

ANÁLISIS Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA SONATA PARA PIANO  
No 2, OP. 36 DEL COMPOSITOR SERGUÉI RAJMÁNINOV

JUAN CARLOS LÓPEZ PEÑA

Código: CC 1018416466

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA DEL PIANO

Bogotá, 2015

ANÁLISIS Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA SONATA PARA PIANO  
No 2, OP. 36 DEL COMPOSITOR SERGUÉI RAJMÁNINOV

JUAN CARLOS LÓPEZ PEÑA

Código: CC 1018416466

Monografía presentada como requisito para optar al título de:

MAGÍSTER EN PEDAGOGÍA DEL PIANO

Directora:

SVETLANA SKRIAGINA

Maestra

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA DEL PIANO

Bogotá, 2015

## CONTENIDO

	pág.
1. INTRODUCCIÓN .....	6
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....	7
3. JUSTIFICACIÓN .....	8
4. OBJETIVOS .....	9
4.1. OBJETIVO GENERAL .....	9
4.1. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	9
5. DISEÑO METODOLÓGICO .....	10
5.1. LÍNEA DE INVESTIGACIÓN .....	10
6. MARCO TEÓRICO.....	12
6.1. ANTECEDENTES.....	12
6.2. LA ESTÉTICA DEL ROMANTICISMO MUSICAL.....	12
6.3. RUSIA Y EL NACIONALISMO MUSICAL.....	15
6.4. BIOGRAFÍA .....	16
6.5. ESTILO MUSICAL .....	17
6.6. SONATA PARA PIANO N° 2 EN SI BEMOL MENOR .....	18
6.7. LA FORMA SONATA.....	19
6.8. ESTRUCTURA .....	20
6.9. LA FORMA TERNARIA .....	21
6.10. EL RONDÓ.....	23
7. ANÁLISIS DE LA SONATA PARA PIANO Op. 36 No.2 .....	24
7.1. PRIMER MOVIMIENTO.....	24
7.2. SEGUNDO MOVIMIENTO.....	33
7.3. TERCER MOVIMIENTO.....	40
8. CONCLUSIONES.....	48
9. BIBLIOGRAFÍA .....	50

**MONOGRAFÍA PRESENTADA PARA OPTAR AL TÍTULO:  
MAGÍSTER EN PEDAGOGÍA DEL PIANO**

**TÍTULO:**

ANÁLISIS Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA SONATA PARA PIANO No 2, OP. 36 DEL COMPOSITOR SERGUÉI RAJMÁNINOV.

**TITLE:**

SERGUÉI RAJMÁNINOV'S PIANO SONATA NUMBER 2, OP. 36. ANALYSIS AND CONTEXTUALIZATION.

**RESUMEN:**

En el presente trabajo se evidencia que la Sonata para piano número 2, op. 36 de Rajmáninov es, sin lugar a dudas, una de las más importantes a principios del siglo XX en este género. Esta sonata, no sólo se destaca por su dificultad técnica, sino también por su elaboración temática que genera una unidad durante toda la obra. Al elaborar el análisis se va mostrando como el contenido temático de la sonata se deriva de los tres motivos, de los cuales se desprenden los temas. Este tipo de construcción motivica es lo que logra generar un elemento de unión entre los tres movimientos logrando un equilibrio y unidad. Este tipo de procedimientos es muy típico de los compositores románticos, sobre todo de la segunda mitad del siglo XIX, en donde los temas del primer movimiento vuelven a presentarse en los demás movimientos. Un primer movimiento en forma de sonata con sus dos temas contrastantes, un desarrollo y una re-exposición. Un segundo movimiento con forma ternaria y un tercer movimiento en forma de rondó como en las sonatas clásicas. Sin embargo, el compositor logra un equilibrio y una unidad en toda la sonata, basándose en los tres motivos de los cuales se desprende todo el material temático de la obra.

**ABSTRACT:**

In this paper, it is shown that Rachmaninov's piano sonata n° 2 Op. 36 is one of the most important compositions at the beginning of the 20th century in this genre. This sonata, not only stands out because of its technical difficulty, but also by its thematic development that creates unity during the entire work. During the development of this analysis, it is shown how the sonata thematic content is derived from three motifs, which its themes emerge from. This type of progression allows to generate an union element between the three movements, achieving a sense of equilibrium and unity. This type of procedures is rather typical amongst romantic composers, especially in the second half of the 19th century, where the themes of the first movement recur in other movements. A first movement in the form of sonata with its two contrasting themes; a development and a recapitulation. A second movement with ternary form and a third movement in rondo form as in the classical sonatas. However, the composer achieved balance and unity during the entire sonata based on the three motifs, from which all the thematic material of the work is developed.

**PALABRAS CLAVES:**

SONATA, ANÁLISIS, FORMA, ESTRUCTURA, CONSTRUCCIÓN.

**KEY WORDS:**

SONATA, ANALYSIS, FORM, STRUCTURE, CONSTRUCTION.

**FIRMA DE LA DIRECTORA:**

---

**NOMBRE DEL AUTOR Y AÑO DE NACIMIENTO:**

**JUAN CARLOS LÓPEZ PEÑA, 1988.**

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como propósito realizar el análisis de la Sonata para piano número 2, op. 36 del compositor ruso Serguéi Rajmáninov\*. La forma sonata es quizás la forma más desarrollada y completa de todas las formas musicales utilizadas por los compositores a través de la historia de la música. Aunque el término sonata, del italiano “sonare”, tiene sus orígenes en el periodo barroco, no es sino hasta el periodo clásico en donde la sonata toma forma. Quizás el directo antecesor de la forma sonata se puede hallar en las sonatas del compositor italiano Doménico Scarlatti, las cuales se caracterizaban por contener una forma binaria y monotemática, pero con el tiempo esta estructura se fue desarrollando al generar contraste entre sus temas y dando espacio a la sección del desarrollo.

Durante el periodo clásico la sonata toma su forma definitiva siendo Haydn, Mozart y sobre todo Beethoven los compositores que más aportaron para ello. La forma sonata se aplicó no solo a instrumentos solistas como el piano sino también en la orquesta (primer y a veces cuarto movimiento de la sinfonía) y en música de cámara como los cuartetos. Durante el periodo romántico muchos compositores escribieron sonatas tomando como modelo sobre todo las sonatas de Beethoven, pero con un tratamiento distinto en cuanto a la armonía y el contraste temático.

La forma sonata continuó su curso a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX sin muchas modificaciones en cuanto a su estructura. Sin embargo, algunos compositores como por ejemplo Franz Liszt con su sonata en Si menor logró salirse de la forma clásica mediante nuevas técnicas de composición como por ejemplo el monotematismo. Éste se convirtió en un recurso muy propio de muchos compositores posteriores al Romanticismo. Sin embargo, muchos compositores modernos no abandonaron la estructura de la forma sonata clásica.

---

\* Este compositor ruso al que acá se alude se encuentra denominado de múltiples formas en diversos trabajos académicos y páginas web. Por ejemplo, unas veces se alude a él como “Rachmaninov”, otras como “Rachmaninoff”, “Rajmaninov” o “Rajmáninov”, siempre tratándose del mismo compositor. En este trabajo se acogerá preferencialmente la última forma de denominación (Rajmáninov), aunque en algunas fuentes bibliográficas acá retomadas aparezca denominado de otras formas.

## 2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Las sonatas para piano del periodo clásico han sido consideradas por los teóricos e intérpretes del piano durante el siglo XIX Y XX como punto de partida para el análisis y la comprensión de la forma sonata desarrollada por los compositores de dicho periodo. La mayoría de tratados de formas musicales toman como ejemplo las sonatas clásicas, sobre todo las de Beethoven, para explicar la forma sonata.

No obstante, en general la mayoría de tratados de formas musicales y teóricos excluyen y a veces ignoran otras sonatas de igual valor, las cuales fueron elaboradas por compositores románticos y modernos que hicieron su aporte a la forma sonata. Esto conlleva a que los intérpretes del piano ignoren otros repertorios y se dediquen casi que exclusivamente a interpretar las sonatas del periodo clásico y, en escasas ocasiones, se escuchen en los auditorios nuevas sonatas. Este es el caso de la segunda sonata para piano de Rajmáninov.

A partir de lo que se ha dicho surge la pregunta de investigación que se propone en este trabajo: ¿La Sonata para piano número 2, op. 36 del compositor ruso Serguéi Rajmáninov, realiza aportes nuevos a la forma sonata en el contexto romántico?

