

LA OBRA PARA PIANO Y ORQUESTA DE EDUARDO GRAU¹: UNA APROXIMACIÓN

PABLO CETTA – NILDA G. VINEIS
(IIMCV – FACM – UCA)

Resumen

Como parte del proyecto de catalogación y digitalización de los materiales que constituyen el repositorio del IIMCV² hemos elegido para comenzar el estudio analítico de la producción de Eduardo Grau las cinco obras que compusiera para

¹ Nacido en Barcelona en 1919, junto con su familia se radicó en Argentina en 1927. Comenzó sus estudios musicales en Buenos Aires, completando su formación posteriormente con Manuel de Falla en composición, Jaime Pahisa en instrumentación y orquestación y Erwin Leuchter en musicología.

En 1948 se estableció en la provincia de Mendoza, en la cual se abocó fundamentalmente a la investigación y a la enseñanza, trabajando inicialmente en el por entonces Conservatorio de Música y Arte Escénico de la UNCuyo. Tanto allí como en la que más tarde sería la Escuela Superior de Música formó a varias generaciones desde la cátedra de Historia de la Música y luego desde su rol de Director de dicha Escuela.

Compuso más de 300 obras, gran parte de las cuales han sido donadas por sus deudos y forman parte del patrimonio del IIMCV. Las mismas abarcan una amplia gama de géneros: música incidental, un importante corpus de música orquestal (con o sin solista/s, con coro y con solista/s y coro), música de cámara (para diversas combinaciones instrumentales y vocal-instrumental), gran cantidad de música coral (con o sin solista/s y/o instrumento/s) y música para instrumento solo (arpa, flauta, guitarra, órgano, piano a dos y cuatro manos y dos pianos, viola y violoncello) además de unos pocos arreglos y orquestaciones de obras de otros compositores.

Falleció el 4 de enero de 2006 en Adrogué, provincia de Buenos Aires, donde estaba radicado desde 2002.

² Este proyecto ha sido iniciado en 2014 y tiene como fin la implementación en una página web diseñada a tal efecto por medio de la cual se acceda a una base de datos que permita recuperar la información de los materiales que posee el IIMCV para su utilización de manera flexible, amplia y acotada a la vez. El proyecto contempla además la digitalización de las colecciones obrantes en los archivos del IIMCV.

piano y orquesta, ya que en ellas podemos encontrar la síntesis de su pensamiento musical, centrado en sus raíces hispánicas.

Las obras a considerar son, en orden cronológico con respecto a la fecha de su composición: el *Concierto Real* para piano y orquesta Op. 15 (1947), el Concierto N° 2, *Catalán*, para piano y orquesta Op. 50 (1957) el Concierto para dos pianos y orquesta de vientos (1964), el Concierto N° 3 Op. 118 para piano y orquesta *Concierto de Villena* (1972), y las Variaciones *More Hispano* sobre un tema de Stravinsky Op. 164 (1982)³.

Palabras Clave: catalogación – digitalización – IIMCV – Eduardo Grau – Obras para piano y orquesta.

THE WORKS FOR PIANO AND ORCHESTRA BY EDUARDO GRAU: AN APPROACH.

Abstract

As part of the cataloging and digitization of materials constituting the repository IIMCV, to start the analytical study of the production of Eduardo Grau his five works composed for piano and orchestra are chosen, because in them we find the synthesis of his musical thinking, focusing on their Hispanic roots.

The works to be considered are, in chronological order with respect to the date of its composition: *Concierto Real* for Piano and Orchestra Op 15 (1947), Concerto No. 2, *Catalán* for piano and orchestra Op 50 (1957.) Concerto for two pianos and concert band (1964), Concerto No. 3 Op. 118 for piano and orchestra *Concierto de Villena* (1972) and Variations *More Hispano* on a theme by Stravinsky Op. 164 (1982).

Key words: cataloging – digitalization - IIMCV – Eduardo Grau – Works for piano and orchestra.

