones folclóricas. Su familiaridad directa con la vida del pueblo le permite al artista producir cuadros vívidos de la vida rusa y sus costumbres. En la actualidad Sergei Rudnev imparte la clase de guitarra en la Universidad Municipal de Tula.

Me parece importante incluir aquí el texto que el mismo Rudnev hace con respecto a su obra para la introducción del libro editado por Ophee:

Las fuentes usadas para la creación de estas obras son exclusivamente materiales folclóricos. Estos arreglos se conectan estrechamente con el contenido de la canción y su papel en la vida ritual campesina. La canción folclórica es una parte significativa de esa vida y como tal, una fuente interminable de sabiduría y belleza. Un examen íntimo del folclor musical nos lleva a considerar las canciones folclóricas como un producto de la genialidad colectiva de un pueblo, de siglos de acumulación de imágenes artísticas que crearon una tradición profusa.

El compositor de estas obras está intentando hacer revivir las melodías viejas. Retoma el contenido de una canción, la escribe en toda su complejidad, y conserva íntegra la idea original. "Capturar una idea grande en una pequeña, un lago en una gota de agua", es el principio activo del compositor. Este acercamiento al material original revela muchos aspectos esenciales del texto. Estilísticamente, esta música se esfuerza por emular el sonido de una orquesta dentro de los límites de la guitarra. En sus arreglos de melodías folclóricas se expone el tema de una manera brillante, en un rango cómodo y guitarrístico sostenido por un pedal.

Los compositores no usan mucho el registro alto de la guitarra debido a la dificultad para lograr un sonido bien equilibrado. El registro alto, sin embargo, tiene un gran timbre expresivo. En estas piezas Rudnev nos da la oportunidad de usarlo y escucharlo con acompañamiento o con un sencillo contrapunto lo que hace a este arreglo de la canción folclórica mucho más interesante. El tempo es otra consideración importante. Un tempo relativamente más rápido, en ocasiones da un aura similar al de las formas del baile folclórico. Pero se requiere una técnica depurada para producir la música sin sufrir las grandes dificultades. Algunos pasajes deben ser modificados, si no en las notas, si en las velocidades, de lo contrario resulta "casi imposible" ejecutarlas como están escritas. Pero pueden lograrse buenas interpretaciones y hacer vivir estas obras.

Dirijo este libro a los miles de guitarristas y creo que a pesar de la dificultad de este material será interesante su estudio. Estas obras conservan bien las tradiciones del estilo romántico de la cultura rusa y espero que puedan ganar su lugar en el repertorio de la guitarra de concierto.⁴

⁴ Rudnev, Sergei, "Sergei Rudnev, The Russian Collection Vol. III", Editions Orphée, 1994, p.ii

EL TILO CENTENARIO⁵

Sergei Rudnev

Esta obra fue concebida en los 80s y escrita en el estilo romántico ruso. Esta basada en una canción folclórica cuya letra me fue proporcionada por la maestra rusa Nadia Borislova, residente en Puebla desde 1992. Es una canción antigua popular rusa, que expresa los sentimientos más hondos y en cierto modo, dolorosos. La tragedia y la música triste fue siempre la obra de arte característica en Rusia.

Con esta obra Rudnev continúa la tradición de escribir sobre los temas de las canciones rusas, como Mijail Visotskiy e Ivanov Kramskoy, pero con la innovación de hacerlos más libres.

En *El Tilo Centenario*, a diferencia de lo que sucede en la mayoría de los temas variados no vemos ninguna separación entre las variaciones, cada una surge de la anterior. Cada vez más intensa y melancólica hasta llegar al murmullo de las hojas.

Rudnev no esta rescatando, exactamente la tradición de la canción popular, sus obras son como la descripción de la vida de una persona típica del pueblo ruso en la dacha de su padre tomando el té del antiguo samovar donde se reflejó la música dorada.⁶

Creo que antes de entrar en materia musical es importante mencionar que el carácter nostálgico del texto es perfectamente reflejado en la composición de Rudnev. Cito el texto a continuación:

⁵ La obra aparece con el nombre "The Old-Lime Tree" en Editions Orphée 1994

⁶ Toledo, Victor, "Nadia Borislova, en una noche femenina" CD, CONACULTA-FONCA, 1999

El Tilo Centenario

Липа вековая над рекой стоит,
Песня удалая вдалеке звучит.
Луг покрыт туманом, словно пеленой,
Слышен за курганом звон сторожевой.
Этот звон унылый давно прошлых дней
Пробудил, что было в памяти моей.
Но все миновало и я под венцом,—
Молодца сковали золотым кольцом...
Липа вековая над рекой шумит,
Песня удалая вдалеке звенит.

7

Tilo Centenario que sobre el río permanece,
Canción que se aleja clamando en la distancia.

El prado como si un velo de niebla lo cubriera
escucha un sonido sereno atrás de la montaña.
Este canto melancólico evoca los días pasados
de mis recuerdos lejanos, de mucho tiempo atrás.

Pero todo pasó,
bajo el altar
a un joven encadenaron
con un anillo de oro.

Tilo Centenario que sobre el río resuena,
canción distante que clama alejándose...

La obra esta escrita en forma de *tema y variaciones* pero como lo mencioné antes, Rudnev no indica una clara separación entre las partes de la obra, cada variación surge de la anterior.

El tempo de la obra es *Andante* de carácter *cantabile* y la armadura es propia de la tonalidad de Si menor. La estructura de la obra es:

Tema-Var.I-Var.II-Var.III-Var.IV-Var.V- Rep. Var.IV- Coda.

⁷ Traducción: Diana Ibañez Tirado

Tema

En la edición que me fue proporcionada de la canción original, el tema se presenta en *La* menor en compás de 4/4.⁸ El tema está dividido muy claramente en dos semifrases que yo nombraré *a* y *b*, de cuatro compases cada una. (il. 14)

Линя вековая

Медленно, с грустью



(il. 14)

La obra de Rudnev expone el tema íntegramente en *Si* menor -en un compás de 2/4- en la línea melódica superior en los primeros dieciséis compases. En los siguientes siete compases repite la segunda semifrase del tema original. De esta manera el tema en la obra está representado como *abb'*, en donde la segunda repetición de *b* es variada por el acompañamiento en forma de arpeggio. La armonía como podemos observar está totalmente en el estilo romántico, es compleja y va desarrollándose sobre los grados III+, i, vii°7, IV, III, V7, i, y así sucesivamente, aclaro esto solo como referencia, no es de mi interés atiborrar al lector con un análisis minucioso de la armonía sino más bien hacer un somero análisis desde el punto de vista estructural y sobretodo temático. (il. 15)

Andante cantabile



(il. 15)

Variación I⁹

En esta variación de tipo *A* se retiene el tema, la armonía y la estructura. El tema aparece en la voz del bajo -marcado con el recurso tímbrico *sul pont.*-, mientras que en la voz superior la armonía esta dada por un arpeggio en dieciseisavos que hacia el compás 30 hace una segunda melodía ascendiente hacia un *Fa*, que es parte de la sección sobreguada de la guitarra. (il. 16)

(il. 16)

La semifrase que llamé *b* anteriormente, en esta ocasión esta enmarcada con barras de repetición, lo que hace que se conserve la forma en la que el autor presento el tema melódico teniendo en esta ocasión la estructura *a|:b|*. (il. 17)

(il. 17)

⁹ Para este análisis me he basado en la definición y clasificación del género *Tema con variaciones* que proporcionó Willi Apel en The Harvard Brief Dictionary of Music.

Tipo A: Melodías, armonías y tema retenidos. Tipo B: Armonías y estructuras retenidas. Tipo C: Estructura retenida. Tipo D: Motivos retenidos. Divididas en: a) Variación ornamental, b) Contrapuntística, c) Melódica, d) Figural, e) Canónica, f) Armónica y g) De carácter.

Variación II

La segunda variación es de tipo *C-d*, pues la armonía no es exactamente la misma, el tema no es presentado y se retiene solo la estructura; esta hecha con recursos escalísticos. Señalado con el carácter *agitato* Rudnev nos envuelve en un ir y venir de melodías que conforman la parte *a* y nos llevan a una parte *b*, cumpliendo así nuevamente con la estructura dada al principio de la obra. (il. 18)

The musical score for Variación II consists of six staves of guitar notation. The first staff begins with the tempo marking *agitato*. The notation includes various techniques such as triplets (marked with '3'), sixths (marked with '6'), and slurs. Roman numerals IX and II are used to indicate specific positions or techniques. The score is divided into two main sections, with the second section starting at measure 72 and marked *rit.* (ritardando). The piece concludes with a fermata over the final note.