### 3. JUSTIFICACIÓN

Al enfrentarse a una obra nueva todo intérprete necesita de una serie de referentes teóricos para poder abordarla de una manera adecuada. Sin embargo, cuando se trata de obras modernas, estos referentes escasean, afectándose así la interpretación de la obra. Cuando se habla de la forma sonata existen en la literatura musical varios tratados sobre este tema. No obstante, la mayoría de estos se centran sobre todo en las sonatas escritas durante el periodo clásico, en especial las de Mozart y Beethoven.

Algunos eruditos sostienen que la sonata llegó a su máximo esplendor con Beethoven, pero algunos compositores posteriores como Chopin, Liszt y Rajmáninov, entre otros, también hicieron sus aportes. Por lo tanto, la forma sonata no quedó totalmente establecida durante el periodo clásico sino que continuó evolucionando a lo largo del siglo XIX y comienzos del siglo XX. No obstante, debido a la escasa bibliografía que hay sobre las sonatas modernas estas no se difunden.

Es por esta razón que se hace necesario realizar análisis de sonatas modernas y/o finales del siglo XX, composiciones que les permitan a los intérpretes del piano un acercamiento y una apropiación de la forma sonata desde una perspectiva más moderna.

## 4. OBJETIVOS

### 4.1. OBJETIVO GENERAL

Determinar los rasgos del pensamiento romántico de la Sonata para piano número 2, op. 36 del compositor Serguéi Rajmáninov.

### 4.1. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Establecer los parámetros estilísticos de la sonata.
2. Analizar la construcción temática de la sonata.
3. Elaborar el análisis morfológico de la sonata.

## 5. DISEÑO METODOLÓGICO

El tipo de investigación que se acoge en el presente trabajo es cualitativa, con un enfoque de corte analítico y descriptivo.

El enfoque de la investigación cualitativa propone un entendimiento de la realidad desde varias perspectivas y enfoques de los diferentes actores que componen la realidad, a partir de la recopilación de información principalmente verbal que después ha de ser analizada.

A través de la observación se podrán posteriormente obtener diferentes puntos de vista sobre el objeto de estudio.

### 5.1. LÍNEA DE INVESTIGACIÓN

La línea de investigación institucional en la cual se circunscribe el presente proyecto de la Maestría en Pedagogía del Piano es la de interpretación. De acuerdo con ella, se pretende hacer la comprensión o traducción de un material a una nueva forma de expresión por parte del intérprete. En esta línea se busca, por medio del análisis de la partitura, llegar a comprenderla.

Asimismo, el tipo de análisis que se realizará será de tipo gramamusicológico pues, como se presume, en este se examinarán la armonía y las formas.

El análisis de los diferentes elementos que componen la música (la armonía, el ritmo, la melodía y la morfología) corresponden a la gramática musical o gramamusicología. Yepes<sup>1</sup> define esta última como el análisis de materiales y estructuras de la música en paralelo con la gramática del lenguaje y la sintaxis. Aspecto este que parece no estar muy desarrollado por los teóricos en líneas generales.

La gramamusicología se entiende como una rama de la musicología que busca dar explicaciones específicas al evento sonoro, teniendo en cuenta sus relaciones

---

<sup>1</sup> YEPES, Gustavo. Cuatro teoremas sobre la música tonal. En: Colombia, Publicaciones, ponencias, patentes y registros. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT v.87, fasc.N/A p.5 - 77 , 2011 ISSN: 1692-0694.

horizontales y verticales con el respaldo de una teoría sólida en cuanto al uso sistemático y unificado del significado de los términos musicales, los cuales se necesitan para describir acertadamente y sin ambigüedades de orden semántico el conocimiento generado.

Las etapas y herramientas de la investigación que se tendrán en cuenta en este trabajo investigativo son las que a continuación se enuncian.

- Documentación. En esta primera etapa se buscará bibliografía pertinente al trabajo. Esta pesquisa consistirá en indagar biografías del compositor, textos de armonía, morfología y análisis musical.
- Recopilación. Una vez realizada la documentación, se recopilarán los textos que sean más pertinentes para atender al objetivo de la investigación.
- Elaboración de herramientas de análisis. En esta tercera etapa se desarrollarán diferentes herramientas de análisis que arrojen resultados cuantificados de elementos musicales tales como la armonía y la forma musical. Dichas herramientas consisten en fichas de análisis, cuadros estadísticos y algoritmos.
- Análisis. En esta siguiente etapa de la investigación se procederá a realizar el análisis inmanente de la obra utilizando las diferentes herramientas de análisis.
- Organización del material. En esta etapa se tomarán los ejemplos seleccionados y analizados para la organización del documento final.

## 6. MARCO TEÓRICO

### 6.1. ANTECEDENTES

Dentro de los antecedentes encontrados primero se tomará como referencia una monografía de grado escrita por Vadim Alexandr Parra Trouchina<sup>2</sup> de la Facultad de artes de la Pontificia Universidad Javeriana. El título del trabajo es Sonata para piano No.2 en Si bemol menor Op.36 de Sergei Rajmáninov: reflexiones interpretativas sobre las versiones 1913 y1931. Este trabajo tiene como objetivo realizar el análisis de la sonata basándose en el contexto histórico de la obra y comparando las dos versiones, a través de aspectos como la dificultad técnica, textura y estructura.

También se tomará como referencia el trabajo de grado de Sergio Guzmán Gutiérrez<sup>3</sup> de la Pontificia Universidad Javeriana que lleva por título Análisis musical sobre la interpretación de la sonata para piano op.36 n°.2 en Si bemol menor de Sergei Rachmaninov (Edición de 1931). Dicho trabajo tiene por objetivo establecer, por medio de un análisis comparativo, los puntos más relevantes de la ejecución e interpretación de la obra, esto es, el tempo, la métrica, la articulación, entre otros.

### 6.2. LA ESTÉTICA DEL ROMANTICISMO MUSICAL

Durante el siglo XIX surgió en toda Europa el movimiento romántico, no sólo como una expresión en la música sino en todas las demás artes. El Romanticismo nació en contraposición a la aristocracia y a las tendencias del Clasicismo, haciendo énfasis en lo individual y en la expresión de sentimientos. Igualmente, dicho movimiento ha enriquecido el arte musical con gran cantidad de temas nuevos que se desconocieron en la época anterior y entre los cuales se destacan como

---

<sup>2</sup> PARRA TROUCHINA, Vadim Alexandr. Sonata para piano No.2 en Si bemol menor Op.36 de Sergei Rajmáninov: reflexiones interpretativas sobre las versiones 1913 y 1931. Trabajo de grado. Bogotá : Pontificia Universidad Javeriana, 2011.

<sup>3</sup> GUTIÉRREZ GUZMÁN, Sergio. Análisis musical sobre la interpretación de la sonata para piano Op. 36 n°2 en Si bemol menor de Sergei Rachmaninov. (Edición de 1931). Trabajo de grado. Bogotá : Pontificia Universidad Javeriana, 2008.

tópicos principales los del amor y la muerte. Por esto en el centro del arte romántico se sitúa la multiplicidad de los sentimientos que caracterizan la vida emocional del ser humano.

Una de las tendencias importantes de la época romántica encuentra sustento en el profundo interés por la cultura nacional que motivó a los compositores a fijar su mirada en las tradiciones de la cultura popular. Las composiciones que se elaboraron en el marco de esta tendencia incluyeron elementos melódicos, rítmicos y armónicos provenientes del folclor nacional, aspectos que aportaron para la evolución del lenguaje musical heredado del Clasicismo. En el contexto de las normas predominantes de la música profesional del momento histórico, el folclor generó gran impacto no solo por estar en el ámbito de los medios expresivos sino también por cuanto amplió sustancialmente el contenido del arte musical, aportando los temas relacionados con los ideales, valores y costumbres nacionales. De esta manera el artista romántico jugó un papel muy importante en la sociedad en cuanto a la conformación de nación.

Asimismo, durante el periodo clásico los compositores se movieron dentro de unas reglas de la armonía ya establecidas a través de las cuales se buscaba, por medio del uso de la disonancia y la consonancia, generar tensiones buscando siempre la claridad melódica en el oyente. Después de la Revolución industrial, los compositores se tornaron más independientes, es decir, ya no dependían de la nobleza y por eso el mecenazgo desapareció, fortaleciendo el concepto de músico independiente. Es quizás por esta razón que se da más libertad a la hora de componer rompiendo las reglas del periodo clásico.