* * *

³ Cabe señalar que la producción de Eduardo Grau incluye, además de una importante cantidad de obras orquestales que cuentan con reducción de la parte orquestal para un segundo piano, obras para piano solo, para piano a cuatro manos y para dos pianos, obras de cámara con piano y un “Concertino para viola, piano y orquesta de arcos” Op. 124.

1.- *Concierto Real* para piano y orquesta Op. 15

1.1.-

Fecha de composición	Orgánico	Secciones	Observaciones
Original: Buenos Aires, 1947 Revisión: Mendoza, 1967	Piano solista y orquesta: 2.2.2.2 – 4.2.2.0 – Percusión (timbales, tambor con bordona, gran caja, pandereta, sonajas, triángulo) Cuerdas	I.- Allegretto mosso II.- Andante III.- Assai allegro, ma marcato	En la primera página de la partitura figura la aclaración “Los instrumentos transpositores están escritos en notas ‘de efecto’” Hay reducción para piano de la parte de orquesta realizada por el compositor fecha 23/24 de agosto de 1971.

1.2.- Descripción general

La obra respeta la forma tradicional en tres movimientos en alternancia rápido-lento-rápido, nacida en el Barroco, a la vez que refleja la tradición de los conciertos para piano y orquesta virtuosísticos del siglo XVIII y principios del XIX (Haydn, Mozart, Beethoven) y mediados del siglo XIX (Chopin, Liszt, Schumann, Brahms) continuada a fines de dicho siglo especialmente por compositores de origen francés (Ravel) o ruso (Rachmaninoff, Prokofieff).

1.2.1.- *Allegretto moso*

Su ritmo danzable, en compás de 6/8, recuerda el característico pie de danzas del folklore hispano - cuyo ejemplo más difundido es la jota – y que tanta influencia ejerciera sobre el folklore argentino.

El motivo inicial, diatónico, dentro de un La menor, es dado por las flautas.

Le sigue otro motivo en el piano que actúa como eco del anterior tras lo cual el solista toma el elemento motivico de las flautas, pero con adornos virtuosísticos (octavas quebradas, etc.).

El discurso se desarrolla en torno al despliegue del material inicial, conformando grupos temáticos con motivos afines.

Melódicamente se observa un claro predominio en la utilización de grados conjuntos, escalas y arpeggios, y el uso de notas repetidas con el ritmo característico en las cuerdas.

1.2.2.- *Andante*

Esta vez, el compás elegido es 3/4. Sobre él se despliega el tema, a cargo de las trompas, que recuerda ciertos motivos melódicos de carácter recitativo. A este tema se le unen las cuerdas graves. Luego es tomado por los violines, las violas y lo violoncellos en paralelismo de quintas sobre amplios acordes arpegiados del piano.

Se destaca en la parte central un fragmento para piano solo que presenta una melodía entrelazada con un esquema rítmico de cuatro semicorcheas por tiempo en la mano derecha, mientras la izquierda realiza amplios arpeggios simples en tresillos.

La idea se repite, sumándose la orquesta con tiempos de ataque que acentúan el 3/4.

1.2.3.- *Assai allegro, ma marcato*

El movimiento se abre con una llamada de trompetas y trombones.

El compás es de 3/4 pero, en virtud de su velocidad y la necesidad que impone el correcto fraseo, se percibe como un 6/8, donde cada compás de 3/4 constituye un tiempo del de 6/8, situación que retrotrae a la dualidad que presenta en el folklore argentino la superposición de ambos compases, hecho ya sugerido en el primer movimiento. En este caso, además, el pie rítmico vuelve a recordar el ritmo danzable con que se inicia la obra. Se observa una alternancia de elementos temáticos con esquemas de acompañamiento.

Nuevamente ciñéndose a la tradición, hacia el final del movimiento hay una cadencia *ad libitum* para el lucimiento del solista.

La obra concluye sobre un ambiente modal, arcaico, que finalmente arriba a La menor.