RUDEV (il. 18)

Variación III

Cabe mencionar en este momento el como Rudnev en pequeños puentecillos entre las variaciones, hace melodías que nos recuerdan el tema original sin utilizarlo realmente, es el caso del puente que encontramos del compás 62 al 65 que une a la segunda variación con la tercera. Este esta señalado con la intención *tranquilo*. (il. 19)

tranquillo

62

sul pont.

arm. VII XII VII

(il. 19)

En esta variación, encontramos dos nuevas melodías, que si bien no parecen derivadas del tema, éstas parecen funcionar como respuestas al tema. Es una variación en la que cambia de carácter y retiene la estructura (Var. Tipo C-c). Del compás 66 al 69 nos presenta una melodía en la voz intermedia que representa la parte *a*. Ésta nos lleva hacia otra melodía –que representa la parte *b*– en octavos acompañada con un ritmo que sugiere una danza rusa de aquellas que poco a poco se van acelerando mientras los bailarines muestran su virtuosismo (compases 70-73). Esta misma melodía se presenta en una octava superior con diferente acompañamiento representando así *b'*. Debo destacar la exploración tímbrica que el compositor hace en esta variación y por otro lado los momentos en que maneja una melodía en forma de escala ascendente en movimiento contrario a la voz superior. (il. 20)

tranquillo

62

sul pont.

arm. VII XII VII

cantabile

67

sul tasto

71

IV

con anima

76

f

80

arm.

(il. 20)

Variación IV

La cuarta variación es un paseo armónico trabajado en forma de arpeggios en seisillos, esta parte parece ser tan libre en el sentido interpretativo que puede destacarse la melodía del bajo en una velocidad moderada, o jugar con los enlaces armónicos tocando a una velocidad caprichosa. La variación parece ser de tipo D, solo retiene motivos, pero la estructura y la armonía cambian. Parece más bien un desarrollo que nos recuerda el estilo de las obras románticas para piano. En la edición de Ophee parece haber sido olvidado el señalamiento de seisillo, pero nos señala una *ossia*, que nos indica que en vez de seisillos podemos hacer los arpeggios en quintillos. En el arpeggio de seisillos- que es el que está escrito- la cuarta nota entreteje una línea melódica a lo largo de la variación. Podemos observar como los acordes con que esta elaborado este pasaje se van volviendo más disonantes conforme se avanza. (il. 21)

Musical score for Variation IV, measures 85-91. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, often beamed in groups of six (seisillos). Measure 85 includes an *ossia* (alternative) marked *simile* and *pp*. Measure 88 is marked with a double bar line and a second ending sign (II). Measure 91 includes fingering numbers (3, 1, 0, 2, 3, 4, 2, 2, 1, 0, 2, 4, 1, 3, 1, 4, 0, 2, 0, 3, 0, 3, 4, 1) and an *accel.* marking. The score concludes with the label (il. 21).

Variación V

La última variación muestra un rasgo de carácter innovador: utiliza un efecto llamado *rasgeo sordino* que se logra frotando las cuerdas con la yema de los dedos -recurso poco utilizado hasta la fecha- provocando un efecto que pareciera una melodía muy distante. El tema esta presentado nuevamente en la voz superior, pero solo encontramos la primer semifrase (*a*), pues la siguiente frase mas bien es una melodía de cuatro compases que contesta al *tema* en forma de *recitativo doloroso*, es realmente una melodía muy sentimental. Posteriormente hay dos compases que forman un puente entre esta última variación y la repetición de una parte de la cuarta variación, en la cual en su momento aparece el símbolo que nos manda a la Coda. (il. 22)

Musical score for Variation V, measures 123-131. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 123 is marked *pp* and includes the instruction **) Rasgueado sordino*. The notation shows chords with a 'V' symbol above them. Measure 124 includes a *recitativo doloroso* marking. Measure 131 includes a *rit.* marking and the instruction *dal S al ⊕ e poi la Coda*. The score concludes with the label (il. 22).

Coda

La coda esta dividida en dos secciones, y en ella se pueden escuchar reminiscencias del tema folclórico. Esta elaborada con arpeggios que se alternan en quintillos y dieciseisavos, para después introducirnos en un arpeggio de tresillos y una melodía en donde se utiliza el efecto de pizzicato. Cuatro compases posteriores nos preparan para escuchar el acorde final de oncenena con novena omitida, producido con armónicos naturales. (il. 23)

The musical score for the Coda section consists of three staves of music in G major. The first staff (measures 136-140) features a piano (*p*) dynamic and is characterized by arpeggiated chords, with a quintuplet of eighth notes in measure 136. The second staff (measures 141-145) continues the arpeggiated texture, including a sixteenth-note arpeggio in measure 141 and a section of sixteenth-note triplets (*pizz.*) in measures 144-145. The third staff (measures 146-148) shows a melodic line with natural harmonics (*arm.*) and a *sul pont.* section. The piece concludes with a final chord of an eleventh chord with an omitted ninth, indicated by a double bar line and a repeat sign.

(il. 23)

POR LA ESTEPA SILVESTRE DEL BAIKAL¹⁰

Sergei Rudnev

Esta es otra obra en forma de tema y variaciones, en la cuál podemos observar diferentes recursos de composición en relación a los trabajos anteriores.

Las características que tienen en común esta obra y *El Tilo Centenario* – del mismo compositor-, son que el trabajo esta basado también en una melodía folclórica rusa y que en esta partitura Rudnev tampoco hace una división entre las variaciones. Entre el tema y la primera variación, podemos ubicar fácilmente el principio y final de cada sección, mientras en las partes siguientes la división es confusa, pues en vez de cadencias nos encontramos con puentes modulantes que nos llevan de una variación a otra.

Uno de los aspectos más sobresalientes en esta composición, es el uso de la modulación a tonalidades lejanas. Para tener una idea clara de lo que pasa en la obra presento a continuación la estructura tonal:

<u>Variación</u>	<u>Tipo de Variación¹¹</u>	<u>Tonalidad</u>
Tema		Sol mayor
Variación I	Tipo A-a	Sol mayor
Variación II	Tipo B-d	Sol Mayor
Variación III	Tipo C-b	Sol mayor + puente modulante
Variación IV	c	Mib mayor + puente modulante
Variación V	c	Fa mayor + modulación simple
Coda		Sol mayor

¹⁰ La obra aparece con el nombre "The Wanderer's Song" en Editions Orphée 1994

¹¹ Nuevamente basado en la clasificación de Willi Apel:

Tipo A: Melodías, armonías y tema retenidos. Tipo B: Armonías y estructuras retenidas. Tipo C: Estructura retenida. Tipo D: Motivos retenidos. Divididas en: a) Variación ornamental, b) Contrapuntística, c) Melódica, d) Figural, e) Canónica, f) Armónica y g) De carácter.

Variación I

En esta variación el autor presenta nuevamente el tema casi íntegro. La única variación melódica se da en los compases 34 y 35 donde en lugar de hacer solo las notas *la sol mi* de la melodía original, introduce entre estas un *fa*, descendiendo así cromáticamente. El acompañamiento es ahora en forma de arpeggios y procura separar la voz del bajo. (il. 27)

The image shows a musical score for Variation I, measures 34 and 35. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five staves. The first staff is the vocal line, starting with a melodic phrase. The second staff is the piano accompaniment, featuring arpeggiated chords. The third and fourth staves continue the piano accompaniment with more arpeggiated figures. The fifth staff shows the vocal line again, with a chromatic descent in measures 34 and 35. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'sul pont.'.