Probablemente sea Beethoven el precursor de una nueva tendencia laboral que hoy conocemos como el músico freelance, en la que el artista trabaja con autonomía y sin restricción de tiempo para un tercero, al punto de que su retribución es obtenida por la calidad del trabajo realizado. Durante el Romanticismo esta tendencia laboral se convirtió en un estilo de vida para aquellos artistas que trabajan independientemente sin limitantes tiempo de trabajo, propiciando una libertad suficiente para que los músicos revisaran sus obras varias veces, logrando plasmar toda la semántica musical de una estética cuya base refleja los sentimientos más profundos sobre el amor y la muerte. A pesar de que Beethoven fue el precursor o uno de los precursores de esta tendencia laboral que los románticos consideraban como un estilo de vida, no es justamente él quien precedió al Romanticismo. A pesar de que en sus últimas obras se encuentran plasmados una serie de elementos muy personales y emocionales, su estética y su lenguaje fueron siempre clásicos, debido a que su discurso retórico,

forma, estructura, armonía, semántica y praxis se mantuvieron dentro de los parámetros que enmarcan el Clasicismo.

Fue Schubert quien rompió algunos parámetros de la estética clásica para convertirse en un compositor romántico. Por ejemplo, en su sinfonía inconclusa son varios los elementos que se pueden encontrar retomando este nuevo estilo, tales como la orquestación y la ubicación armónica de los temas en los que se puede corroborar una insistencia armónica en las medianas, por no mencionar más elementos propios de esta nueva estética. Compositores como Liszt o Berlioz utilizaron nuevas herramientas compositivas como el monotematismo o la variación temática en la que una célula melódica o armónica se ve replicada y explotada en toda una obra.

Este Romanticismo tuvo un papel importante en el orden sociopolítico. El instrumento por excelencia fue el piano. La mayoría de las familias contaban con uno. De esta manera surgieron las pequeñas formas como nocturnos, intermezzos, baladas, barcarolas, etc. A nivel armónico, como se mencionó anteriormente, predominó el uso de las medianas para romper el esquema clásico (I – IV – V), modulaciones lejanas a través de diferentes técnicas propias del estilo; a nivel melódico se descubrieron nuevos tratamientos como el monotematismo, aspecto del cual se habló anteriormente.

Como característica fundamental de este periodo también se encuentra la música programática o descriptiva, que refiere a la música que se basa en un texto poético pero que no imita sino que sugiere al oyente. Se pueden encontrar algunos antecedentes de música programática en Las Cuatro Estaciones de Vivaldi. A comienzos del siglo XIX, Berlioz con su Sinfonía Fantástica abrió el panorama de este género. Buscando liberarse de los parámetros de la forma sonata y de la sinfonía, los compositores buscaron nuevas formas de expresión, surgiendo de esta manera el poema sinfónico, otra de las formas típicas de este periodo. El poema sinfónico es una obra escrita en un solo movimiento en donde el compositor, basándose en un texto poético, busca narrar con la música los diferentes cuadros del texto. El creador de este género es Franz Liszt. De esta manera se da una estrecha relación entre texto y música.

### 6.3. RUSIA Y EL NACIONALISMO MUSICAL

Durante casi dos siglos la música alemana dominó el panorama musical europeo. Sin embargo, con el surgimiento del Romanticismo, los compositores se tornaron más subjetivos y en la búsqueda de la individualidad tornaron a mirar la música tradicional de sus respectivos países, surgiendo de esta manera el nacionalismo musical. Este movimiento busca plasmar el sentimiento nacionalista basándose en los cantos, ritmos populares y danzas tradicionales como medios de expresión.

El movimiento nacionalista ruso es quizás el más importante y primero en importancia. Fue Mijail Glinka, el padre del nacionalismo ruso, quien con su ópera *Una vida por el zar* en donde puso de manifiesto la influencia de la ópera italiana pero ya con algunos rasgos característicos de la música rusa.

Tras la muerte del Zar Nicolás I y la ascensión de Alejandro II, Rusia comenzó una etapa de desarrollo. Empezaron a surgir en las letras escritores como Fiodor Dostoievski y León Tolstói. En cuanto a la música se creó el Conservatorio de música y el teatro Maryinsky. Con el llamado Grupo de los cinco (Balakirev, Cui, Korsakov, Mussorgsky y Borodin) el nacionalismo ruso tomó un estilo propio, liberado de las influencias de Occidente e influyendo en sus sucesores. Algunos de los rasgos más importantes en la música nacional rusa fueron la orquestación viva y brillante, el uso de patrones rítmicos no convencionales como 5/4, 7/4, etc., así como el uso de cantos y danzas tradicionales, la armonía cromática, entre otros.

Dentro del nacionalismo musical ruso se pueden encontrar dos tendencias. La primera de ellas, la tendencia conservadora, buscó mantenerse dentro de los parámetros estilísticos occidentales como en Tchaikovsky; la otra es la de un nacionalismo puro que trata de separarse totalmente de Occidente, como en el caso del Grupo de los cinco. No obstante, a finales del siglo XIX y comienzos del XX algunos compositores buscaron reconciliarse con Occidente, lo cual se ejemplifica en algunas de las obras de Stravinski o Scriabin, quienes abrazan las nuevas tendencias de la música moderna. Sin embargo, se puede afirmar que hay una generación intermedia, que se reconcilia con Occidente sin dejar de lado el nacionalismo ruso; esta la representan artistas como Glazunov, Liadov y Rajmáninov.

De acuerdo con lo dicho por el profesor Bauer, el primer grupo entró dentro de la categoría de lo que se denomina “Nacionalismo consciente”, es decir, que está basado en la música folclórica y canción popular ya que, como hemos visto, la

influencia del ritmo y la melodía del lenguaje son deliberadamente buscadas por los compositores. El segundo grupo entra dentro de una categoría conocida como “Nacionalismo inconsciente”; consiste en una reflexión automática de las peculiaridades inherentes de las personas, es decir, una manifestación musical de su alma. Es una reflexión del carácter, la psicología, las costumbres sociales y estéticas de varios países.

#### 6.4. BIOGRAFÍA

Serguéi Rajmáninov nació el primero de abril de 1873 en Onega, al norte de Moscú. Nació en el seno de una familia de tradición musical. Su bisabuelo fue violinista, su bisabuela cantante, mientras que su padre y abuelo fueron pianistas. Rajmáninov comenzó a muy temprana edad sus estudios de piano. Sin embargo, su carrera como pianista profesional comenzó muy tarde en el Conservatorio de San Petersburgo (hacia 1882) gracias a una beca. Posteriormente se trasladó a Moscú a estudiar con Nikolai Zverev. Es allí donde entabló una amistad con Tchaikovsky, de quien tuvo una gran influencia en sus primeras obras. No obstante, hasta 1885 Rajmáninov aún no había compuesto nada. No fue sino hasta 1886, después de recibir clases de armonía con Ladukim, cuando compuso sus primeras obras, entre ellas los nocturnos 1, 2 y 3 y el Scherzo en Re menor para orquesta. Posteriormente ingresó al Conservatorio de Moscú en donde estudió composición con Sergei Taneyev y armonía y contrapunto con Antón Arensky. Durante este periodo de tiempo logró componer más de treinta obras entre las que se destacan el primer concierto para piano y el poema sinfónico Príncipe Rostislav. Rajmáninov se graduó como instrumentista en 1891 y en 1892 como compositor obteniendo la medalla de oro.

Posteriormente se casó con Natalia Satina, su prima. Durante los años siguientes se dedicó como concertista y director de los teatros Bolshoi de Moscú y Marinsky de San Petersburgo, logrando el reconocimiento del público a sus 24 años en toda Rusia. Luego del fracaso de su primera sinfonía en Re menor, Rajmáninov dejó de componer al menos tres años.

Retomó la composición luego del éxito de su segundo concierto para piano. Durante la primera década del siglo XX compuso las obras más destacadas de su carrera como la segunda sinfonía, el tercer concierto para piano y el poema sinfónico La isla de los muertos. Durante 1908 se trasladó a Dresden y ahí permaneció en varias ciudades europeas. Al año siguiente tuvo su primera gira por

Norte América en donde le ofrecieron el cargo de director de la sinfónica de Boston, pero la rechazó y decidió volver a su país hasta que estalló la revolución en 1917 y las condiciones socio económicas cambiaron. “El gobierno estaba paralizado y cualquier motivo era causa de muerte<sup>4</sup>”. Es así como fijó su residencia en Estados Unidos en donde su carrera como pianista se vio impulsada. En 1931 su música fue prohibida en Rusia por el régimen ya que se decía que representaba la burguesía. No obstante, Rajmáninov volvió a Europa hasta cuando la Segunda Guerra Mundial lo hizo volver a los Estados Unidos. Sus últimos años se caracterizaron por ser una persona muy metódica, siendo su última obra Las danzas sinfónicas (1940). Su última gira tuvo lugar en 1942. Murió en Beverly Hills, California, el 28 de marzo de 1943.

