

Citar como: Duarte Loza, D. (2004). "Un credo instrumental. Aproximaciones a la composición nº2 "dies irae" de Galina Ustvólkskaia". I Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP). En Actas: Facultad de Bellas Artes, UNLP.

**Un credo instrumental.**  
**Aproximaciones a la *composición nº 2 "dies irae"***  
**de Galina Ustvólkskaia**

Daniel Duarte Loza  
Facultad de Bellas Artes UNLP

**Introducción al contexto**

La ***composición nº 2 "dies irae"*** para 8 contrabajos, cubo de madera y piano, de Galina Ustvólkskaia (nacida en 1919 en Petrogrado, República Federativa Socialista Soviética de Rusia, actualmente San Petersburgo, Federación de Rusia) fue compuesta entre los años 1972 y 1973. Integra un ciclo agrupado bajo el nombre de ***composiciones*** en el que cada pieza lleva un nº de orden y un subtítulo que le es propio. Anteceden y suceden, respectivamente, al ***"dies irae"***:

***-composición nº 1 "dona nobis pacem"*** para flautín, tuba y piano (1970/71)

***-composición nº 3 "benedictus, qui venit"*** para 4 flautas, 4 fagotes y piano (1974/75)

Las tres piezas fueron compuestas siguiendo el orden numérico y una exacta sucesión cronológica. Hay que notar, además, que las ***composiciones*** llevan subtítulos que se corresponden con nombres -en latín- de ciertas partes de la misa. A partir de la corroboración de este hecho, podríamos suponer que al denominarse una de ellas ***"dies irae"***, la nº 2 -pieza en la que, justamente, se centra este trabajo-, el ciclo completo sería, específicamente, una misa de difuntos o Réquiem, ya que, para el culto católico, el "día de ira" es una secuencia que sólo aparece en este tipo de oficio religioso. Sin embargo, debemos decir que, por otro lado, constatamos que la realización de este ciclo de ***composiciones*** escapa, de varias maneras, a los modelos de misa preestablecidos. En principio lo hace porque no presenta todas las secciones propias de una misa: elige sólo tres. Luego, porque la misa ha sido y es -para la

historia de la Iglesia y también para la historia de la música- siempre cantada –o por lo menos en forma parcial- y las **composiciones** de Galina Ustvólkskaia son decididamente instrumentales: no contemplan en la conformación de su orgánico la intervención de cantantes. Tampoco aparecen incorporados, en este ciclo, los textos completos de los cantos litúrgicos mencionados. La única alusión explícita a estos textos se produce a través de los subtítulos que denominan a estas **composiciones**. Debemos agregar que, además -y siguiendo la línea de distanciamiento observada con respecto a las prácticas eclesiásticas-, los instrumentos elegidos para la composición de estas piezas no responden al instrumental habitual hallado en los templos de la Iglesia Católica o de la Iglesia Ortodoxa. La compositora no requirió de, por ejemplo, órgano de tubos o campanas -que son instrumentos que sí están ligados a la tradición litúrgica de estas Iglesias- sino piano, cubo de madera y tuba -que son instrumentos habitualmente ausentes en las prácticas musicales dentro de estos templos.

Ubicándonos en el marco general, vemos que se plantea cierto grado de ruptura con respecto a la tradición de la música litúrgica y que, del mismo modo, se genera, también, cierto grado de fricción con respecto al contexto político, ya que la realización de una obra musical de espíritu religioso, se manifiesta, de alguna manera, como un desafío ante el comunismo soviético vigente para la fecha en que fue compuesto el ciclo.

### **composiciones n° 1, n° 2 y n° 3: instrumental**

Introduciéndonos en materia decididamente instrumental, observamos que el instrumento musical común a todas las **composiciones** es el piano (ver Tabla 1.)

composición n° 1 <b><i>dona nobis pacem</i></b>	flautín tuba <b><i>piano</i></b>
composición n° 2 <b><i>dies irae</i></b>	8 contrabajos cubo de madera <b><i>piano</i></b>
composición n° 3 <b><i>benedictus qui venit</i></b>	4 flautas 4 fagotes <b><i>piano</i></b>

**Tabla 1:** presencia del piano en el ciclo de **composiciones** de Ustvólkskaia

El piano oficia de puente tímbrico entre extremos registrales y familias de instrumentos:

- En la **composición nº 1** relaciona al flautín con la tuba. Es decir relaciona al instrumento que puede emitir las notas más agudas del registro abarcable por la familia de los instrumentos de madera con el instrumento que puede producir las notas más graves del registro posible para la familia de los instrumentos de metal.
- En la **composición nº 2** vincula a los 8 contrabajos con el cubo de madera. Es decir, vincula a los instrumentos que pueden producir las notas más graves del registro abarcable por la familia de las cuerdas frotadas con un instrumento de percusión de registro grave.
- En la **composición nº 3** relaciona a los instrumentos de madera, con posibilidades de tocar en el extremo agudo, con los instrumentos de la misma familia que tienen la posibilidad de producir sonidos en el extremo grave.