(il. 27)

Variación II

Esta variación es un movimiento rápido que está señalado en un tempo *con moto*. Está estructurada con arpeggios, escalas en tresillos y algunos grupos de dieciseisavos que enriquecen el ritmo. En esta variación la melodía es más bien un aire del tema que se da por algunas notas que sobresalen de entre los arpeggios y la armonía. Es importante resaltar que esta variación es uno de los puntos en que Rudnev llega a utilizar la parte sobreaguda de la guitarra hacia el compás 70. (il. 28)

con moto

(il. 28)

Variación III

El recurso empleado aquí es una especie de contrapunto. El tema original es presentado nuevamente en la voz superior y contrastado por una melodía en el bajo. Del tema original solamente tenemos dos frases y la tercera es un puente que modula a la siguiente variación en la tonalidad de Mib mayor. (il. 29)

The musical score for Variación III consists of four staves of music, numbered 71, 76, 82, and 87. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score shows a complex contrapuntal texture with multiple voices. The first staff (71) begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff (76) continues the piece. The third staff (82) shows a change in the bass line. The fourth staff (87) concludes the section with a key signature change to two sharps (F# and C#).

(il. 29)

Variación IV

La cuarta variación en Mib mayor es una melodía nostálgica en notas agudas, nuevamente con acompañamiento más bien rítmico. Hacia los últimos compases el bajo toma mayor importancia melódica y con éste se hace la modulación a Fa mayor. No presenta ninguno de los rasgos originales retenido. (il. 30)

The musical score for Variación IV consists of four staves of music. The first staff (measures 92-97) features a melody in the upper register with a 'rall.' (rallentando) marking and a 'p' (piano) dynamic. The second staff (measures 98-103) includes fingerings (VIII, IX) and a 'p' dynamic. The third staff (measures 104-108) includes fingerings (V, III, II), an 'accel.' (accelerando) marking, and a 'p' dynamic. The fourth staff (measures 109-112) includes a 'con moto' marking and a 'f' (forte) dynamic. The score concludes with a double bar line and the instruction '(il. 30)'.

Coda

La sección final de la obra regresa a la tonalidad de Sol mayor. Es una *coda* en el estilo de los finales maestrosos de la música del periodo romántico. Hacia el final, después del uso de acordes que son señalados como *ff* (forte) y de amplia extensión, el compositor utiliza acordes de armónicos naturales y termina con un acorde obvio de Sol mayor en primera posición. (il. 32)

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves of music. The first staff starts at measure 135 with the tempo marking *sostenuto* and dynamics *p* and *ff*. The second staff starts at measure 140 and includes markings for *v*, *X*, and *rall.*. The third staff starts at measure 145 and includes markings for *arm. XII*, *arm. V*, and *pizz.*. The score concludes with a final chord in the key of G major.

(il. 32)

Como pudimos ver en las páginas anteriores, Rudnev aborda de una manera muy particular la estructura de las obras con forma de *Tema y Variaciones*. A diferencia de los compositores del *periodo clásico de la guitarra*, en el que las variaciones cambiaran o no de ritmo y tonalidad el tema siempre estaba presente, para este compositor ruso romántico del siglo XX la estructura es más holgada, más libre. Incluye o no el tema principal y explora nuevos desarrollos dentro de las variaciones al introducir nuevos efectos sonoros, formas y modulaciones a tonalidades lejanas. Por todo esto, estas piezas resultan interesantes para el repertorio guitarrístico, pero también hay que tener presente que estas piezas son de formas simples en comparación con las obras escritas por compositores europeos no guitarristas de los siglos XIX y XX.

JAN FREIDLIN

Jan Freidlin nació en Chita (Siberia del sur) en 1944. Estudió composición, piano y teoría de la música en la Universidad de Música de Odessa. De 1965 a 1971 estudió composición y teoría con el profesor À. Kogan en el Conservatorio Estatal de Odessa . En su graduación actuó como Director Artístico y Conductor Principal de la Orquesta de Jazz de Sociedad Filarmónica de Odessa , y en 1974 ingresó como miembro de la Unión de los Compositores de URSS. Dirigió el área de Teoría de la Música en la Universidad Especial de Música Stolyarsky de 1974 hasta las 1990 cuando él inmigró a Israel. Freidlin enseñó en la Academia de Música Rubin durante tres años, y enseña actualmente en la Universidad de Música Levinsky en Tel-Aviv.

Entre sus composiciones están tres sinfonías, el ballet " Guernica ", un concierto doble para flauta, piano y cuerdas, varias obras para orquesta de la cámara, dos cuartetos de cuerdas, varias composiciones para piano y muchos trabajos vocales. En 1995 su ciclo para guitarra " las Cartas de Arles " ganó el segundo premio en el "Concurso de composición para guitarra de la GFA" E.U.A. Ha compuesto música para programas de televisión, para 26 puestas en escena y para 7 películas.

Numerosas obras suyas han sido publicadas en Rusia, Israel, Alemania, Australia, Italia, Suecia, Reino Unido, República Checa, Holanda, Francia, Brasil, Japón, y el EE.UU.

ESTROFAS DE SAFO

"Cinco postludios para guitarra"

Jan Freidlin

Esta obra la escribió Freidlin en 1982 como resultado de su interés permanente hacia la cultura de la Grecia Antigua, periodo inolvidable de la historia de la humanidad a la que ha dedicado algunas otras obras. El mismo compositor hizo una transcripción para arpa por demanda de algunos arpistas. Me parece que en algún momento podríamos pensar que el arpa es un instrumento no tan lejano de la guitarra y si cercano de la cultura antigua.

La obra consta de cinco piezas cortas inspiradas en fragmentos de textos de Safo, la poetisa de Lesbos. Son piezas breves que realmente exponen una densidad similar a la de las líneas que las inspiraron.

El idioma musical es bastante original, utiliza como base teórica la armonía modal, el uso frecuente de cambios de compás, los acordes disonantes de la modernidad y sobre todo, la presentación de estados de ánimo que cambian frecuentemente en lapsos muy cortos dentro de cada pieza. El contenido musical puede resumirse como una combinación de cadencias libres y pasajes de acordes repetidos que usan la armonía modal de manera contemporánea esencialmente.

La idea original de la presentación de la obra es que esta se haga con la lectura intercalada de los poemas que las inspiraron. Por esta razón las piezas están etiquetadas como postludios. Jan Freidlin define esto de la siguiente manera:

Una actuación musical acompañada con lecturas de poesía siempre me ha parecido un formato infinitamente preferible a la escena vocal ampliamente usada. Usted oye los poemas primero y entonces tiene tiempo para digerirlos mientras escucha la música que ellos inspiraron. Las estrofas de Safo son un excelente ejemplo de este medio de exploración musical. (Jan Freidlin, comunicación personal)

En las páginas siguientes presento las líneas poéticas que inspiraron cada postludio y menciono algunos de los puntos musicales más sobresalientes de cada uno.

I

“Sostenuto misterioso”

“Desde las alturas
precipitándose,
el fresco riachuelo
corre entre las ramas de un manzano,
con su murmullo
y el temblor circular profundo de las hojas,
el sol se esconde”.

La primera pieza consiste principalmente en ideas melódicas fragmentarias con un pedal en *Do#*. *Sostenuto misterioso* son las palabras que encontramos al principio de la partitura además de un compás de 3/4. La primer parte de la pieza se desarrolla sobre el pedal de *Do#* escrito en un pentagrama mientras que en uno superior se desarrolla una melodía muy libre que cambia constantemente de ritmo. (il. 33)

The musical score is presented in two systems. The first system shows the piano accompaniment in the lower register and a vocal line in the upper register. The piano part features a constant pedal point on *Do#* in the right hand, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line consists of a few notes with a fermata. The second system continues the piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand continuing the rhythmic pattern. The vocal line is also present. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *mp*, and performance instructions like *Sostenuto misterioso*. The piece is in 3/4 time. The score is labeled (il. 33).

La segunda sección de la partitura es una *Cadenza ad libitum*, en donde por obvias razones se elimina el quebrado de compás. Una melodía lírica escrita con notación moderna que representa un *accelerando* nos lleva hacia otra línea que con indicaciones ondulantes nos recuerda aquellos cantos siberianos en donde la afinación varía en cuartos de tono. Con la última línea melódica escrita rítmicamente como un *accelerando* y *ritardando* nos resuelve hacia el pedal de Do# nuevamente y termina con un acorde de Do# disminuido. (il. 34)

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system is a grand staff (treble and bass clefs) with a treble clef. It begins with a *rit.* marking and a *mp* dynamic. A section labeled "Cadenza ad libitum" starts with a melodic line featuring triplets and a descending scale with fingerings (2, 3, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3). The second system is a single treble clef staff with a *f* dynamic, showing a melodic line with a *dim.* marking and fingerings (5, 4, 3). The third system is a grand staff with a *p* dynamic and the tempo marking "a tempo (sostenuto)". It features a melodic line with *pp* dynamics and two trills marked "XII". The bass line consists of sustained chords with a *p* dynamic.