## 6.5. ESTILO MUSICAL

Rajmáninov tuvo que vivir una etapa de transición en su país desde el punto de vista social, económico y cultural, pasando del atraso en que éste había estado sumido en parte por los cambios de modernización propuestos por Nicolás I, la revolución de 1917 y la creación de la URSS. Este sentimiento de fatalismo y desesperanza se vio reflejado en los artistas de mediados del siglo XIX. Rajmáninov afirmó que su carácter estaba influido por la música de su país. “Mi música es el producto del temperamento, por eso es música Rusa<sup>5</sup>”.

A diferencia de otros compositores como Stravinsky y Scriabin, Rajmáninov rechazó las nuevas tendencias de la música moderna. Como el mismo lo decía, “no soy un compositor que produce obras mediante la fórmula de teorías preconcebidas. Yo siempre he sentido que la música debe ser la expresión de la compleja personalidad del compositor; la música no debe nacer cerebralmente, como si fuera la hechura de un sastre como para lograr especificaciones seguras. La música de un compositor debe expresar su nación, amoríos, religión, los libros que le han influenciado, las fotos que ha amado. Debe ser el producto de la suma de sus experiencias<sup>6</sup>”.

Rajmáninov fue uno de los pocos compositores que retomaron el Romanticismo en el siglo XX. Su música se basó en los postulados del siglo XIX en donde el

---

<sup>4</sup> ADAMS, Estilo Música: 1960, p. 26.

<sup>5</sup> Rachmaninoffworld. “From Rachmaninoff himself”  
<http://www.rachmaninoffworld.co.uk/quotes.html>. 28/01/2003.

<sup>6</sup> EWEN. En: el espectro de Europa, 1950, p. 270.

compositor se basó en lo subjetivo (un libro, una pintura o un poema). Una característica importante en su estilo fue la utilización de dos motivos recurrentes, temas presentes una y otra vez en sus obras. El primero de ellos es el efecto de campanas que se encuentra no sólo en la segunda sonata para piano sino también en otras obras como en *The bells* o el preludio para piano Op. 32 N°3. Este efecto representa un carácter patriótico, también muy utilizado por Mussorgsky en su ópera *Borís Godunov*. Por el parte, el segundo leitmotiv es el coral que evoca aquellos coros ortodoxos que causaron una fuerte impresión en la juventud de Rajmáninov. Se puede decir que la música para piano de Rajmáninov se influyó de la escuela de Liszt y Chopin, continuando con Anton Rubinstein. Dicha escuela se basó en la velocidad y el virtuosismo. Rajmáninov buscó crear nuevos efectos y nuevas técnicas en el piano, así como una escritura muy densa, grandes acordes, arpeggios de grandes extensiones y figuras cortas.

En cuanto a la escritura orquestal, se puede decir que Rajmáninov tuvo gran influencia en la música de Tchaikovsky, sobre todo en la Quinta Sinfonía y en el colorido y la paleta orquestal de Rimsky Korsakov. Se puede afirmar que Rajmáninov no introdujo un nuevo sistema armónico sino que, por el contrario, se ciñó a las reglas ya establecidas de su tiempo. Tampoco fue un innovador como sí lo fueron otros compositores de su tiempo como Arnold Shoenberg y Bela Bartok o Igor Stravinsky. “Rachmaninov no componía ciñéndose de la moda de su tiempo, tuvo el valor de componer lo que le dictaba su conciencia y su sentimiento, y esto lo hizo con gran arte, con gran conocimiento de los medios empleados y con procedimientos eruditos”.

## 6.6. SONATA PARA PIANO N° 2 EN SI BEMOL MENOR

Existen dos versiones de esta sonata. La primera de ellas fue escrita en 1913, época que quizás fue una de las más productivas del compositor. La sonata fue estrenada por el propio Rajmáninov el 3 de diciembre de 1915 en Moscú. Pese a que la obra fue bien recibida por el público, Rajmáninov no se sintió muy convencido de su sonata ya que pensaba que contenía pasajes innecesarios y superfluos, de manera que decidió hacer una reducción de la misma eliminando algunos pasajes difíciles de ejecutar, logrando que la segunda versión fuera más corta que la primera.

Efstratiou afirmó que “no hay cabida para normas en este estilo, el cual es sensible a variaciones. Las transiciones en Rachmaninov son necesarias no sólo

porque cumplen con la función de conectar temas y modulaciones, sino que continúan el tren del pensamiento que puede llevar al éxtasis climático<sup>7</sup>". La segunda versión fue completada en 1931 con la siguiente nota: "La nueva versión revisada y reducida por el autor<sup>8</sup>".

La sonata consta de tres movimientos, los cuales el compositor enlaza con el término Attacca, generando en la obra un ciclo y una totalidad típicos de la sonata cíclica del siglo XIX. Esto se puede observar al final del segundo movimiento para atacar súbitamente el tercero. Dichos movimientos son:

- Allegro agitato
- Non allegro (Attacca) y
- Allegro molto

En 1940 el pianista Vladimir Horowitz, gran admirador de la sonata, visitó al compositor para discutir sobre una fusión de las dos versiones. Esta última versión utilizaría más material de la primera versión que de la segunda. Dos meses antes de la muerte del compositor, Horowitz estrenó la nueva versión en 1943.

## 6.7. LA FORMA SONATA

EL término sonata proviene del italiano sonare, que quiere decir sonar, en contraposición al término cantata que quiere decir que la sonata nació como género instrumental. Con el transcurrir de los años este término ha cambiado de significado. Es posible encontrar en el Barroco diferentes tipos de sonatas como la sonata da Chiesa, la sonata trío o la sonata da camera.

---

<sup>7</sup> EFSTRATIOU, P. G. Aspects of stylistic renewal in the late piano music of Sergei Rachmaninoff. En: LEE-ANN, Nelson. Rachmaninoff's second sonata op.36: toward the creation of an alternative performance version. [En línea]. Pretoria, Sudáfrica: Oct. 2006. [Citado 15 feb. 2015]. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/259956869/Rachmaninoff-s#scribd>, p.v.

<sup>8</sup> EFSTRATIOU, P. G. Aspects of stylistic renewal in the late piano music of Sergei Rachmaninoff. En: LEE-ANN, Nelson. Rachmaninoff's second sonata op.36: toward the creation of an alternative performance version. [En línea]. Pretoria, Sudáfrica: Oct. 2006. [Citado 15 feb. 2015]. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/259956869/Rachmaninoff-s#scribd>, p.v.

Se puede decir que la forma sonata, como la conocemos actualmente, tiene sus orígenes estructurales en las sonatas de Doménico Scarlatti. Estas sonatas tenían la característica de ser monotemáticas y bipartitas. Sin embargo, no fue sino hasta Karl Ph y Johann Christian Bach que la sonata adquirió un verdadero contraste temático. Haydn y Mozart ayudaron al desarrollo de la forma y con Beethoven llegó a su nivel más perfecto.

Es posible encontrar la forma sonata en obras con diferentes movimientos como el primer o el cuarto movimiento de una sinfonía o cuartetos.

## 6.8. ESTRUCTURA

La estructura posee una serie de partes que son, en primer lugar, la introducción. Algunas sonatas vienen precedidas de una introducción. Sin embargo, no es una regla ya que se pueden encontrar sonatas que no la contienen. La introducción, por lo tanto, no hace parte de la forma. Si la hay puede tener una función preparatoria, es decir, anunciar la exposición. A nivel armónico, por lo general, la introducción termina en un acorde de dominante para preparar el primer tema de la exposición.

En la exposición (segunda parte) por lo general se presentan dos temas contrastantes entre sí pero no opuestos. El primer tema se encuentra en la tonalidad axial, mientras que el segundo puede aparecer en la dominante. Si la sonata está en modo mayor o en La relativa si está en menor, aunque también es posible encontrar el segundo tema en la dominante en modo menor. En las sonatas clásicas casi siempre el primer tema es más enérgico y vigoroso, mientras que el segundo es expresivo, aunque esto no es una regla.

En medio de los dos temas se encuentra el puente o la transición, cuya función es modular hacia el segundo tema. Esta transición puede presentar elementos del primer tema o también anunciar el segundo tema. Si se da este caso se le conoce como 'dependiente'. Por el contrario, el puente puede presentar elementos totalmente nuevos y, en este caso, se le conoce como 'independiente'. Al final de la exposición hay un pequeño cierre a modo de codetta que puede presentar elementos del primer tema y terminar en la dominante de la tonalidad axial para preparar la repetición. Durante el siglo XIX, con Schumann, Brahms y Chopin, esta repetición desapareció.