2.- Concierto N° 2, *Catalán*, para piano y orquesta de arcos Op. 50

2.1.-

Fecha de composición	Orgánico	Secciones	Observaciones
1957	Piano solista y orquesta de cuerdas	I. Allegro ben misurato II. Largo cantabile III. Allegro scherzando	Dedicado a José Falgarona ⁴ Al final figuran dos fechas: 9-VII y 20-IX

2.2.- Descripción general

Formalmente, al igual que en el caso anterior, la obra presenta la característica estructura en tres movimientos.

2.2.1.- *Allegro ben misurato*

Este movimiento, respondiendo al subtítulo de este segundo concierto – catalán – está elaborado teniendo en cuenta las características de la danza nacional de Cataluña: la sardana⁵.

⁴ Pianista catalán dedicado a la interpretación de la música de compositores españoles, en especial de Albéniz y Granados.

⁵ Es la danza más popular de Cataluña. Sus antecedentes deben buscarse en las danzas mágicas que se celebraban en la antigüedad para agradecer una buena cosecha o el triunfo en una batalla. Se baila en grupo, por numerosas parejas y en círculo cerrado. Los bailarines, con las manos enlazadas, realizan pasos cortos (con los brazos hacia abajo) y largos (con los brazos en alto). La música es interpretada por una *cobla* constituida por instrumentos típicos catalanes (*tenora*, *tiple*, *flaviol* y *tamboril*) y otros (trompeta, trombón, contrabajo) y se inicia con una breve introducción a cargo del *flaviol* que termina con un golpe del *tamboril*, tras lo cual la *tiple* o la *tenora* suelen repartirse la melodía. El compás es de división binaria (2/4 ó 6/8) y presenta un esquema constante (dos corcheas – negra).

El motivo inicial en Sol, en viola, imita las típicas evoluciones del *flaviol* al comienzo de la danza. Luego es tomado por el piano (Si) y, en el momento en que dicho motivo es tomado por los violines, aparece el pie rítmico característico de la sardana en el resto de las cuerdas.

The image displays three distinct sections of a musical score. The first section, labeled 'cc. 1-2', features a piano part with a dynamic marking of 'pp' and string parts for Violins I and II, Viola, Violoncello (VC), and Contrabajo (C.B.), with 'pizz' (pizzicato) markings. The second section, labeled 'cc. 9-10', is a close-up of the piano part with a 'P' dynamic marking. The third section, labeled 'cc. 17-18', shows the piano and string parts with dynamic markings of 'pp' and 'col legno' (col legno) for the strings.

Figura 1. Fragmentos del primer movimiento.

En general, puede decirse que utiliza un motivo recurrente con leves variaciones sostenido por los colores de las tonalidades de Sol mayor y Si, luego del cual surge un complemento fraseológico con un acompañamiento continuo en semicorcheas.

Después de algunas yuxtaposiciones acórdicas que en general responden a enlaces por terceras y fragmentos con imitaciones canónicas entre las voces extremas, el movimiento concluye en un claro acorde de Do mayor.

2.2.2.- *Largo cantabile*

En un ondulante 6/8 presenta una melodía de características vocales expuesta inicialmente por los violines primeros sobre un *ostinato* de los violines segundos en *divisi*.

Se conduce sobre un predominante diatonismo, dentro de la modalidad. Temáticamente utiliza una transformación del segundo elemento del primer movimiento.

2.2.3.- *Allegro scherzando*

Tema anacrúsico expuesto por las violas en compás de 3/4.

Con un predominio claro de utilización de grados conjuntos, contrapone sectores contrapuntísticos con otros de textura homorrítmica. Como rasgo característico recurre a la imitación, dentro de una atmósfera arcaica.