(il. 34)

II

“Allegretto grazioso - Poco meno mosso – Allegro - Meno moso”

“Dika mía,
cubre con una guirnalda
las olas de rizos preciosos.

Con tus manos
toma para esta corona,
un racimo de frescos eneldos”.

Personalmente me evoca una danza medieval la que aquí se presenta. Un *Allegretto grazioso* en 6/8 nos introduce con pequeñas variaciones rítmicas de un motivo, hacia una melodía estructurada por el arpeggio de acordes formados por fundamental, quinta y octava. Podemos apreciar que estas melodías están expuestas por la combinación de tetracordes que exploran varias posibilidades dentro de los modos griegos. El tema en arpeggios esta expuesto en dos compases y es interrumpido por un cambio de compás a 3/4 en donde aparece un motivo incisivo que es resuelto al siguiente compás – en 6/8 nuevamente- para después en forma anacrúsica hacer la introducción de un nuevo tema que parece ser la respuesta al anterior. (il. 35)

(il. 35)

Esta frase es presentada con la misma estructura pero con variaciones en la melodía y la armonía a partir del cambio al compás de 3/4. (il. 36)

(il. 36)

La repetición del último motivo es la conexión con la siguiente parte de la obra que es una melodía graciosa que semeja una danza antigua. Esta es una progresión de acordes mayores dispuestos de la siguiente manera: Re-Mi-Si-Do# formando una cadencia. (il. 37)



(il. 37)

Posteriormente, el primer motivo de esta cadencia es repetido tres veces para ahora resolverlos con los acordes de Sol bemol y La bemol dando como resultado la siguiente disposición: Re-Mi-Solb-Ab. (il. 38)



(il. 38)

En el compás siguiente el mismo acorde de La bemol es utilizado en forma de arpeggio para introducirnos a la sección de la pieza señalada como *Allegro*, en donde la obra se convierte en una sucesión de acordes disonantes subiendo como motivo fuerte central. Los acordes utilizados están conformados por la fundamental, quinta, octava y cuarta agregada. En esta sección el recurso rítmico de cambio de compás es muy importante pues da una sensación de inestabilidad interesante. Los cambios se dan desde el compás de 6/8 original de la pieza pasando por los siguientes: 9/8, 6/8, 11/8, 9/8 hasta la utilización de un compás hecho por la suma de dos quebrados, 3/4+3/8. (il. 39)



(il. 39)

Los acordes hacia la parte anterior al final son aún más disonantes y más sonoros, son señalados con la dinámica *fff* (fortísimo). Los acordes están compuestos por la fundamental, quinta, octava, cuarta agregada y segunda agregada a la octava. En otras palabras son acordes formados por dos disonancias de segunda sobre un bajo. (il. 40)

(il. 40)

Para el final, Freidlin después de un compás casi entero de silencio vuelve a la cadencia formada por los acordes Re-Mi-Si-Do#, y termina así con este motivo de aire antiguo.

(il. 41)

(il. 41)

III

Lento rubato – Più mosso e molto ritmico - Lento rubato - Più mosso e molto ritmico - Lento rubato

*Llego el tiempo:
en la tierra te recostarás.
Los dulces recuerdos
no se conservan en el corazón.*

*Sombra sin rostro
en la multitud de confusas siluetas,
de olvido infinito.*

Una melodía dura y fría como un lamento funerario encerrado entre las líneas de un pentagrama sin compás es la esencia de esta partitura. Esta melodía esta nuevamente acompañada por quintas paralelas y por consecuencia de carácter modal. (il. 42)

Lento rubato

(il. 42)

La parte contrastante a esta melodía lírica es una sección de quince compases en 3/4 que alterna un motivo incisivo de tres notas con una percusión que la acompaña provocando una atmósfera de ritual mortuario. (il. 43)

Più mosso e molto ritmico

(il. 43)

Este rito funeral regresa nuevamente al lamento de quintas paralelas, definiendo ahora una posición más estable al comenzar y terminar con las mismas notas. (il. 44)

Musical score for illustration (il. 44). The score is written on a single staff in treble clef with a 4/4 time signature. It begins with a first ending bracket (1) and a second ending bracket (2). The tempo is marked "Lento rubato" and the dynamics are "p (dolce)". The melody consists of a series of chords and single notes, with a triplet of eighth notes in the middle. The piece concludes with a final chord.

(il. 44)

El tambor y el motivo misterioso regresan pero esta vez siendo aún más incisivos. La resolución de esto se da con dos acordes disonantes y entonces el tambor se aleja. (il. 45)

Musical score for illustration (il. 45). The score is written on three systems of staves. The top system shows a piano part with a melodic line and a drum part with a rhythmic pattern. The middle system shows a piano part with a melodic line and a drum part with a rhythmic pattern. The bottom system shows a piano part with a melodic line and a drum part with a rhythmic pattern. The tempo is marked "molto". The dynamics are "ff", "f", and "pp". The score concludes with two dissonant chords.

(il. 45)

Aparece nuevamente la melodía dolorosa, siendo esta vez mas larga y uniéndose a un recurso aleatorio dado por la repetición indefinida de arpeggios de armónicos que van alejándose cada vez mas disminuyendo el número de notas hasta que se queda un solo armónico de Sol#, provocando una sensación de armonía plena, de que hubo algo trágico que ya paso. (il. 46)

The musical score is presented in three systems. The first system begins with the tempo marking "Lento rubato" and the dynamic "mp". It features a melodic line with a long, sweeping slur and a series of arpeggiated chords. The second system continues the melodic line with a "rit." marking. The third system includes two boxed sections: the first is labeled "Sva - XII - VII -" with a fingering sequence (1 2 4 2 1 3 1) and the second is labeled "Sva - CV!!!" with a fingering sequence (1 2 4). The third system concludes with a "morendo rit." marking and a dynamic range from "pp" to "ppp".

(il. 46)

IV

Andante – Allegretto – meno mosso poco a poco accelerando - Adagio – Allegreto rubato

*De aquel,
al que le he dado tanto,
es de quién más sufrimiento recibo.*

La primera sección de la pieza son dos frases muy libres con una similitud que difiere solo en cantidad de notas o acordes. La primera frase comienza con la repetición rápida de una disonancia de segunda menor que es interrumpida por un silencio. Escuchamos entonces una progresión de acordes por cuartas, acordes característicos de la naturaleza de la guitarra. (il. 47)

La segunda frase solo difiere de la primera en que ahora a la disonancia se le agrega una tercera mayor y la progresión de acordes es ahora más extensa. (il. 48)

El *Allegretto* es una parte casi aleatoria. El autor sugiere el número de repeticiones de las células dadas y nos indica que debe de acelerarse y aumentarse el volumen hasta el *fortissimo* para llegar a un acorde que rompe con la tensión provocada. (il. 49)

En tan solo tres compases posteriores Freidlin expone una melodía de dieciseisavos en progresión descendente, haciendo una disonancia de segundas en el primer tiempo de cada grupo de estas figuras rítmicas. Este momento que culmina con acordes repetidos rápidamente se denomina *meno mosso poco a poco accelerando*. (il.50 y 51)

(il.50)

(il.51)

El *Adagio* es una melodía muy libre y expresiva que consta de dos frases y contrasta totalmente con todo el material expuesto anteriormente. Es como un punto de resolución y reflexión. (il. 52)

(il. 52)

La cuarta estrofa termina con un *Allegro rubato*, que esta lleno de momentos y materiales que vuelven poco a poco a un ambiente duro y denso. Primero tenemos dos frases que utilizan un arpeggio en forma de pedal. En la primera de estas frases se expone una melodía muy sencilla y en la segunda frase una línea muy similar es acompañada por terceras. Poco a poco se comienzan a introducir nuevamente disonancias hasta llegar a un efecto llamado dedillo, que consiste en la repetición rápida de notas utilizando un dedo de la mano derecha a manera de plectro que se bate rápidamente contra las cuerdas. La música termina con una progresión de acordes como los utilizados al principio de este postludio y dos acordes en armónicos. (il. 53)