El desarrollo, quizás la sección más importante de la forma, es aquella en la que el compositor demuestra todo su conocimiento. Es la parte más libre de la obra, como una fantasía, en donde los procedimientos pueden ser distintos entre una sonata y otra. Es habitual también encontrar procedimientos contrapuntísticos como aumentaciones, disminuciones, strettos, fugattos, imitaciones etc. Es muy frecuente que el compositor utilice elementos de los temas ya expuestos como también elementos totalmente nuevos, generando un conflicto temático. El desarrollo a nivel armónico es muy inestable, pero en las formas clásicas suele terminar en la dominante de la tonalidad axial para ir a la re-exposición.

La re-exposición es el retorno de la exposición de manera no literal, es decir, es una parte de la composición en la que el compositor puede variar los temas re-exponiéndolos de una forma distinta. En esta la armonía juega también un papel fundamental ya que, a diferencia de la exposición, en la re-exposición el segundo tema ya no se encuentra en la dominante o en la relativa, Si es en modo menor, o si no en la tonalidad axial. En este caso la transición ya no juega un papel de modulación sino más bien de preparación. Por lo tanto ésta presenta variantes con relación a la exposición.

## 6.9. LA FORMA TERNARIA

La forma ternaria históricamente ha estado desde la Edad media con las formas gregorianas como el Kyrie y el Agnus Dei. La estructura A-B-A ha sido la más utilizada. En el periodo Barroco esta forma se utilizó en las suites de danzas. Durante el Clasicismo se puede ver en los minuet o scherzo que se encuentran generalmente, como en el caso del tercer movimiento de una sinfonía o cuarteto de cuerdas.

Según Mario Gómez-Vignes, dentro de las formas ternarias, se pueden encontrar dos variantes, la forma ternaria simple y la compuesta. A propósito de la forma ternaria compuesta, Gómez-Vignes comenta que “La diferencia con la forma ternaria simple radica en que en ésta, cada sección grande (A o B) son usualmente ‘cerradas’ tonalmente y conservan cierta autonomía. Es decir, principian y terminan en la misma tonalidad<sup>9</sup>”.

---

<sup>9</sup> GÓMEZ-VIGNES, Mario. Curso de formas. Cali: Sin datos editoriales [SDE], 1988, p. 13.

También es posible encontrar que la segunda parte termine con una transición o con un acorde que sirva para retornar a la parte A.

De acuerdo con Gómez, la estructura de la forma ternaria compuesta puede ser como se muestra a continuación en la tabla:

A	B	A
a-b-a	c-d-c	a-b-a
a-b	c-d o también c	a-b

En su libro *Form in tonal music* Douglass M. Green menciona tres tipos diferentes de la forma ternaria. La forma ternaria seccional, la forma ternaria seccional completa y, por último, la forma ternaria continua.

El primer caso, la forma ternaria seccional, presenta un diseño A-BA, cuya primera parte es cerrada armónicamente, mientras la segunda parte es contrastante en carácter. Esta forma se puede confundir fácilmente con la forma binaria, pero Green comenta lo siguiente: “Only if B is derived melodically or motivically from A and only if it continues in the same general carácter does it merge with the return of A into a single part and result in a binary form<sup>10</sup>”.

El segundo caso, la forma ternaria seccional completa, presenta un diseño A-B-A en cuyo caso todas las partes son armónicamente cerradas. En muchos casos, al final de B puede aparecer un D.C al fine.

El último caso, la forma ternaria continua, presenta un diseño AB-A en donde no hay repeticiones sino que cada sección es continua y se diferencian por la armonía. Douglass M. Green comenta al respecto lo siguiente: “To acknowledge the continuity of the harmonic movement, the form is called continuous ternary<sup>11</sup>”.

---

<sup>10</sup> Ibíd. p. 13

<sup>11</sup> M. GREEN, Douglas. *Form in tonal music. An introduction to analysis.* United States of America : Wadsworth Inc. Fulfillment, 1979. P.58

## 6.10. EL RONDÓ

El directo antecesor del rondó clásico es el rondó del siglo XVII. El rondó es una danza antigua que tiene sus orígenes en Francia y que ha sido utilizado a lo largo de la historia con algunas variantes. Se puede decir que el rondó es una extensión de la forma ternaria. Básicamente se pueden encontrar tres tipos de rondó: 1) el rondó de cinco secciones, 2) el rondó de siete secciones y 3) el rondó sonata.

Se explicará a continuación el rondó a cinco partes. Esta danza se caracteriza por la reaparición del refrán o estribillo algunas veces variado. Este puede presentar una introducción, pero no es tan importante motivicamente.

El primer estribillo puede ser un grupo de frases o un periodo o incluso una forma binaria. Después viene la primera copla o el episodio. En medio del estribillo y el episodio se puede encontrar una transición. Esta cumple una función modulante. El primer episodio es contrastante con el estribillo a nivel de carácter, tonalidad, ritmo y textura. A continuación viene el segundo estribillo. También es posible encontrar, entre el primer episodio y el segundo estribillo, una transición. El segundo estribillo generalmente presenta variaciones con respecto al primero. Debe decirse además que el segundo episodio es a menudo más largo y contrastante en material temático y tonalidad.

Se pueden encontrar dos tipos de diagramas en un rondó a cinco partes que son:

A	B	A	B	A
A	B	A	C	A

## 7. ANÁLISIS DE LA SONATA PARA PIANO Op. 36 No.2

### 7.1. PRIMER MOVIMIENTO

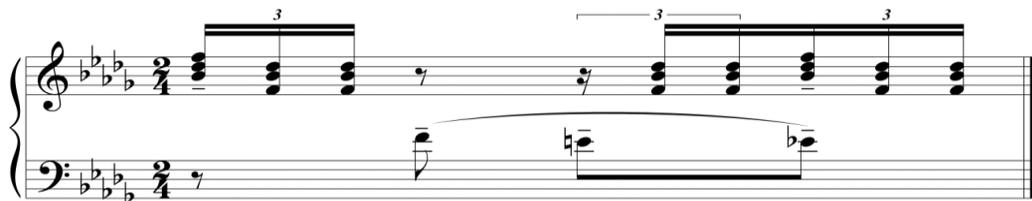
- Análisis temático

El contenido temático de la Sonata para piano número 2, op.36 de Rajmáninov se puede reducir a tres motivos principales, de los cuales se desprenden los temas a lo largo de toda la sonata. A continuación se presentan los tres motivos:

Motivo A: intervalos de tercera descendente (mano derecha).



Motivo B: grados conjuntos (mano izquierda).



Motivo C: acordes en efecto de campana en la mano izquierda. Típico del estilo de Rajmáninov.



El motivo A aparece en la tonalidad principal, es decir, de Si bemol menor en el segundo compás (mano derecha). Posteriormente se repite en la tonalidad axial en el compás seis.

Musical score for piano, measures 2 and 6. The key signature is B-flat minor. Measure 2 features a melodic motif in the right hand (triplets) and a bass line in the left hand (octaves). Measure 6 repeats the motif in the right hand. Dynamics include *ff* and *m.g.* (mezzo-gusto). A vertical line with a 'V' symbol is present below the first staff.

Más adelante, en el compás diez, se vuelve a encontrar, pero esta vez con una armonía diferente (Si bemol mayor con séptima).

Musical score for piano, measure 10. The key signature changes to B-flat major. The right hand has a melodic motif with a triplet. The left hand has a bass line with triplets.

El motivo B se encuentra de nuevo en el compás ocho en la armonía de Sol bemol mayor.

Musical score for piano, measure 8. The key signature is G-flat major. The right hand has a melodic motif with triplets. The left hand has a bass line with a triplet. Dynamics include *rit.* and *dim.*

Este motivo B se puede volver a encontrar entre los compases 10 y 11.

Al igual que en el compás 13 en las voces intermedias.

También, al final de la transición, antes del segundo tema vuelve a aparecer el motivo B en la mano izquierda.

Al igual que en el compás 50 en la voz superior.

En cuanto al motivo C, es posible observarlo en el compás 24 pero con una variante rítmica.



El primer movimiento de la Sonata para piano número 2, op. 36 de Rajmáninov presenta en su estructura una forma sonata que mantiene la estructura clásica de la forma. A continuación se mostrarán las siguientes secciones del primer movimiento.

- EXPOSICIÓN:

Primer tema.

El primer tema comienza en la tonalidad axial de Si bemol menor y se caracteriza por el juego de campanas que contrasta con el tema *legato* en la mano izquierda. Este tema presenta un carácter efusivo y enérgico, resaltando una sonoridad oscura en el piano con contrastes dinámicos que van del *fortissimo* al piano.