3.- Concierto para dos pianos y orquesta de vientos Op. 84

3.1.-

Fecha de composición	Orgánico	Secciones	Observaciones
Mendoza, 1964 (Firmado en última página: 27 de noviembre de 1964)	Dos pianos y orquesta de vientos: 3(flautín).3Corno inglés).3(clarón).2-4.3.2.1- timbales-batería – violoncellos-contrabajos	I. Allegro quasi presto II. Larghetto III. Andante moderato y “Baile de los demonios”: Allegro moderato	Dedicado a Ada Senzacqua y Ramón Rodríguez Brito En el reverso de la carátula figura la aclaración “Partitura en Do” En la última página figura la fecha “27 de noviembre de 1964”

3.2.- Descripción general

Un elemento interesante para destacar en este caso es la utilización de un orgánico para nada común dentro de este tipo de obras: como lo indica el título, la orquesta no posee violines ni violas (no obstante, al igual que en muchas bandas, sí contempla la presencia de cuerdas graves). Otro detalle de interés es la inclusión, dentro de la percusión y además de los tradicionales timbales, de una serie de instrumentos que agrupa bajo la denominación “batería”, (*gran cassa, tamburo, pandereta, triángulo, látigo, xilofón, carraca, piatti, castañuelas y wood-block*).

3.2.1.- *Allegro quasi presto*

Una fanfarria breve, tan sólo de seis compases a cargo de timbales, fagotes cuerdas graves y batería, sirven de introducción para la entrada de toda la orquesta y, en forma canónica, de los solistas.

Los pianos exponen gestos inicialmente fuera de fase –generalmente a un compás de distancia- que concluyen simultáneamente. Esta idea de diálogo entre los dos pianos se mantendrá a lo largo de todo el movimiento, dentro de una melódica de ribetes esencialmente escalísticos, en contraste con sectores netamente acórdicos.

Se advierte aquí una intencionalidad de trabajar el espacio musical a través de la imitación temática entre los solistas. Dicha espacialización no se da solamente por tratarse de dos instrumentos distintos, sino también por la superposición de elementos temáticos en un mismo instrumento, y por el tratamiento del registro..

Previo al sector de cierre, hace su aparición la habitual cadencia, de la cual participan ambos solistas simultáneamente.

3.2.2.-*Larghetto*

Comienzan el movimiento los solistas: el Piano 2 expone una idea casi de acompañamiento, de ambientación, sobre la cual el Piano 1 desarrolla un elemento motivico con características contrapuntísticas. Con estos dos elementos se produce el juego orquestal que sigue.

El movimiento se enriquece con interesantes solos de los vientos, que desarrollan el tema principal.

Este sector está elaborado en base a un incremento gradual de la densidad (tanto cronométrica como polifónica).

Aparecen algunas notas que suponemos son del director, presumiblemente el mismo compositor, en lápiz rojo que, en algunas circunstancias remarcan ciertos pasajes o alguna indicación de dinámica y, en otros, son sugerencias destinadas a la interpretación, por ejemplo, “como un viejo registro de órgano (oxidado)” para un solo del trombón.

3.2.3.- *Andante moderato* y “*Baile de los demonios*”: *Allegro moderato*

El *Andante moderato* es un breve fragmento destinado a un cuarteto de vientos: flauta, corno inglés, fagot y trombón.

En lápiz rojo, para este pasaje se indica una vez más -acentuando el carácter arcaico que quiere imprimir a la obra- “Esto tiene que sonar muy viejo, sobresale el corno inglés. El fagot muy suave”.

El *All^o moderato* que corresponde al “Baile de los Demonios”⁶ está caracterizado por un esquema rítmico encargado al tambor. Según nota al pie del autor, se debe “Realizar la *acciacatura* del tambor golpeando la baqueta derecha sobre la izquierda, la cual, a su vez, debe repercutir sobre el parche” y, nuevamente en lápiz rojo, agrega: “tambor solista en todo el trozo (fino)”.

Como lineamiento general, puede decirse que en este movimiento el aspecto melódico aparece subordinado a lo rítmico.

En este caso, la cadencia que precede al final también es simultánea, es decir, para ambos instrumentos a la vez, lo cual evita el carácter rapsódico que suele tener cuando se trata de un único instrumento, especialmente en lo que hace al aspecto rítmico. Esta cadencia mantiene por sectores una marcada trama polifónica para ambos solistas.