Allegretto rubato

p p i p
p
mf
accel.
f
drammatico
ff
accel.
fffz
fff
 CIII II IV
 8va
 arm. VII
pp
 arm. IV
 (il. 53)

V

Molto tranquillo - Allegretto - Tranquilo – Recitativo molto vibrato

*A la hora
en que el fuego del día se extingue
ni un reflejo fluye hacia el mar salado,*

*hacia el floreciente desierto
la aureola delicada de la luna
... atrapa a la noche,*

*y extiende desde el mar
con el oleaje del agua
el eco de un lamento incomprensido.*

En esta pieza, a manera de conclusión podemos ver la utilización de materiales empleados anteriormente. Una melodía ondulante muy tranquila en la voz superior es lo que caracteriza la primer parte de la pieza. Esta melodía esta formada por terceras y es dividida en pequeños motivos. El recurso de cambio de compás es explotado aquí nuevamente. El signo de compás cambia casi a cada compás, lo que da a la melodía una riqueza rítmica notable. (il. 54)

Molto tranquillo

a tempo

(il. 54)

Mas adelante encontramos los dos primeros motivos de la melodía anterior con diferente desarrollo. El cambio mas importante es que ahora la melodía esta incluida en una progresión de acordes mayores -recurso utilizado en la segunda pieza-. (il. 55)

8va
II
VII
v
6 4

(il. 55)

Reafirma la presencia de materiales primeros con el *Allegretto*, que es la repetición de la cadencia Re-Mi-Si-Do# señalada como *Poco meno mosso* en el postludio II. (il. 56)

rit. a tempo rit. Allegretto II mf
II rit. IV Tranquillo III V p

(il. 56)

La parte que sigue nuevamente es el primer tema de esta pieza en progresión de acordes mayores. Contrasta con la sección anterior por su ritmo *Tranquilo*. (il. anterior)

Enseguida de esta parte tenemos dos compases señalados como *Recitativo molto vibrato*. Es una pequeña melodía que nos recuerda a aquellos motivos empleados en el postludio I. (il. 57)

Recitativo molto vibrato
mp

(il. 57)

Para terminar Freidlin vuelve a hacer uso de un arpeggio que se repite un número de veces sugerido por el mismo. Un recurso casi aleatorio que va disminuyendo su volumen hasta quedar casi en la nada. Termina la obra con un acorde *pianísimo* formado por una nota fundamental, su octava y cuartas intermedias. (il. 58)

The image displays two musical staves for guitar. The top staff begins with a few notes, followed by a boxed-in arpeggiated pattern. Above this pattern is the instruction "repeat 2-3 times". Below the staff, a hairpin indicates a dynamic change from *mp* (mezzo-piano) to a softer level. The bottom staff starts with another boxed-in arpeggiated pattern, followed by the instruction "repeat 5-6 times". Below this staff, a hairpin indicates a dynamic change from *morendo* (diminuendo) to *ppp* (pianissimo). The piece concludes with a final chord consisting of a fundamental note, its octave, and two intermediate fourths, shown as a guitar chord diagram.

La obra es en conjunto concisa y Freidlin destaca temas y armonías de aire antiguo, al mismo tiempo utilizando los recursos armónicos naturales de la guitarra.

NIKITA KOSHKIN

Nació en 1956 en Moscú. A los cuatro años de edad su compositor favorito era Shostakovich y Stravinsky, aunque no estudió música hasta que tuvo 14 años. Su primera guitarra fue un regalo de su abuelo, que venía acompañada de un disco de Andrés Segovia. Koshkin quedó tan impresionado con esta grabación que decidió hacer de la música su ocupación, aunque sus padres lo inclinaban a hacer una carrera diplomática.

Estudió guitarra clásica con George Emanov en el Colegio de Música de Moscú y más tarde con Alexander Frauchi en el Instituto Gnesin (Academia Rusa de Música) estudiando allí composición con Víctor Egorov.

Su éxito le llegó con la primera presentación de la Suite para guitarra *Los juguetes del Príncipe* tocada por Vladimir Mikulka en París en 1980. La lista de composiciones de Koshkin no sólo esta constituida por obras para guitarra sola, también tiene obras para guitarra con otros instrumentos.

Las composiciones de Nikita Koshkin han sido publicadas por Henry Lemoine (Francia), Editions Orphee (USA), Gendai Guitar (Japón), Chorus (Finlandia), Edition Margaux y Hubertus Nogatz (Alemania). Su música ha llegado a ser parte del repertorio de muchos guitarristas y agrupaciones de guitarra de todo el mundo; entre ellos, Vladimir Mikulka, John Williams, los hermanos Assad, y el trío de guitarra Zagreb de Amsterdam.

Koshkin es un guitarrista muy activo y ha tocado su propia música desde 1990. Ha dado conciertos en Rusia, Francia, Alemania, Gran Bretaña y los Estados Unidos; además en las grandes salas de concierto como son el Concertgebouw en Amsterdam y la Filarmónica de Berlín.

Koshkin vive en Moscú donde combina la composición, los conciertos y la enseñanza.

LOS JUGUETES DEL PRÍNCIPE¹²

Nikita Koshkin

La música de Koshkin es profundamente dramática y al mismo tiempo ingeniosa. Numerosas referencias a leyendas, cuentos de hadas y personajes literarios, así como formas musicales de otras civilizaciones, efectos de vanguardia y patrones de música popular dan lugar a ricas texturas llenas de sorpresas. Además de su exquisita habilidad, Koshkin ofrece el distintivo carácter ruso de fervor romántico y melancólico en sus composiciones.

“La concepción de esta composición esta estrechamente ligada a mi deseo de ampliar la paleta sonora de la guitarra, explorando nuevas posibilidades para este instrumento”- dice Koshkin sobre su propia obra.

Dedicados al guitarrista Vladimir Mikulka, *Los juguetes del Príncipe* fueron terminados en 1980 y estrenados por él en París el mismo año. Su origen era el deseo de lograr la integración técnico-colorística con la expresión musical. Para hacer esto, Koshkin necesitó una excusa estética, una razón artística para incluir un rango muy grande de efectos recientemente inventados – contrariamente a las palabras del compositor, los efectos ya habían sido inventados, el buscó la manera de incluirlos con un fin estético-. Encontró la idea de un príncipe cuyos juguetes cobran vida y terminan jugando con él de la misma manera traviesa con que había jugado él con ellos. La colección esta basada en un cuento de hadas en el que un príncipe maleducado se aburre de sus juguetes, se duerme y en su sueño los juguetes cobran vida. Al final de la historia, una puerta se abre en la pared de la habitación, los juguetes seguidos por el príncipe la atraviesan y la puerta se cierra y desaparece. El resultado es una obra descriptiva en su totalidad. No hay duda de que podemos situar esta obra dentro del repertorio de música programática para guitarra.

Kenneth LaFave menciona que Koshkin de alguna manera tuvo su inspiración en la obra de Maurice Ravel *L'Enfant et les sortilèges*, obra que envuelve a personajes como La Taza China, el Fuego, el Ruiseñor, la Libélula, la Tetera y un niño; pero LaFave aclara que los cuatro juguetes del príncipe de Koshkin son realmente más fuertes de carácter y a su vez más inocentes.

Los movimientos de la obra son:

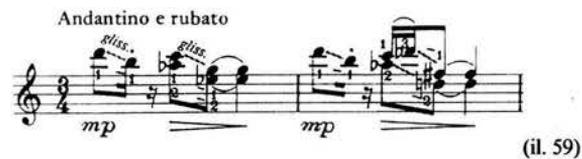
El Príncipe Travieso.
El mono Mecánico
La Muñeca de Ojos Parpadeantes.
Los Soldados jugando
El Carruaje del Príncipe
El Gran Desfile de los Juguetes
(Tema y Variaciones)
Theme-Valse-Presto-Moderato-Allegretto-Piu mosso-Andante-Coda

Así enfocado hacia los nuevos recursos que Nikita Koshkin emplea en *Los Juguetes del Príncipe* haré un breve análisis de los aspectos musicales más sobresalientes de cada uno de los movimientos en las páginas siguientes.