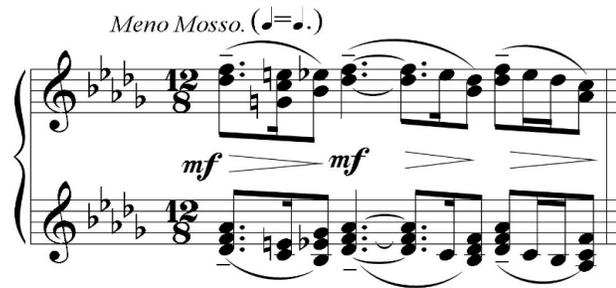


Posteriormente viene la transición hacia el segundo tema. Esta transición es dependiente, es decir, presenta elementos del material del primer tema con modulaciones y cambios de textura, así como tres fases o etapas hacia el segundo tema.

La primera fase de la transición comienza a partir del compás 13. La segunda fase a partir del compás 24, iniciando en la tónica hasta el compás 30, en donde principia la tercera fase que presenta un cambio de textura. Cada una de estas fases de la transición es marcada por los cambios de textura y armonía.

Segundo tema.

El tema B comienza en el compás 38 y, al igual que la sonata clásica, este segundo tema se presenta en la tonalidad relativa de Re bemol mayor. Presenta además un contraste a nivel dinámico de textura y de carácter más calmado y apacible. Se puede observar que este tema proviene de las primeras notas del motivo B.



Musical score for the second theme, marked *Meno Mosso* (♩=♩). The score is in 12/8 time and features a piano part with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) with accents. The key signature is two flats (B-flat major).

A diferencia de la sonata clásica en donde la exposición se repite, en esta sonata ya no se encuentra la repetición sino que se procede directamente al desarrollo.

- DESARROLLO:

Después del segundo tema comienza el desarrollo en el compás 53. Esta sección, como es costumbre, utiliza elementos de los temas de la exposición siendo tonalmente inestable con cambios de textura y métrica muy notorios en donde también se destaca el cromatismo en las voces. El desarrollo comienza en la tonalidad de Re bemol mayor, utilizando el motivo B en aumentación, para posteriormente modular a una tonalidad lejana, medio tono arriba (Re menor). Esta característica de las modulaciones lejanas será algo notable en el desarrollo de la sonata.

En el compás 59 hay que destacar un *stretto* conformado por el motivo B en las diferentes voces.



Musical score for the development section, marked *Poco più mosso*. The score is in 12/8 time and features a piano part with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics are marked *p* (piano) with accents. The key signature is two flats (B-flat major). The score includes a *dim.* (diminuendo) marking.

En el compás 63 aparece el acorde de La bemol menor para ir, un compás después, a Mi menor. En el compás 66 aparece la armonía de Do mayor, retomando el primer motivo del segundo tema.



Posteriormente, en el compás 68, aparece un acorde con séptima en Fa sostenido mayor, para ir a Si menor en el compás 72, en donde se utiliza el motivo A.



A partir del compás 80 aparece una secuencia cromática: La bemol mayor, La mayor, Si bemol mayor, Si mayor y Do mayor hasta llegar, en el compás 86, a la tonalidad de Mi menor. En el compás 92 de nuevo aparece otra tonalidad lejana en Do menor que se alterna con su relativa en Mi bemol mayor.

Los compases 96 y 97 son la transición para la reexposición. El compositor utiliza un cambio enarmónico (Do sostenido/Re bemol) para volver a la tonalidad axial.



Cuadro descriptivo del desarrollo

COMPÁS	SECCIÓN	MATERIAL	DESCRIPCIÓN
53	DESARROLLO	Motivo B en aumentación	Comienzo del desarrollo en Re bemol mayor y modulación a tonalidad lejana en Re menor.
63	Desarrollo	Material nuevo y motivo B	Acorde de La bemol mayor y posteriormente modulación a Mi menor.
66	Desarrollo	Primer motivo del segundo tema	Armonía de Do mayor
68-72	Desarrollo	Motivo A	Acorde de Fa sostenido mayor con séptima para ir a Si menor.
80-86	Desarrollo	Motivo B	Secuencia cromática ascendente.
92	Desarrollo		Tonalidad lejana en Do menor y su relativa Mi bemol mayor.
96-97	Desarrollo	Material nuevo	Transición hacia la reexposición por enarmonía.

- RE-EXPOSICIÓN:

A partir del compás 98 comienza la reexposición con un retorno a la tonalidad axial y algunas variantes a nivel rítmico y armónico, algo característico de los compositores clásicos.

La transición, que comienza en el compás 106, esta vez ya no es tan extensa como en la exposición.

El segundo tema presenta un cambio armónico interesante ya que, en la reexposición de la sonata clásica, éste se mantiene en la tonalidad axial, pero

Rajmáninov reexpone el segundo tema en la subdominante, es decir, Sol bemol mayor.

Musical score for piano, measures 25-37. The score is in 9/8 time and features a modulation to the subdominant (F major). It includes markings for 'Meno mosso', 'a tempo', 'mf', 'p', 'm.g.', and 'm.d.'

En el compás 124 hay un retorno a la tonalidad axial para que, posteriormente, en el compás 126, se dé inicio a la coda. Los dos últimos compases del movimiento presentan el motivo B en terceras con aumentación rítmica.

Musical score for piano, measures 124-126. The score is in 9/8 time and features a return to the axial tonality (F major). It includes markings for 'Meno mosso', 'mf', 'p', 'm.g.', and 'm.d.'

#### Cuadro descriptivo del primer movimiento

Compás	Sección	Material	Descripción
1-12	Exposición primer tema	Motivos A, B y C	Tonalidad de Si bemol menor. Utilización frecuente de los motivos.
T13-23	Puente (primera fase)	Elementos del motivo A y material nuevo.	Cambios de textura y métrica.
24-29	Puente (segunda fase)	Motivo C	Cambio de textura y elementos del motivo C. Tonalidad axial
30-37	Puente (tercera fase)	Material nuevo y motivo B	Modulaciones por enarmonía. Cambio de textura y cadencia preparatoria al

			segundo tema.
38-52	Segundo tema	Material nuevo y elementos del motivo B	Tonalidad relativa (Re bemol mayor), cambio de textura y carácter. Cambio de métrica.
53-97	Desarrollo	Material procedente de los motivos A y B y del segundo tema.	Tonalmente inestable. Modulaciones lejanas. Se destaca la utilización del cromatismo a nivel melódico y armónico. Cambios de métrica frecuentes y de textura.
98-105	Reexposición	Utilización de los motivos A, B y C	Tonalidad axial (Si bemol menor). El primer tema se presenta de manera más corta que en la exposición. Presenta una modulación lejana a Re mayor y a Si menor.
106-111	Puente	Material temático procedente del motivo A y material nuevo	Cambio de textura. Tonalidad de Mi bemol menor y Si bemol menor. El puente, a diferencia de la exposición, solo presenta la primera fase haciéndolo más corto.
112-125	Segundo tema	Material temático nuevo y elementos del	Tonalidad de Sol bemol mayor. Cambio de textura

		motivo B.	y de carácter como en la exposición.
124-138	Coda	Elementos del motivo A y C	Tonalidad axial. Tresillos en la mano derecha mientras la izquierda realiza cromatismos basados en el motivo B. Los dos últimos compases utilizan el motivo B en la mano derecha.

## 7.2. SEGUNDO MOVIMIENTO

El segundo movimiento de la Sonata para piano número 36, op. 2, aparece en la tonalidad de Mi menor y, como es característico en Rajmáninov, la tonalidad contrasta con los bemoles del primer movimiento y presenta en su estructura una forma ternaria A-B-A; al igual que en el primer movimiento de la sonata, es posible encontrar los motivos A-B y C dando unidad a la obra.



El primer motivo A se puede encontrar en los compases 12 al 14 en la mano derecha, variados rítmicamente, al igual que en la mano derecha en los últimos seis compases del movimiento.

También se puede observar esto en los compases 55 al 57 en el canto,

Piano

*poco a poco cresc.*

*m.g.*

*mf*

*Poco più mosso*

*m.g.*

*m.d.*

*mf*

El motivo B es el que más se puede encontrar en diferentes voces y áreas tonales, viéndose primeramente en los compases 36, 37 y 40, además del compás 41.

*Poco più mosso*

*m.g.*

*m.d.*

*mf*

En el compás 42 aparece el motivo B en su totalidad. Éste se reitera en varias ocasiones, como se mencionó anteriormente.

(♩ = ♩)

Algo para destacar se presenta en el compás 65 en donde aparece el segundo tema del primer movimiento de la sonata en Mi mayor

Al igual que en el primer movimiento, el segundo termina con el motivo B en la tonalidad de Mi mayor.

El motivo C, juego de campanas, se puede observar en el compás 22 en la mano derecha, en figuras de semicorcheas con la armonía de Re mayor.