4.- Concierto N° 3, Op. 118, para piano y orquesta *Concierto de Villena*⁷

⁶ El “Baile de diablos” (“Ball de dimonis”, en catalán) es una de las tradiciones más arraigadas en Cataluña; inicialmente se desarrolló en Tarragona y zonas aledañas, y posteriormente en Valencia e Islas Baleares. Actualmente es parte esencial de las Fiestas Mayores de muchos pueblos y ciudades.

Es en realidad un entremés, una representación teatral, un baile hablado, derivado del teatro callejero medieval. La primera noticia escrita sobre un Baile de Diablos data del año 1150; se trata de un acto representado durante el banquete de una boda. Simboliza la lucha del Bien contra el Mal; en sus evoluciones, los diablos o demonios desfilan de forma estrepitosa y ruidosa, abriéndose paso generalmente entre los participantes de una procesión.

En algunos lugares se realizan sin parlamentos pero siempre su ámbito es preferentemente las celebraciones cívicas o religiosas.

Durante el “Baile de Diablos” suele haber un gran despliegue de pirotecnia, dado que el fuego es un elemento firmemente asociado al mundo del demonio.

⁷ Villena es una ciudad de la Comunidad Valenciana, España. Se cree que la zona estuvo habitada desde el paleolítico medio, pero se tiene certeza de la existencia de dicha ciudad seguramente desde el siglo XI, época de la dominación musulmana. La ciudad conserva un interesante conjunto histórico y un importante patrimonio museístico. Entre sus principales eventos culturales se encuentran las fiestas de Moros y Cristianos (ver al respecto el artículo de Ana María Botella Nicolás y Rafael Fernández Maximiano “Aproximación musical a *A-Ben-Amet* (1907): primera marcha mora de la historia de la música de Moros y Cristianos” en Revista del IIMCV N° 27, 2013) y el concurso de jóvenes intérpretes “Ruperto Chapí”.

4.1.-

Fecha de composición	Orgánico	Secciones	Observaciones
Mendoza, 1972	Piano solista y orquesta: 2.2.2.2 – 2.2.0.0 – Percusión (Timbales, xilofón) – Cuerdas	I. Allegro II. Andante III. Allegro molto	Dedicado a Alejandra Comastri En la última página se lee: “ <u>VILLENA</u> : pueblo de la provincia española de Alicante en donde nació Ruperto Chapí (1851-1909), autor de la célebre zarzuela ‘La Revoltosa’ (1898) de la que se cita un tema (dúo de Felipe y Mari-Pepa) en la presente obra”. Incluye la partitura de dicho pasaje Existe reducción para dos pianos del autor

4.2.- Descripción general

4.2.1.- *Allegro ben misurato*

De una manera poco común para este tipo de obras, comienza directamente este movimiento con el piano exponiendo el tema puntuado por las maderas, las trompas y las cuerdas. El acompañamiento de dicho tema, en arpeggios quebrados, se constituirá en una constante a lo largo del movimiento en el piano, reflejándose luego en las cuerdas. Se trata de un

tema modal centrado en Re: la frase comienza en modo menor antiguo y pasa luego al modo dórico.

Si bien presenta un primer motivo bien caracterizado, su expansión se realiza a través de un flujo continuo de giros escalares que conducen a su repetición textual, pero esta vez en maderas y cuerdas.



Figura 2. Reducción del tema.

Luego de una segunda frase, afín a la anterior, eminentemente diatónica y armonizada con acordes dispuestos por cuartas o por quintas, el motivo del tema principal es nuevamente esbozado en clarinetes y fagotes. A ello siguen nuevos elementos, pequeños motivos siempre derivados del primero, expandidos escalísticamente y acompañados por arpeggios. El movimiento constante alrededor del mismo eje modal, la ausencia casi total de desarrollo y las reexposiciones sin transposición ni transformaciones sistemáticas, se tornan características.