¹² Basado en las notas discográficas de Kenneth LaFave del CD “Koshkin plays Koshkin”, Soundset Records

El Príncipe Travieso

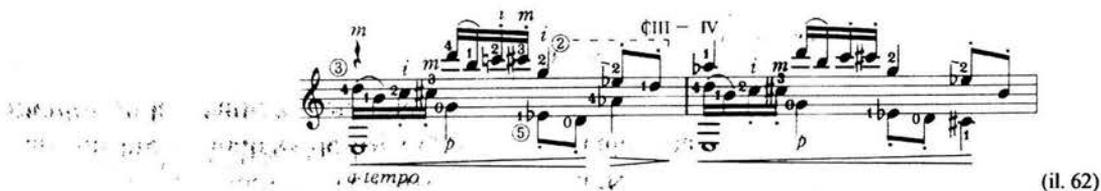
El título nos indica claramente el carácter de la música. Una pieza corta llena de sorpresas que se dan en breves momentos. Pequeños motivos que al repetirse están ornamentados, o bien, cambios repentinos de carácter, que causan en nosotros cierta expectación desde el comienzo de la obra. Ejemplo muy claro de esto es el primer motivo. (il. 59)



La pieza tiene una armonía basada en novenas paralelas (il. 60), acordes de quintas y cuartas (il. 61) y otras disonancias apiladas, lo que hace su sonoridad un poco dura y a veces nos recuerda un poco los acordes del período impresionista.



Encontramos también un segundo tema con el cual Koshkin hace imitaciones a dos voces a manera de canon. Esta melodía nos es recordada al final de la obra como el tema del Príncipe. (il. 62)



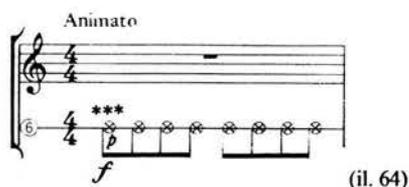
Koshkin nos lleva al final de la pieza revelándonos el primer nuevo efecto técnico que da una sonoridad percutiva, un nuevo color a la paleta de sonoridades de la guitarra. El autor como todo mundo, inventa su propio lenguaje en la partitura, no inventa signos, pero hace un uso diferente de ellos y señala cuidadosamente la manera en que este efecto debe ser ejecutado; una flecha ondulada con dirección hacia las notas agudas señala la dirección en que deben ser rasgueadas las cuerdas y con una nota a pie de página nos señala que debe ejecutarse rasgando las seis cuerdas en la sección de estas que se encuentra en el puente, después del hueso. (il. 63)



Es importante destacar que Koshkin es un compositor que no deja nada a la suerte. Él nos hace todas las indicaciones agónicas, dinámicas, rítmicas y tímbricas necesarias para enriquecer el carácter de la obra. Esto podemos verlo en las ilustraciones anteriores así como en las que veremos posteriormente.

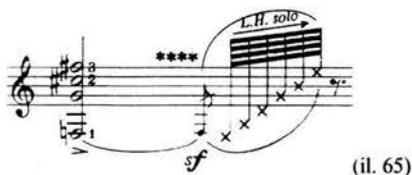
El Mono Mecánico

En esta pieza Koshkin desde el principio nos introduce a través del ritmo –el cual es muy marcado en toda la pieza- en un mundo en el cual todo es mecánico. El nuevo efecto aquí empleado es el toque similar al pizzicato Bartok, pero con una pequeña variación que es: apagar la cuerda –que es al mismo tiempo tirada- con parte de la palma de la mano derecha. Es así una combinación entre sordina y pizzicato Bartok, que el autor señala con una nota tachada sobre una línea que representa la cuerda con la que se hace el efecto. (il. 64)



Es importante mencionar como el autor hace uso muy frecuente de un sistema de dos pentagramas o líneas adicionales para dividir voces.

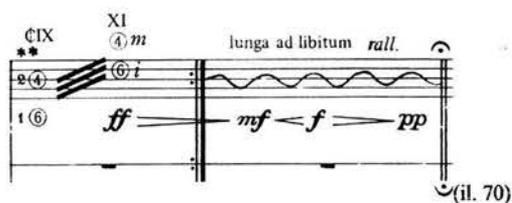
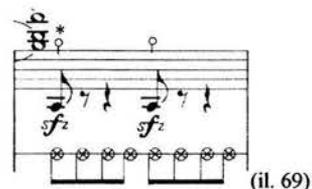
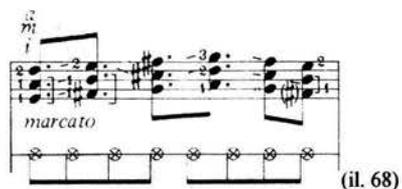
Aún en la introducción de este movimiento Koshkin nos lleva a un acorde de cuartas que es resuelto al acorde de oncenena que forman naturalmente las seis cuerdas de la guitarra. Este es otro efecto sonoro, el acorde es tocado con la mano izquierda jalando las cuerdas en la tastiera. Aparece en la partitura la leyenda “L.H. solo” (Left Hand solo) (il. 65) y como en todos los demás efectos, señala con asteriscos que hay una nota a pie de página indicando el significado de la notación.



El Mono Mecánico nos sumerge en un mundo agitado a través de un contrapunto a dos voces en donde la voz superior hace la melodía con el recurso de notas repetidas, pero el bajo nos lleva a través de una melodía casi cromática a una sensación de vértigo (il. 66). Después pasa a una sección de más pasividad, pero sin cambiar nunca la velocidad ni el ritmo, solo hace la melodía superior más seccionada, como si poco a poco fuera a desaparecer. (il. 67)



La última sección es ahora la combinación del ritmo marcado con el efecto primario de la pieza, contrapuesto con un ritmo marcado por una sucesión de acordes de cuarta (il. 68) y también pizzicatos Bartok (il. 69) llevándonos hasta un efecto muy utilizado en el lenguaje de la guitarra eléctrica llamado *tapping* (il. 70), que se ejecuta percutiendo las cuerdas en la tastiera con los dedos de ambas manos. La música termina con la resolución del acorde de cuartas mencionado en la introducción de la pieza.



Kenneth LaFave en la nota discográfica hace referencia de este movimiento como la representación de un juguete de agenda asustadiza, repleta, cansado del uso desmesurado que el Príncipe hace de él. A mi particular forma de verlo, esto está representado en todo el movimiento rítmico-escalístico y por la sección melódica contrastante.

La Muñeca de Ojos Parpadeantes

Este movimiento representa una muñeca que semeja a una mujer joven y bonita de la India Oriental. Es este según el compositor “El más místico de los seis movimientos”. La Muñeca contiene varios efectos únicos que ejemplifico a continuación:

La introducción de la pieza señalada en *Adagio* utiliza colores armónicos con melodías en cuartas, novenas o séptimas (il. 71) así como colores sonoros indicados muy claramente al principio de frase (il. 72 y 73)

(il. 71)

(il. 72)

(il. 73)

Una melodía árida pero a la vez mística es acompañada por un ritmo producido con efectos relativamente nuevos que semejan el sonido de unas tablas –instrumento percusivo originario de India-. Este efecto consiste en deslizar hacia el puente la uña del pulgar de la mano derecha sobre la sexta cuerda produciendo un rechinido (1) y golpeando con el pulgar el puente en su parte superior (2) para en el siguiente octavo golpear el puente en su parte inferior con la uña del dedo índice (3) (il. 74)

(il. 74)

- (1) Simbolizado con una flecha ondulada en dirección hacia abajo.
- (2) Simbolizado con una nota que encierra una X.
- (3) Simbolizado con un signo de corchea en terminación de gancho.

Posteriormente encontramos una sección en su mayor parte a dos voces, señalada como *Più mosso* (il. 75). La voz superior es de carácter cantable y escalístico, la voz del bajo nos marca una armonía más tradicional, tal vez la más tonal de la obra en su totalidad.