El segundo movimiento comienza con una introducción —*non allegro*— hasta el lento en donde empieza el primer tema en Mi menor. Este primer tema —a— presenta un carácter apacible y calmado con una sonoridad un tanto impresionista que evoca la *Pavana* de Ravel. Presenta en su estructura dos frases de cuatro compases, cada una dando como resultado a—a´.



Posteriormente viene en el compás 16 el tema b en la tonalidad relativa, es decir, en Sol mayor con cambio de métrica 4/4.



Inmediatamente, en el compás 24 con anacrusa, vuelve el tema a pero variado, dando como resultado una —a´— en la tonalidad de Mi menor con un número de compases mayor que la anterior.

Musical score for piano, measures 30-33. The score is in G major and 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *pp*, *mf*, *m.g.*, and *m.d.*

Hasta aquí termina la primera sección de la obra —A—.

Los compases 34 y 35, poco *piu mosso*, sirven de transición para la sección B.

Musical score for piano, measures 34-35. The score is in G major and 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf*, *m.g.*, and *m.d.*

Musical score for piano, measures 36-37. The score is in B-flat minor and 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf* and *f*.

Esta sección B, que comienza en Si bemol menor, evoca el primer movimiento y presenta contraste con la sección anterior cuyo carácter es más agitado, con cambios de métrica constantes e inestabilidad tonal. Como se mencionó anteriormente, el motivo B es frecuentemente utilizado en esta sección.

O también el motivo B en el compás 42

(♩.=♩)

*f*  
*m.d.*

En el compás 61 con anacrusa reexpone la sección A'.

6 *Tempo I*

*pp*

Una rápida modulación hacia Mi mayor se da en el compás 63 (tonalidad relativa) en donde utiliza de nuevo el segundo tema del primer movimiento.

*p dolce*

*pp*

Al igual que en el primer movimiento, éste termina utilizando el motivo B.

Cuadro descriptivo del segundo movimiento.

COMPÁS	SECCIÓN	MATERIAL	DESCRIPCIÓN
1-7	Introducción	Nuevo	Movimiento lento, <i>non allegro</i> que se caracteriza por su armonía cromática que prepara la sección A.
8-15	Sección A tema a	Utilización de material nuevo y aparece el motivo A.	Tonalidad de Mi menor. Cambio de métrica 12/8 y tempo lento. Este tema presenta una estructura de dos frases cada una de 4 compases (antecedente-consecuente). La primera frase termina en la dominante (semicadencia) mientras que la segunda prepara el tema b.
16-23	Sección A tema b	Material nuevo y motivo C	Cambio de métrica 4/4. Modulación a la relativa, Sol mayor. Cambio de textura y carácter contrastante con a.
24-35	Sección A tema a'	Material similar a la parte a	Retorno a la tonalidad axial, Mi menor. La estructura es más larga que la primera y presenta variaciones. La segunda frase presenta un cambio de textura.

36-37	Transición	Motivo b	Estos dos compases, poco <i>piu mosso</i> , sirven de transición para la sección B de la forma.
38-62	Sección B tema c	Motivo b y material nuevo extraído del primer movimiento.	Carácter de desarrollo. Cambios frecuentes de métrica e inestable tonalmente. Utilización del motivo b.
63-76	Sección A tema a	Motivos a y b	Retorno a la tonalidad axial y a su relativa Mi mayor. Aparición del segundo tema del primer movimiento. Utilización de los motivos a y b.

### 7.3. TERCER MOVIMIENTO



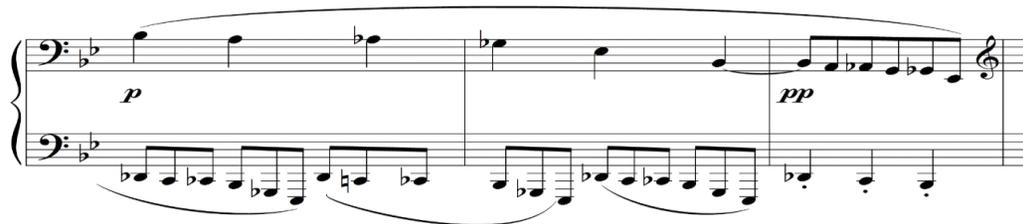
El tercer movimiento de la sonata presenta en su estructura una forma de rondó a cinco partes (A-B-A-B-A), dentro de la cual es posible identificar, al igual que los movimientos anteriores, los motivos A, B y C. El estribillo del rondó está compuesto por el motivo B (compás 8), en figura de tresillos en la mano derecha.



De nuevo, el motivo B se encuentra entre los compases 28, 29 y 30 en la mano izquierda en figura de tresillos.



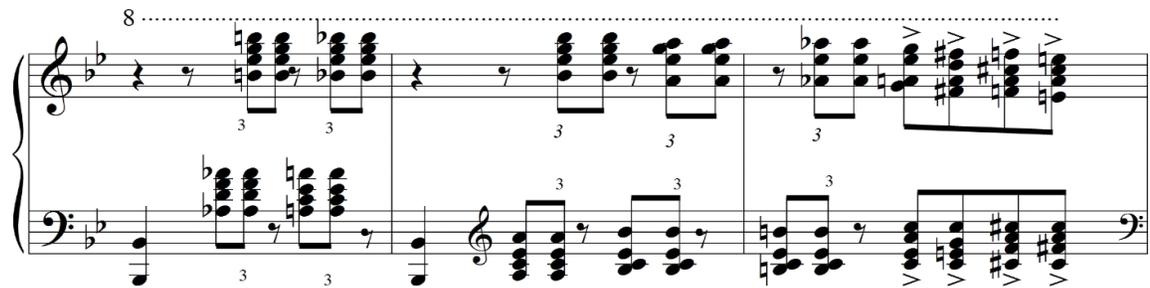
Una vez más, en el compás 63 (mano derecha) aparece el motivo B pero en acentuación en figura de negras.



El motivo A es posible encontrarlo en el compás 20 en la mano derecha. Nótese aquí que el compositor mezcla los dos motivos. Mientras la mano derecha toca el motivo A, la izquierda presenta el motivo B.

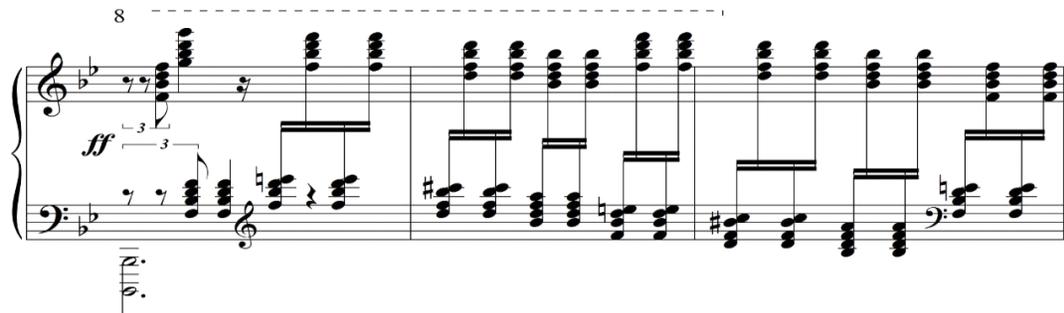


Una vez más, en los compases 39 y 40, se hace un desplazamiento de los acentos.



El motivo C también es posible encontrarlo en los últimos 10 compases de la sonata.

Al parecer el compositor reservó esa sonoridad de campanas para el final de la obra.



L'istesso tempo

El tercer movimiento comienza con una introducción lenta en Mi mayor hasta llegar al acorde de Do mayor (dominante de la dominante) que prepara la tonalidad axial (Si bemol mayor). Esta introducción es exactamente la misma que la del segundo movimiento, sólo que transportada en un tono más bajo.

El primer estribillo se encuentra en el compás 8 (*Allegro molto*) con el acorde de dominante para ir a Si bemol en el compás 10. Como anteriormente se dijo, el estribillo está conformado por los motivos A y B.

A partir del compás 55 comienza la transición hacia el primer episodio. Esta transición presenta dos etapas. La primera va desde el compás 55 y la segunda etapa desde el 67 con anacrusa, en donde aparece un cambio de métrica 4/4. Esta segunda etapa de la transición presenta un cambio de textura, métrica y muestra un carácter marcial comenzando en la tonalidad de Re mayor.

a tempo, poco meno  
mosso

En el compás 76 comienza el primer episodio. Este se presenta en la subdominante, es decir, Mi bemol mayor. En este sitio se retorna a la métrica de 3/4 con un cambio de tempo (*poco meno mosso*). Este tema es muy lírico y expresivo, con el canto en la soprano cuyo carácter contrasta con el estribillo y presenta en su estructura un grupo de frases.

a tempo, poco meno  
mosso

Súbitamente, sin una transición, en el compás 106 vuelve el estribillo. Este comienza en el acorde de Sol para ir a Do mayor. A diferencia del rondó clásico, en donde el estribillo se mantiene en la misa tonalidad, aquí el compositor lo transporta un tono más arriba con relación al primer estribillo. Una característica importante de éste es que presenta un carácter de desarrollo motivico con secuencias cromáticas, cambios de registro e inestabilidad tonal.