Esta amalgama instrumental da como resultado combinaciones no habituales de instrumentos para la tradición de la música culta occidental de cámara.

En la totalidad del ciclo observamos, además, la utilización –concentrada- de todas las familias de instrumentos: maderas, metales, percusión y cuerdas.

### **Un acercamiento a las técnicas de instrumentación empleadas en la *composición nº 2***

Adentrándonos en el estudio específico de la **composición nº 2 “dies irae”** nos encontramos, en principio, con una visión particular de lo que es, para la historia de la música, una forma de expresión polifónica. Galina Ustvólkaia parece rever esta historia proponiendo, a veces, una homofonía y, otras veces, una polifonía homorrítmica. Aquí parece necesario hacer mención al hecho de que, en reiteradas ocasiones, la academia musical considera al término homofonía como sinónimo de homorrítmica. Esto lleva a equiparar -de hecho- igualdad de sonidos con igualdad de ritmos. Sin embargo -y contradiciendo esta homologación- podemos decir que existe una música homorrítmica, no homofónica, y sí, polifónica. Esto es, precisamente, lo que plantea Ustvólkaia en algunas secciones de su **“dies irae”**, por ejemplo, en el nº 2 de la cifra I (ver Figura I.) Allí podemos observar -y, fundamentalmente, escuchar- como el piano toca en homorrítmica con los 8 contrabajos y luego continúa *solo*. Propone una voz que coincide y que, a la vez, difiere con las ejecutadas por los contrabajos. Éstos conforman, entre sí, un *cluster* diatónico por tonos. El piano lo

rodea en notas pero a la octava superior. El modo de ejecución, la articulación y la intensidad trabajan en pos del acercamiento entre los timbres de los instrumentos. *Sforzato*, *forte fortissimo*, *marcato* -con fuerte presión del arco "tirando"- y duración muy breve en los contrabajos y *fff*, acentuado, sin pedal y yendo hacia el *sforzato*, en el piano. Producto de esta detallada instrumentación, Ustvólkaia logra cierto grado de fusión tímbrica que, a lo largo de todo el "*dies irae*", se podrá constatar en distintos niveles.

The musical score for the first system of "Dies Irae" by Galina Ustvolskaia consists of the following parts:

- 8 Contrabbassi (I-VIII):** Eight staves for double basses. Each staff begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 69$  and a dynamic marking of *fff*. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and dynamic markings of *sf* and *sforzato*. There are two first endings (I) and two second endings (II) indicated by boxed numbers.
- Cubo:** A single staff for tuba, starting with a tempo marking of  $\text{♩} = 69$  and a dynamic marking of *fff*. It plays a rhythmic pattern similar to the double basses.
- Piano:** A grand staff (treble and bass clefs) for piano. It starts with a tempo marking of  $\text{♩} = 69$  and a dynamic marking of *fff*. The piano part includes complex rhythmic patterns and dynamic markings of *sf* and *sforzato*.

Performance instructions at the bottom of the score:

- \*) sehr kurz, trocken, mit starkem Bogendruck / very short and sharp, with strong bow pressure
- \*\*) elektronisch verstärkt / electronically amplified

Figura I: nº 2 de la cifra I del "*dies irae*" de Galina Ustvólkaia

Aquí se hace preciso aclarar que entendemos por fusión tímbrica al resultado perceptivo de la sumatoria de distintos timbres, originado en la imposibilidad de individualizar, en mayor o menor grado, las características propias de los instrumentos participantes.

The image displays a musical score for the piece "dies irae" by Galina Ustvolskaia. It consists of nine staves. The top eight staves are arranged in two groups of four, with a double bar line between them. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs). The score is marked with a 12/12 time signature. Key performance instructions include "espr." (espressivo), "fff" (fortissimo), and "sf" (sforzando). There are also dynamic hairpins. The score includes rehearsal marks: a box with "3" above measure 12, and a box with "4" above measure 13. The bottom staff has a box with "3" above measure 12 and a box with "4" above measure 13. At the end of the bottom staff, there is a measure with a "6" above it. A footnote at the bottom left reads: "\*) sehr kurz, trocken, mit starkem Druck / very short and sharp, with strong pressure".

