



CANTAR
CON
LOS
DEDOS

RENÉE PIETRAFESA

interpreta Mazurcas de Chopin en vivo, año 1982

PRÓLOGO

Renée Pietrafesa Bonnet (1938-2022), en su polifacética actividad de pianista, organista, clavecinista, directora de orquesta, compositora y docente, construye un perfil fuertemente consistente que puede intuirse en los invisibles hilos conductores que comunican a las distintas áreas de su quehacer.

En los siguientes fragmentos de textos, elaborados desde su perfil de compositora, presentes en su fonograma «R. Pietrafesa» (sello Clave lemsa, 1981), podemos apreciar la existencia de aquellos hilos conductores:

- i) «Todas las obras presentadas en este disco pertenecen a una serie de partituras de música de cámara, pequeñas formas de carácter intimista, en las cuales los diferentes instrumentos [...] se unen al sintetizador o a la cinta magnética, con el fin de lograr un resultado total expresivo y 'cantabile'».
- ii) «Es en ese 'axe esthétique', de una síntesis entre las posibilidades ilimitadas de la electrónica y de la ejecución instrumental, de lo perfectamente determinado y de lo indeterminado, [...] que encuentro 'la terre fertile' proveniente de la confrontación de esos dos universos sonoros.»

Tenemos la convicción de que esos textos, modificando las áreas a las que refiere, podría haberlos escrito, con total verosimilitud, desde su óptica de intérprete, y, particularmente, de pianista que nos ofrece un programa integrado exclusivamente con las Mazurcas de Chopin. Podrían transcribirse de la siguiente manera, que suscribimos:

- i) Todas las obras presentadas en este registro pertenecen a una serie de partituras de música de cámara, pequeñas

formas de carácter intimista, en las cuales los diferentes rasgos de la danza se unen a los del canto con el fin de lograr un resultado total expresivo y 'cantabile'.

- ii) Es en ese 'axe esthétique', de una síntesis entre las posibilidades ilimitadas del canto y de la danza, por una parte, y de lo perfectamente determinado y de lo indeterminado, por otra, que encuentro 'la terre fertile' proveniente de la confrontación de esas dos dualidades.

Las Mazurcas de Chopin recogen características de tres tipos de danzas y canciones de la región de Mazovia, en Polonia (*mazurek, oberek y kujawiak*)¹ que involucran al baile, al canto y al acompañamiento instrumental, y que, de algún modo, explican los distintos 'afectos' de las distintas Mazurcas (o de distintos pasajes de una misma Mazurca), aunque, casi con certeza, ninguna de ellas recoge la música folclórica original de ninguna de esas danzas y canciones.

Se puede reconocer, en cambio, que todas, en un nivel de creatividad siempre sorprendente, (y teniendo en cuenta la cronología de su composición²), presentan patrones rítmicos, fraseológicos y, en cierta medida, melódicos y armónicos que les confieren su identidad de mazurcas, inscribiéndose así en lo que Béla Bartók, cien años más tarde, denominará «folclore imaginario». Una aproximación a esta idea la expresa Liszt en su biografía de Chopin escrita en 1849, poco después de la muerte de éste:

«Chopin supo desprender ese elemento [...] que sólo estaba en [...] las *Mazurcas* verdaderamente nacionales. Conservando su ritmo, ennoblecó la melodía y aumentó las

—

- 1 Ver en internet: Mazowsze (grupo folclórico polaco que ha recopilado las danzas y canciones de Polonia).
- 2 Dado que Chopin las compuso a lo largo de toda su vida, podemos observar siempre la contemporaneidad de Mazurcas con obras pertenecientes a otros géneros. Ver catálogo Brown de la obra de Chopin (cronológico).

proporciones, intercaló claroscuros armónicos tan nuevos como los asuntos a los cuales los adaptaba, para pintar en esas producciones, que gustaba oírnos calificar de 'cuadros de caballete' [...] emociones innumerables [...]».

Sentimientos de tristeza, alegría, dolor, nostalgia; carácter meditativo, enérgico, frágil, festivo, pueden asociarse a las distintas obras de esta colección, que es, sin duda, 'la terre fertile' en la que se encuentran el *canto* y la *danza*, por un lado, y «lo perfectamente determinado» (la notación musical con la precisión y perfección propias de Chopin) y «lo indeterminado» (la aleatoriedad de la dinámica y de la agógica, con las infinitas y sutiles gradaciones que la notación musical no puede precisar) para dar lugar así a la singularidad de esta versión que logra «un resultado total expresivo y 'cantabile'».