Più mosso

(il. 75)

Esta parte nos lleva a la sección en donde podemos escuchar como base rítmica en tresillos la nota *La* alternada con el zumbido que imita un sitar, un efecto producido empujando la sexta cuerda hacia fuera del diapason de la guitarra e indicando con una nota en forma de triángulo. (il. 76)

(il. 76)

La *coda* esta conformada por melodías en armónicos naturales (il. 77) y acordes alternados con golpes en las cuerdas cerca del puente –efecto ya propio del lenguaje guitarrístico llamado *tambora-*, en este caso evocando el sonido de las *tablas* hindúes. (il. 78)

arm.

(il. 77)

nat. Tamb.

(il. 78)

Los Soldados jugando

Aunque se tradujo como “Soldados de Estaño” en la partitura publicada, la traducción del título original es *Los Soldados jugando*. El título en ruso da más énfasis al proceso de interacción con los soldados de juguete más que del material del que están hechos.

En este movimiento podemos apreciar lo que Koshkin llama un efecto desarrollado. En el transcurso del movimiento, los soldados de juguete se hacen “reales”. El movimiento empieza con el sonido de un tambor (il. 79) y una trompeta (il. 80) de juguete –imitados por la superposición de cuerdas (1)-, pero cuando los soldados se vuelven reales, el efecto también se vuelve “real”, un tambor y trompeta más sonora se escuchan. (2) (il. 81 y 82)

Marciale

(il. 79)

naturale

ff sul pont.
Tromba

(il. 80)

(1) Koshkin indica la superposición de cuerdas con una X posterior a los números de las cuerdas que deben cruzarse.

CVII

ff
2
simile
5
6
Tamburo militare

(il. 81)

3
ff
mi p mi p mi p ami p

(il. 82)

(2) El efecto se logra superponiendo ahora las cuerdas 5 y 6 en vez de 1 y 2. La trompeta es interpretada por una melodía paralela al sonido que imita los tambores.

Seguido del *Marciale*, comienza una parte con carácter de *Allegro*. En esta sección el compositor emplea por vez primera un ostinato en el bajo, mientras que en la voz superior utiliza el acorde que hace característico a este movimiento y que aparecerá nuevamente en el resto de la obra. (il.83)

Allegro

mf marcato

(il.83)

En el desarrollo, que será señalado con el carácter de *Più mosso (non troppo)*, el guitarrista debe hacer percusiones golpeando con el dedo pulgar el puente mientras la mano izquierda hace acordes a la altura de las tasteras de la misma manera que lo hizo en el primer movimiento (il.84). Todo esto parece evocar una batalla donde se hacen presentes los sonidos propios de una catástrofe en el juego.

Più mosso (non troppo)

f M.G.
L.H.

(il.84)

En este momento todo comienza a tornarse más difícil en la batalla y para el ejecutante. El autor en este momento comienza a utilizar los efectos de percusión empelados desde el principio de la obra. El ejecutante ahora debe combinar el efecto de *tapping* de la mano izquierda (il.85), mientras que la mano derecha debe ir de los acordes producidos al tocar la sección de las cuerdas que esta entre las clavijas y el hueso de la cabeza de la guitarra (1) (misma ilustración), a la percusión en que alterna golpeteando la parte superior del puente con el pulgar y después la parte inferior con la uña del dedo índice (il.86). Posteriormente alterna rasgueos con este mismo efecto. (il.87)

Main gauche solo
Left hand solo

f

simile

(il.85)

(1) Señalado por Koshkin como un círculo con una flecha en dirección hacia arriba.

(simile)

(il.86)

(nat.)

Main gauche solo
Left hand solo

mp

(il.87)

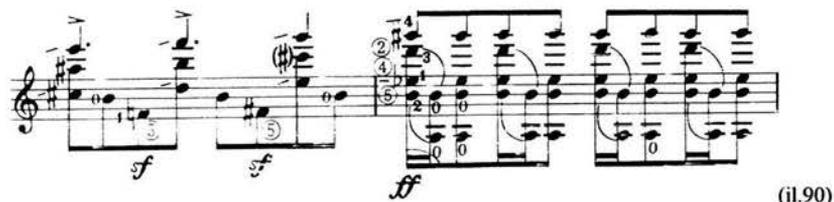
Esta sección termina como si hubiese terminado la guerra y comienza el estruendoso redoblar de los tambores y la trompeta como si ahora fueran de verdad. Triunfantes y cada vez más pausadas estas trompetas nos llevan entonces al final del movimiento que se resume en la repetición seccionada de la introducción, con indicaciones agógicas que nos señalan hacer cada vez más lento el redoblar del tambor. El movimiento se sumerge nuevamente en el sonido del tambor y la trompeta de juguete.

El Carruaje del Príncipe

El tema expone el escape del príncipe y los caballos (il.88). Se escuchan correr las ruedas del acarruaje en un nuevo ostinato en la cuerda de *Re* y una melodía juguetona en tercetas. (il.31)



En una segunda frase cambia el ostinato, mientras que la melodía se repite casi intacta (il.89) y nos va llevando poco a poco por medio de melodías y ostinatos ascendentes cada vez más tensos y agudos, hacia la parte culminante de esta sección que son dos acordes ligados que se ejecutan en la parte sobreaguda del instrumento. (il.90)



Esta tensión descansa en una nueva frase que es muy similar a la anterior pero en otra tonalidad, coqueteando con la tonalidad de *Sol* mayor (il.91) nos va llevando a una sección en que se alternan acordes y escalas cada vez más agudas (il.92) hasta llegar nuevamente a desbocar en acordes sobreagudos en la guitarra, pareciese una discusión ente el Príncipe y los caballos, en donde estos se rehúsan a obedecer.



Es aquí donde con un *Mi* de la sexta cuerda a manera de pizzicato Bartok comienza una sección de escalas articuladas con ligados que anuncian que una decisión será tomada. (il.93)

(il.93)

El compositor empieza entonces a combinar el primer motivo de este movimiento con un ritmo que alterna acorde y percusión (il.94), hasta llegar a una sección de melodías repetitivas en sextas paralelas, que con una melodía-ostinato en el bajo, generan un movimiento que hace que la música se torne en acción y pareciese que los caballos galoparan con ferocidad (il.95) y rompieran fuera de la carroza dejando al Príncipe abandonado (acordes de 7M) (il.96). Con unos acordes señalados en glissando parece escucharse el relinchar de los animales. (il.97)

(il.94)

(il.95)

(il.96)

(il.97)

Se escucha poco a poco como los caballos se van alejando. Esto se logra con un efecto que se logra percutiendo con las uñas de un lado a otro de la costilla de la guitarra. (il.98)

(il.98)

La media barra de repetición indica que no hay número definido de repeticiones.

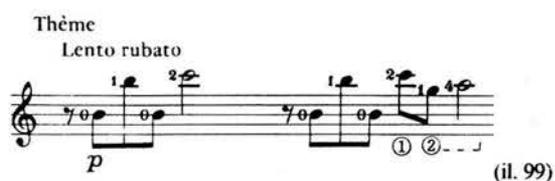
El Gran Desfile de los Juguetes (Tema y Variaciones)

“Una colección dentro de la colección”¹³

Tema

Señalado como *Lento Rubato*, un tema melancólico representa al príncipe castigado. Es importante destacar aquí, que a lo largo de toda la obra esta es la única sección en que Koshkin prescinde del signo de compás y da un poco de más libertad a la melodía. (il. 99) También es sobresaliente la indicación *attaca* al final de cada sección. (il. 100)

Thème
Lento rubato



(il. 99)



attaca (il. 100)

Vals

El autor nos da la clave perfecta para saber cual es el juguete que se recuerda en esta variación al escribir *Vivo meccanicamente*, al principio de la partitura (il. 101). Nuevamente el efecto de combinación sordina- Pizzicato Bartok evoca al juguete llamado *El Mono Mecánico*.

Valse
Vivo meccanicamente



(il. 101)

¹³ Kenneth LaFave en su nota discográfica cita al compositor.

El tema presentado al principio de las variaciones es utilizado dentro del desarrollo de esta variación, podemos encontrarlo en diferentes octavas a ritmo de valse. (il. 102 y 103)

meccanicamente

(il. 102) (il. 103)

También podemos encontrar nuevamente el acorde de oncenena ejecutado por la mano izquierda a la altura de la tastiera al final de la variación. (il. 104)

Main gauche solo
Left hand solo

attacca

(il. 104)

Presto

Esta variación hace nuevamente uso del efecto llamado *tapping* en un solo de mano izquierda haciendo notas de doble octava y alternándose con notas pulsadas por la mano derecha. El compositor nos señala las notas que deben ser ejecutadas de esta manera con una estrella por encima. (il. 105)

M.G. M.G.
L.H. L.H.