Una segunda repetición textual del tema principal en el piano, y de las dos frases siguientes del grupo, se enlazan con la cita del famoso tema de *La revoltosa*⁸ de Ruperto Chapí⁹. Esta cita no es preparada, sino unida a lo anterior, cadenciando la última frase. Luego, enfatizada en las cuerdas y posteriormente variada en el piano, se torna reconocible.

La siguiente reiteración del tema principal en el instrumento solista, acompañado solamente por cuerdas, prepara la cadencia. El solo de piano se construye a partir de elementos temáticos anteriores, escalas por movimiento directo y contrario, y del motivo original en su parte central.

Una última presentación del motivo, por fin transpuesto, anuncia el final del movimiento.

El tema principal va a reaparecer en el tercer movimiento, a fin de dar un mayor grado de cohesión a la obra.

⁸ Con libreto de José López Silva y Carlos Fernández Shaw y música de Ruperto Chapí, *La Revoltosa* es un sainete lírico en un acto que fue representado por primera vez en el teatro Apolo de Madrid el 25 de noviembre de 1897.

⁹ Ruperto Chapí Lorente (Villena, Alicante, 1851- Madrid 1909) fue un destacado compositor español de zarzuelas. En 1893 fundó la Sociedad General de Autores y escritores (S.G.A.E.) y tuvo como discípulo, entre otros, a Manuel de Falla.

4.2.2.- *Andante*

Nuevamente el piano expone el tema sobre acordes quebrados en la mano izquierda y notas tenidas de las cuerdas. Básicamente, esta estructura se mantiene en todo el primer sector, excepto algunos momentos en que intervienen las maderas aportando contramelodías.

El sector central está caracterizado por la movilidad de las cuerdas.

4.2.3.- *Allegro molto*

Sin solución de continuidad, se arriba al último movimiento.

Si bien el compás indicado es 2/4, la presencia de tresillos y la velocidad del movimiento le otorgan un carácter danzable, asimilable a un compás de 6/8. Esta dualidad será aprovechada en el transcurso del movimiento creando una cierta ambigüedad rítmica al superponer dos corcheas contra tresillos de la misma figura.

Promediando el movimiento, se produce un cambio: se intercalan tres compases en 3/4 a cargo del piano solo acompañado por el timbal, para retomar el 2/4 inicial junto con la incorporación de la orquesta.

Más adelante se produce otra interpolación, pero esta vez se refiere a la velocidad: se trata de un breve *Adagio* a cargo del piano en diálogo con oboes y trompas, luego de lo cual se retoma el *Tempo I*.

Previo al sector final, hay una nueva cadencia para el solista.

Hacia el final, el motivo principal del primer movimiento es utilizado de una forma muy peculiar, considerando la estética general del compositor: las seis primeras notas se combinan con su complemento para formar el total cromático. El autor nos lo aclara anotando en su partitura manuscrita "serie dodecafónica, por si a alguien le interesa".



Figura 3. Imágenes de la última página de la partitura original.

5.- Variaciones “More Hispano” Op. 164¹⁰ sobre un tema de Stravinsky

5.1.-

Fecha de composición	Orgánico	Secciones	Observaciones
Mendoza, 20-12-1982	Piano solista y orquesta: 3 (flautín).3(corno inglés).3(clarón).3 (contrafagot)-4.3.3.0-Percusión (timbales y accesrios) - Cuerdas	1. Introducción Variación I 2. Variación II 3. Tema: ‘Les cinq doigts’ 4. Variación III 5. Variación IV 6. Variación V 7. Variación VI 8. Variación VII 9. Variación VIII 10. Variación IX 11. Variación X 12. Variación XI 13. Variación XII 14. Variación XIII Impromptu 15. Variación XIV	Dedicada a Ramón Rodríguez Brito En la primera página se lee “partitura en Do” En la última página se lee “copia hecha en Vila Gesell en enero de 1983” Existe reducción para dos pianos del autor.

¹⁰ En este caso, la denominación “More Hispano” seguramente hace referencia a su filiación hispánica.