Ya a principios del siglo XVIII J. S. Bach expresaba, en el prefacio a sus «Invenciones a 2 voces», el siguiente propósito (entre otros): «[...] guía que enseñará a tocar limpiamente a dos voces [...] y sobre todo, a conseguir un estilo *Cantabile* [...]». Esta tan temprana explicitación del concepto de *cantabile* como una categoría reconocible en la música instrumental, como incorporación de las características de la música vocal y su sustento verbal, implica, tácitamente, el concepto de *espressivo* y lo instaura como una constante a través de todas las etapas de la historia de la música europeo-occidental.

Pero la música instrumental también tiene su sustrato esencial en las características de la danza, para la que las dimensiones de lo posible están determinadas por el medio gravitacional en que existe. Si bien no se ha acuñado un término que evidencie esa presencia en las formas que no reciben el nombre de danzas específicas, el elemento métrico «ballabile», con su espacialidad, siempre es reconocible.

Chopin, en las Mazurcas, consigue poner en primerísimo plano la síntesis entre lo *cantabile* y lo «ballabile» que Pietrafesa sabe descubrir y plasmar plenamente con gran inspiración y fantasía.

Las herramientas del compositor y las herramientas del intérprete pertenecen a esferas completamente distintas.

El compositor, sometándose a las constricciones del género (en este caso la mazurca) y extrayendo sus imágenes sonoras de complejas y misteriosas fuentes de su subjetividad, considera, balancea, compara, prueba, elige, descubre elementos inesperadamente, busca especulativamente y/o descubre propiedades en sus materiales. Crea así un discurso musical experimentando siempre con todos sus parámetros, en todas las medidas de lo posible dentro de límites predeterminados. Estamos frente a un universo de recursos del que pueden rastrearse huellas en obras pertenecientes a otros géneros y formas.

Así, podemos encontrar:

- Ejemplos con notables secuencias *cromáticas* en las Op. 6 n.º 1, Op. 17 n.º 1, Op. 30 n.º 4, Op. 67 n.º 2, Op. 67 n.º 4.
- Ejemplos de *disonancia métrica* (procedimiento caro a Chopin, particularmente en sus Estudios) en las Mazurcas Op. 7 n.º 1, Op. 17 n.º 1, Op. 24 n.º 2, Op. 24 n.º 3.
- Dos únicos ejemplos entre todas las Mazurcas, y en toda la obra de Chopin, de piezas *senza fine*, poderosamente sugerentes desde un punto de vista poético-filosófico y también desde el punto de vista compositivo y teórico-musical): Op. 7 n.º 5 y Op. 68 n.º 4.
- Ejemplos con utilización de *escalas propias de las fuentes folclóricas* en que se inspiró: Op. 7 n.º 1, Op. 7 n.º 4, Op. 33 n.º 3, Op. 68 n.º 3.

- Ejemplos con largos pasajes sobre notas pedal evocando el efecto de una especie de cornamus (la *duda*), integrante de los grupos instrumentales acompañantes de la danza: las cuatro Mazurcas del Op. 6, y las Op. 7 n.º 1, Op. 17 n.º 2 y n.º 4, Op. 33 n.º 2, Op. 68 n.º 2 y n.º 3.
- Ejemplos con *extensas líneas melódicas protagónicas*: I) sin acompañamiento: Op. 67 n.º 2; II) sobre *ostinatos*: Op. 68 n.º 3; III) en el bajo: Op. 6 n.º 3, Op. 7 n.º 3, Op. 24 n.º 2, Op. 50 n.º 1.
- Ejemplos con originales *introducciones*: Op. 6 n.º 2 y n.º 3, Op. 7 n.º 3 y n.º 5, Op. 17 n.º 4, Op. 30 n.º 4, Op. 50 n.º 2, Op. 67 n.º 1.
- Ejemplos con *imitaciones*: Op. 63 n.º 3.