(il. 105)

Podemos apreciar hacia el final de la variación, el recuerdo del tema primario de El Carruaje del Príncipe. (il. 106)

(il. 106)

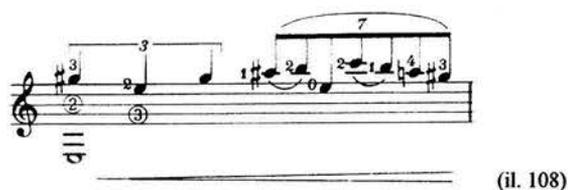
Moderato

Una variación con ritmo de habanera, el efecto del rechinido sobre la sexta cuerda y una melodía en octavas que nos evoca cierto misticismo, recuerda a aquella *Muñeca de Ojos Parpadeantes* (il. 107). En esta variación el autor juega mucho con la introducción de ritmos ajenos al compás en esta escrita. (il. 108, 109 y 110)

Moderato



(il. 107)

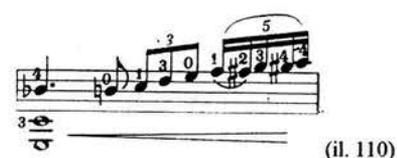


(il. 108)

CVII



(il. 109)



(il. 110)

Allegretto

Esta última variación nos evoca con ritmos producidos por la superposición de melodías por cuartas en las voces inferiores contra melodías por terceras en las voces superiores, la dureza de los acordes del juguete *Los Soldados de Plomo*. (il. 111)



(il. 112)

Añade al efecto del tambor el producir diferentes afinaciones de este haciendo ligados sobre las cuerdas superpuestas, mientras, se ejecuta la trompeta en una voz superior trazada en otro pentagrama. (il. 55)



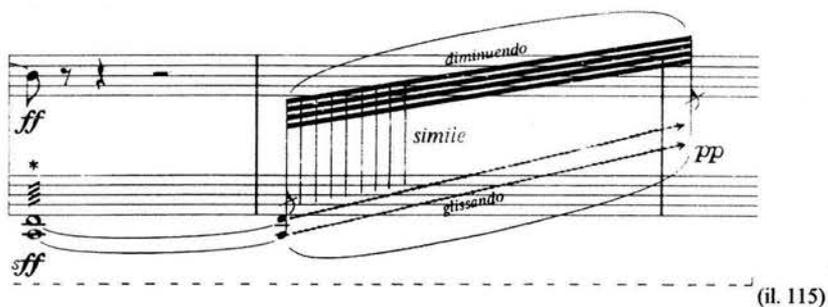
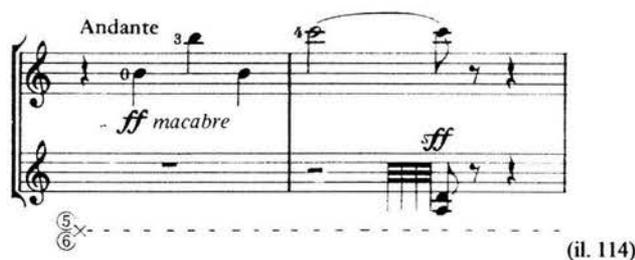
(il. 113)

Più mosso

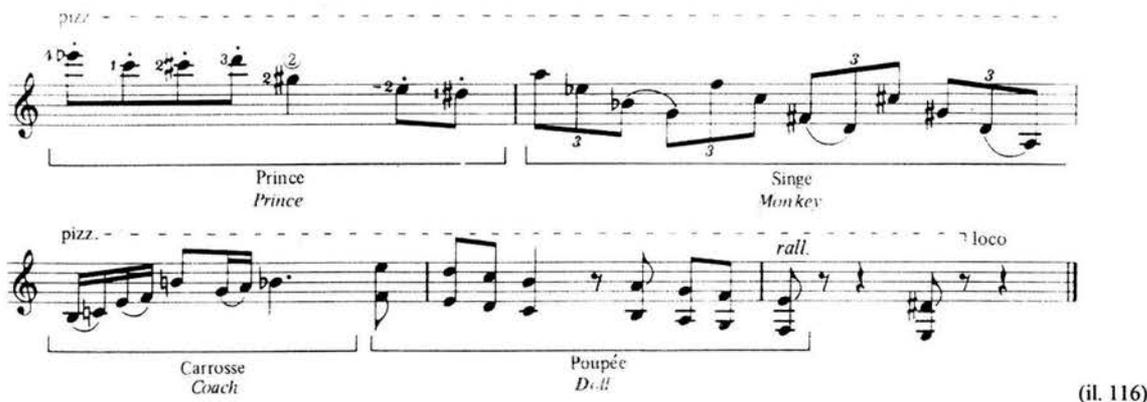
Esta variación no es sino la continuación de la anterior como puente a la siguiente.

Andante

Aquí la cosa se pone *macabre*, que es el carácter que nos enfatiza Koshkin al principio de la partitura. Esta es una combinación de la melodía melancólica del príncipe castigado y el sonido del tambor (il. 114), que se resuelve yéndose hacia la nada con el efecto del tambor subiendo de afinación y disminuyendo de volumen. (il. 115)



La variación se resuelve al final citando a cada uno de los personajes a manera de síntesis para después llevarnos a la Coda. (il. 116)



Coda

Un ostinato en *La* y dos voces descendientes, una en armónicos y otra en sonidos naturales, con carácter misterioso (il. 117) nos acercan cada vez más al final de la obra, donde Koshkin alterna el rechinido de la sexta cuerda, con la combinación de un trino sobre las cuerdas superpuestas y la percusión sobre el puente. (il. 118)

(il. 117)

(il. 118)

Posteriormente combina el trino sobre cuerdas superpuestas con notas sin altura definida que se tocan entre la sección de las cuerdas que esta entre la boca y el puente (il. 119), para terminar luego con un largo glissando, que se ejecuta deslizando muy lentamente la uña del dedo pulgar de la mano derecha sobre la sexta cuerda, desde el puente hacia la cabeza de la guitarra. (il. 120)

(il. 119)

(il. 120)

“El movimiento y la colección acaban con un glissando largo. En miniatura, el príncipe derrotado se ha convertido en uno más de los juguetes” –escribe Kenneth LaFave en su nota discográfica sobre la obra-

BIBLIOGRAFÍA

APEL, Willi y RALPH T. Daniel, *The Harvard Brief Dictionary of Music*, Pocket Books, Nueva York

BORISLOVA, Nadia, *nadia borislova en una noche femenina*, CD, CONACULTA-FONCA, 1999

FREIDLIN, Jan, *Strophes of Safo*, Editions Ophée, USA, 1992

HONOLKA, Kurt, *Historia de la Música*, Madrid, Editorial Edaf, S.A.

LAFAVE, Kenneth, "Koshkin plays Koshkin", Soundset Records

MIKULKA, Vladimir, *Temptation of the Renaissance*, Guitar Solo Publications, USA, 1984

MIKULKA, Vladimir, *The Prince's Toys*, Editions Henry lemoine, Paris, 1992

MIKULKA, Vladimir, *The Prince's Toys*, A BIS Original dynamics recording, Alemania, 1983/1986

OPHÉE, Matanya, "From the Editor", *The Russian Collection*, Vol. V, Editions Ophée, USA, 1989

RUDNEV, Sergei, "A Word From the Composer", *Sergei Rudnev Russian Folk Songs for classical guitar*, *The Russian Collection*, Vol. III, Editions Ophée, USA

BAGUS, Rashad, *Štepán Rak*, <http://sunsite.wits.ac.za/music/main.html>

FREILIN, Jan, Web, http://www.under.org/cpcc/jfreidlin_right.htm

KOSHKIN, Nikita, Webs:

<http://www.guitarfoundation.org/koshkin.html>

<http://www.musicweb.uk.net/classrev/2000/apr00/koshkin.html>

<http://www.guitar-life.narod.ru/bios/koshkin.html>

http://www.soundset.com/html/frames/artist_frameset.html