Figura II: nº 4 de la cifra I del "dies irae" de Galina Ustvolskaia

Vemos, entonces, entre estos bloques, un comportamiento homorrítmico que los fusiona y una diferencia específica en la continuidad *a solo* del piano que los sitúa en distintos planos. Esto es corroborado cuando en el n° 4 de la cifra I, los contrabajos y el piano realizan una permutación de voces (ver Figura II.) La homorritmia, entonces, parece ser utilizada aquí, principalmente, como principio de orquestación.

The image displays a musical score for Figure III, consisting of multiple staves. The top section features ten staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as  $\text{♩} = 58$ . The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *exp.* (espressivo). There are also markings for *intensiv / profound* and *lunga*. The bottom section shows a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp, with a tempo marking of  $\text{♩} = 58$ . The score includes a *f* marking and a *lunga* marking. The score is annotated with various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings.

\*) Rhythmus und Tonhöhe äußerst genau / rhythm and pitch exactly as written  
 \*\*) rhythmisch sehr genau / rhythmically very exact

Figura III: cifra II del “*dies irae*” de Galina Ustvolskaia



En la cifra VI se produce la asociación de todos los instrumentos –contrabajos, cubo de madera y piano- en el ataque. La intensidad comienza en **fff** y culmina en **ffff** y **sf** (ver Figura IV.)

En esta sección del “día de ira”, la sonoridad lograda es de una dureza extrema. Por otro lado, hay que notar el nivel de fusión tímbrica alcanzado por los instrumentos en los ataques conjuntos. En este sentido, no debe ser considerado un detalle menor el hecho de que todos los instrumentos del orgánico sean instrumentos contruidos en madera: la compositora parece asegurarse, de esta manera, un ataque duro y homogéneo, producto del elemento común. Claro que obtiene, también, una leve resonancia tónica como resultado del accionar de las cuerdas del piano y de los contrabajos.

### **A modo de conclusión**

Galina Ustvólkaia no suele conceder entrevistas ni hacer comentarios sobre su música. Al respecto, mantiene un hermetismo casi total. Conocemos, a través de los pocos artículos publicados acerca de su persona y su obra, dos predilecciones manifiestas: 1) que sus obras sean ejecutadas en iglesias y 2) que los intérpretes de sus obras sean hombres.

A partir de estos datos, podríamos deducir que, por un lado, sus obras han sido concebidas teniendo en cuenta la reverberación en las iglesias. En este sentido, se podría pensar –y contemplando la dureza pedida para los ataques en esta música- en la búsqueda de un efecto multiplicador y amplificador. Por otro lado, el hecho de que sus obras sean interpretadas dentro de templos religiosos, pondría más en evidencia los distanciamientos que plantea esta música en relación con las prácticas musicales habituales realizadas en estos contextos. Sin embargo, esto también podría pensarse como una propuesta de cambio concreta con respecto a las posibilidades que la música tiene dentro de las iglesias.

En cuanto a la predilección manifiesta por intérpretes de sexo masculino, Galina Ustvólkaia parecería explicitar la necesidad de cierto nivel de fuerza física para la realización de su obra. Es indudable que el ideal de ejecución se encamina en una clara dirección: conseguir la mayor dureza y alcanzar la sonoridad más extrema posible.

Para concluir podríamos argumentar que con el cuestionamiento que el “día de ira” plantea con respecto a las prácticas religiosas habituales y, también, al contexto político, la música parecería proponerse como un espacio y un tiempo superadores de los modelos preestablecidos y de las coyunturas. Mediante esta **composición n° 2**



“*dies irae*” de Galina Ustvólkskaia, la música se afirma, en definitiva, como un credo válido en sí.

## Referencias

Iobanova, Marina: “Opus magnum. Das Schaffen Galina Ustvolkajas”, en *Neue Zeitschrift für Musik*, N° 5, September/Oktober, 1999.

## Fonogramas

Disco compacto: *Ustvolkskaya. Compositions I, II, III*. Schönberg Ensemble. Philips, Alemania, 1995.

## Partituras

*komposition n° 1 “dona nobis pacem” für piccoloflöte, tuba und klavier*. Exempla Nova 111, Musikverlag Hans Sikorski 1911, Hamburg, 1993.

*komposition N° 2 “dies irae” für 8 kontrabässe, holzwürfel und klavier*. Exempla Nova 212, Musikverlag Hans Sikorski 1912, Hamburg, 1993.

*komposition N° 3 “benedictus, qui venit” für 4 flöten, 4 fagotte und klavier*. Exempla Nova 213, Musikverlag Hans Sikorski 1913, Hamburg, 1993.

## Sitios en Internet

The lady with the hammer. The music of Galina Ustvolkskaya. Disponible en: <http://www.siue.edu/~aho/musov/ust/ust.html>