La expresión se ha utilizado así mismo en música inspirada en un canto llano de origen español y no tomado del ritual romano. Esta interpretación se apoya en el hecho de que, desde el punto de vista del significado semántico, la expresión latina *ex more* significa “según costumbre o práctica” por lo cual el título de las variaciones podría interpretarse como “según la costumbre o práctica [hispánica]”. Por ejemplo, así debe interpretarse en el caso de la versión más antigua que se conserva del *Pange lingua* “more hispano” (nuevamente, a la manera española) que, escrita en notación aquitana, se encuentra en un breviario romano de la primera mitad del siglo XIV conservado en la parroquia de San Lesmes de Burgos (ver Fernández Juárez, Gerardo y Martínez Gil, Fernando (coord.), *La fiesta del Corpus Christi*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 225/26). En relación con ella se encuentra la obra *Pange lingua «more hispano» de Corporis Christi* de Tomás Luis de Victoria (c.1548-1611)

5.2.- Descripción general

5.2.1.- *Introducción – Variación I: Andantino con grazia*

Es un fragmento para piano solo que, por grados conjuntos, se mueve dentro de un Si menor modal, lo cual le otorga un neto carácter hispánico arcaico.

5.2.2.- *Variación II: Fanfare – Tranquilo*

Tanto la Variación I (Introducción) como ésta, se presentan antes que el tema. Ambos tienen carácter introductorio.

El comienzo, a cargo de los timbales, marca el característico salto de cuarta descendente que da título a esta variación.

5.2.3.- *Tema: ‘Les cinq doigts’ N° 5: Moderato*

El tema de Stravinsky está dado en el piano casi literalmente sobre acordes de las cuerdas. La única diferencia en la versión de Grau es que, en el original, la primera frase del tema se repite con dos finales diferentes; Grau omite la repetición y une directamente el final de la primera con la segunda frase y agrega al final de ésta una tercera frase similar a las anteriores pero en un registro más agudo.

5.2.4.- *Variación III: Moderato*

La variación temática se circunscribe al piano con valores irregulares, mientras los demás instrumentos realizan la idea de notas tenidas utilizada anteriormente para acompañar el tema.

5.4.5.- *Variación IV: Allegro ma non troppo*

Presenta mayor movilidad en cuanto a la textura ya que al piano se le unen violines y las violas en el trabajo temático. Trompas y cuerdas graves mantienen las notas largas.

5.4.6.- *Variación V: Un poco meno*

La complejidad textural acá se refiere al *divisi* en maderas y metales, sobre trémos de violas, violoncellos y contrabajos acompañados por los timbales, esta vez con la inversión del esquema presentado en la fanfarria, es decir, con una quinta justa ascendente en lugar de la cuarta justa descendente.

En esta variación se presenta una inversión en los roles: acá la orquesta canta y el piano asume un diseño de acompañamiento similar al de la variación anterior.

5.4.7.- *Variación VI: Andantino, cantabile*

Mientras el piano desarrolla la melodía, las maderas realizan un trabajo contrapuntístico de imitación de un esquema de arpeggios que rematan en un pasaje escalístico.

5.4.8.- *Variación VII: L'istesso tempo*

El piano toma el esquema de arpeggios que rematan en una escala sobre terceras de flautas y oboes, notas tenidas del resto de los instrumentos y puntuaciones a cargo de las cuerdas.

5.4.9.- *Variación VIII: Alla marcia*

El carácter marcial de esta variación está logado no sólo por el característico esquema que presenta el tambor sino, específicamente, por la figuración del motivo confiado a los oboes y doblado por las trompetas, que recuerda claramente la rítmica de una llamada militar.

5.4.10.- *Variación IX: Adagio*

El piano, en diálogo con el clarinete, sobre notas largas de las cuerdas, son los elementos responsables del carácter casi bucólico, evocativo, de esta breve variación.

5.4.11.- *Variación X: L'istesso tempo*

Sobre acordes de trompas en *divisi* y octavas de flautas, el piano realiza un trabajo escalístico.