Una secuencia cromática ascendente se encuentra a partir del compás 118, en donde se puede observar un acorde de La menor cuyo eslabón va hasta el compás 129. Posteriormente, en el compás 130, este eslabón se repite exactamente igual medio tono más arriba, en Si bemol menor. Por último, se desplaza otro medio tono más alto, en Si menor, pero esta vez no en su totalidad.

A partir del compás 178 comienza la transición hacia el segundo episodio. Ésta se encuentra en la tonalidad de Fa mayor con séptima, para volver a Si bemol mayor.

Tempo rubato

A partir del compás 184 comienza el segundo episodio pero, a diferencia del primero, éste se encuentra en la tonalidad axial. La estructura de este episodio es exactamente igual y presenta el mismo número de compases que el anterior. Presenta además un cambio dinámico FF y la textura es más densa.

Presto

Para finalizar, en el compás 214 —Presto— vuelve el último estribillo en la tonalidad axial, pero esta vez utilizando variación motívica.

8

A partir del compás 234 comienza la *codetta* que utiliza el motivo C, juego de campanas.

Cuadro descriptivo de tercer movimiento.

COMPÁS	SECCIÓN	MATERIAL	DESCRIPCIÓN
1-7	Introducción	Mismo material de la introducción del segundo movimiento.	El tercer movimiento presenta la misma introducción del segundo movimiento pero un tono más bajo.
8-54	Primer estribillo	Motivos A y B y material nuevo.	<i>Allegro molto</i> . Tonalidad de Si bemol. Contrastes dinámicos entre FF y PP.
55-75	Transición	Material nuevo	Esta transición presenta dos etapas las cuales muestran cambios de textura y tonalidad. La segunda etapa de la transición tiene un carácter marcial.
76-165	Primer episodio	Material nuevo	Este episodio es contrastante con el estribillo en carácter, registro, textura y tonalidad. Se encuentra en la tonalidad de Mi bemol mayor (subdominante) con cambio de tempo, poco <i>meno mosso</i> y métrica 3/4.
166-177	Segundo estribillo	Material similar al primer estribillo. Motivo B	Carácter de desarrollo motivico con secuencias, cambios de registro e

			inestable tonalmente. Un tono más alto en relación al primer estribillo.
178-183	Transición	Material similar a la primera transición	Esta transición es mucho más corta que la anterior. Se encuentra en la tonalidad de Fa mayor con séptima como acorde de dominante para retornar a la tonalidad axial.
184-213	Segundo episodio	Mismo material del primer episodio	Tonalidad axial. Misma estructura que el primer episodio
214-233	Tercer estribillo	Motivo B	Variación motivica. Tonalidad axial. Presto. Mucho más corto que los dos estribillos anteriores.
234-243	Coda	Motivo C	Dinámica <i>fortissimo</i> . Utilización del motivo C, juego de campanas.

## 8. CONCLUSIONES

La Sonata para piano número 2, op. 36 de Rajmáninov es, sin lugar a dudas, una de las más importantes a principios del siglo XX en este género. Esta sonata no sólo se destaca por su dificultad técnica, sino también por su elaboración temática que genera una unidad durante toda la obra y su complejidad armónica; esta, sin ser una armonía atonal, presenta un complejo tejido de voces en donde el cromatismo se evidencia tanto vertical como horizontalmente.

El contenido temático de la sonata se deriva de los tres motivos, de los cuales se desprenden los temas. Este tipo de construcción motivica es lo que logra generar un elemento de unión entre los tres movimientos, logrando un equilibrio y unidad. Este tipo de procedimientos es muy típico de los compositores románticos, sobre todo de la segunda mitad del siglo XIX, en donde los temas del primer movimiento vuelven a presentarse en los demás movimientos.

En esta sonata, a pesar de haber sido escrita a comienzos del siglo XX, el compositor no aporta nada nuevo en cuanto a la forma. Por el contrario, se ciñe a la estructura clásica de la sonata: un primer movimiento en forma de sonata con sus dos temas contrastantes, un desarrollo y una reexposición. Un segundo movimiento con forma ternaria y un tercer movimiento en forma de rondó como en las sonatas clásicas. Sin embargo, el compositor logra un equilibrio y una unidad en toda la sonata, basándose en los tres motivos de los cuales se desprende todo el material temático de la obra.

Estos motivos no solo están presentes en los temas sino que además son muy utilizados en los pasajes de transición y en los desarrollos con cambios de registro, variaciones rítmicas y dinámicas, como también súper puestos. Cada motivo presenta su propio carácter y cualidad. Por ejemplo, el primer motivo es un intervalo de tercera menor descendente que le da una cualidad enérgica y es utilizado por el compositor en inversión  $\neg$ —Sexta— en el tercer movimiento. El segundo (motivo B) es quizás el motivo más utilizado por el compositor a lo largo de toda la obra se caracteriza por una escala cromática descendente que le da un carácter más sentimental y cantáble. Por último, el tercer motivo que es el menos utilizado es reservado por Rajmáninov para el final de la sonata. El carácter de este motivo es un juego de campanas muy propio del estilo del compositor.

Otro elemento generador de unidad en la obra son las introducciones del segundo y tercer movimiento; estas son exactas pero transportadas un tono más bajo.

Lo novedoso de la sonata es la armonía dado que ésta es muy cromática y presenta modulaciones lejanas, cambios enarmónicos y el plan tonal que no siempre corresponde con los moldes clásicos de la sonata. Por ejemplo, en el primer movimiento, en la reexposición, el segundo tema, a diferencia del clásico, no está en la tonalidad axial sino en la subdominante. También se destacan los procedimientos contrapuntísticos como aumentaciones o disminuciones rítmicas, strettos e inversiones de los motivos, logrando que durante toda la sonata se sienta una gran fuerza y tensión armónica.

Por último, esta sonata se puede encasillar dentro del estilo post-romántico ya que, como se mencionó anteriormente, la forma musical presenta los mismos rasgos de la forma sonata clásica, pero la armonía es muy cromática y acude a procedimientos propios de finales del siglo XIX, sin dejar de lado la tonalidad.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

ALLEN, Blair. Harmony and climax in the late works of Sergei Rachmaninoff. Michigan: University of Michigan, 2009. P. 113.

BAS, Julio. Tratado de la forma musical. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1980 . p. 48

GÓMEZ-VIGNES, Mario. Curso de formas. Cali: Sin datos editoriales, 1988.

GUTIERREZ GUZMÁN, Sergio. Análisis musical sobre la interpretación de la Sonata para piano Op. 36 n°2 en Si bemol menor de Sergei Rachmaninov. (Edición de 1931). Trabajo de grado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2008

HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto. Metodología de la investigación. México: McGraw-Hill Interamericana, 2008.

HONEGGER, Marc. Diccionario Espasa. Compositores de música clásica. Madrid: Editorial Espasa, 2004. P. 158

LEE-ANN, Nelson. Rachmaninoff's second sonata op.36: toward the creation of an alternative performance version. □En línea□. Pretoria, Sudáfrica: Oct. 2006. □Citado 15 feb. 2015□. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/259956869/Rachmaninoff-s#scribd>, p.v.

LARUE, Jan. Análisis del estilo musical. Barcelona: Editorial Labor, 1970. p. 29 - 35

LERMA, Héctor Daniel. Metodología de la investigación. Bogotá: Ecoe ediciones, 2004

M. GREEN, Douglass. Form in tonal music. An introduction to analysis. United States of America : Wadsworth Inc. Fulfillment, 1979. p. 46 - 60

PARRA TROUCHINA, Vadim. Sonata para piano n°2 en Si bemol menor Op. 36 de Sergei Rajmaninov: reflexiones interpretativas sobre las versiones 1913 y 1931. Trabajo de grado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2011.

ROUSSEN, Charles. Formas de sonata. Barcelona: Editorial Labor, 1987. p.12 -16

YEPES, Gustavo. Cuatro teoremas sobre la música tonal. En: Colombia, Publicaciones, ponencias, patentes y registros. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT v.87, fasc.N/A p.5 - 77, 2011 ISSN: 1692-0694.