En el sector final, la celesta se une con amplios acordes arpegiados que, sobre la melodía de la flauta solista, retrotraen en cierto modo al clima campestre de la variación anterior.

5.4.12.- *Variación XI: Molto allegro*

Un *glissando* de la celesta une esta variación con la anterior, con la cual contrasta abiertamente desde el punto de vista de la velocidad y la expresión.

Lo temático se encuentra en la parte orquestal exclusivamente. El piano acompaña.

5.4.13.- *Variación XII: Moderato*

Nuevamente, flautas, oboes y clarinetes, moviéndose en forma de diálogo, son los encargados del desarrollo temático sobre un comportamiento homorrítmico del piano y del resto de los instrumentos.

Lo temático está sustentado sobre profusión de valores irregulares.

5.4.14.- *Variación XIII: Andante, gentile*

Esta variación se caracteriza por evocar un ritmo y una melódica típicas de las danzas cortesanas españolas del siglo XVIII, que se ven acentuadas por los golpes de la pandereta.

El piano entra en un juego rítmico de imitación con la orquesta.

Impromptu: L'istesso tempo

Esta sección, pese a trabajar con un material semejante a las anteriores, por su título alude a cierto carácter de improvisación expresado específicamente en la cadencia para el solista con la que se cierra.

5.4.15.- *Variación XIV: Allegro*

Esta última variación retoma un cierto carácter danzable al poner especial énfasis en el aspecto rítmico.

Se incrementa la densidad colorística al superponer acordes en el sector final.

Su carácter exultante se ve enfatizado hacia el *Finale*, en donde el compositor inserta la palabra *Aleluya!*, como expresión de alegría por la conclusión feliz de la obra.

Algunas reflexiones iniciales

La primera idea que surge del análisis tanto de los títulos motivadores de las obras como del aspecto puramente musical de las mismas es, como se señalara en la introducción, el compromiso del compositor con su patria natal: la filiación hispánica de su pensamiento musical es más que evidente tanto en los títulos escogidos como en los rasgos melódicos y rítmicos de las obras.

Melódicamente, se observa una marcada preeminencia de grados conjuntos y pasajes escalísticos.

No se destaca por la estructuración tonal, sino que más bien recurre a cambios de color a través de la modalidad, lo cual confiere a las obras un carácter arcaico.

Desde el punto de vista rítmico, muchas veces se recurre a la utilización de compases con pies rítmicos danzables característicos del folklore español.

Sirvan estas notas de primer acercamiento a la obra de un compositor prolífico y poco difundido en nuestro medio, pero cuya musicalidad lo hacen merecedor de un mayor reconocimiento.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

Baile de diablos. En http://es.wikipedia.org/wiki/Baile_de_diablos.
Último acceso: 14-12-2014.

CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.).
2002 *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*.
Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Manuscritos originales de las obras consideradas obrantes en el
repositorio del IIMCV.

Sardana. En <http://es.Wikipedia.org/wiki/Sardana>.
Último acceso: 20-11-2014.

* * *

Pablo Cetta realizó sus estudios musicales en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la U.C.A. donde obtuvo el Doctorado en Música, y paralelamente cursó estudios de composición con Gerardo Gandini. Actualmente es Director del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" y Director del Doctorado en Música, Área Composición, de la FACM.

Nilda G. Vineis. Licenciada en Música (Especialidad Musicología y Crítica) y Profesora Superior de Música por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA) en la cual ha dictado diversas cátedras y donde actualmente se desempeña como docente e Investigadora del IIMCV. También ejerció la docencia en la Facultad de Bellas Artes (UNLAP), en los Conservatorios "Juan José Castro" de Buenos Aires y "Gilardo Gilardi" de La Plata y en la EMBA "Carlos Morel" (Quilmes). Asimismo se desempeña como docente en el Departamento de Humanidades (UNLa.). Ha traducido libros, dictado conferencias y cursos, participado en congresos nacionales e internacionales y escrito artículos para publicaciones diversas

* * *