También pueden identificarse rasgos de enorme singularidad en otros recursos más difícilmente tipificables, como la convivencia de texturas homófonas con texturas contrapuntísticas, el recurso pianístico de las dobles notas generando la simultaneidad de melodías paralelas, la configuración de distintas estructuras métricas mediante el agrupamiento de compases, la construcción de *melodías compuestas* (en un caso, quasi dodecafónica), etc. Esa sumatoria de singularidades explica, de alguna manera, el poderoso influjo que el fermental pensamiento chopiniano ha ejercido en las generaciones posteriores, hasta la actualidad. Piénsese en compositores como Scriabin, Rajmáninov, Busoni, Szymanowski, Lutoslawski, Ligeti, entre otros, y en compositores-pianistas que han versionado algunas obras, como Brahms y Godowski entre otros.

El intérprete recibe el texto escrito (que ha atravesado distintos filtros editoriales) y toma decisiones en cuanto a cómo enunciarlo, a cómo construir ese organismo que la partitura codifica. Se inscribe en las complejas tradiciones de

la ejecución de su instrumento y en las de la interpretación, en este caso, de la obra de Chopin (a estos efectos es importante considerar los comentarios de J. Turczynski incluidos en el programa del concierto)³.

No tenemos información sobre qué textos utilizó Pietrafesa para el estudio de las Mazurcas pero podemos suponer que dispondría, entre otras, de la Edición Paderewski⁴, por lo menos a partir de 1951, ya que ella asistió a los cursos de Jozef Turczynski dictados en Montevideo ese mismo año⁵.

Este dato pone en evidencia que el conocimiento de las Mazurcas por parte de Renée Pietrafesa se procesa a lo largo de varias décadas en las que llega, más tarde o más temprano, a consolidar su concepción de las mismas y su realización.

—

- ³ Ver las digitalizaciones del programa de mano que se incluyen en este librito.
- ⁴ Esta edición de la obra completa de Chopin fue comenzada bajo la dirección de Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) en 1937 y completada en 1949, interviniendo como co-editores Jozef Turczynski (1884-1953) y Ludwik Bronarski (1890-1975) y considerada como definitiva hasta la aparición, entre 1967 y 2010, de la Chopin National Edition dirigida por Jan Ekier (1913-2014).
- ⁵ El siguiente anuncio apareció en Montevideo en la edición de *El bien público* del 10 de junio de 1951 da cuenta de ese acontecimiento: «TURCZYNSKI DICTARÁ CURSOS EN MONTEVIDEO - Con el esfuerzo de algunos de nuestros jóvenes pianistas y varios profesores ha llegado a concretarse como era de esperar la realización de un curso del sabio pedagogo y virtuoso polaco Joseph Turczynski, de quien se habían anunciado dos conciertos de paso para la Argentina, después de una larga actuación en el Brasil, que ha asumido vastas proyecciones culturales. Se ha decidido que el ilustre musicólogo y pianista ofrezca un triple curso de virtuosismo e interpretación de la obra de Chopin. Turczynski, que fuera antes de la caída de Polonia director del Conservatorio de Varsovia, goza de internacional prestigio en su triple calidad de virtuoso, pedagogo y musicólogo. De su clase superior del citado instituto salieron muchos célebres pianistas. Designado con Paderewski por el Instituto Chopin de Varsovia para realizar la edición definitiva de la obra del gran músico romántico ha dado término al monumental trabajo que continuó solo después de la muerte de Paderewski. Para los importantes cursos que realizará entre nosotros fue invitado por los profesores Kolischer, Bonnet de Pietrafesa, Balzo y Dente. Es posible que invitado también por otras instituciones de cultura artística, Turczynski dicte algunas conferencias. Se está formando una comisión integrada por pianistas, profesores e intelectuales, para recibir a su llegada a este gran maestro que llegará en el 'Conte Grand' en los primeros días de julio.»

Si intentáramos trazar una genealogía de la formación pianística de Renée Pietrafesa, deberíamos tener en cuenta a sus ascendientes directos: Renée Bonnet, Jozef Turczynski y Jörg Demus, según consta en sus reseñas biográficas. Pero también deberíamos reseñar a los ascendientes directos de Renée Bonnet, ya que esta fue, sin lugar a dudas, la pedagoga de mayor incidencia en su formación.

Desde su infancia Renée Pietrafesa realizó sus estudios musicales, durante varios años, bajo la dirección de su madre Renée Bonnet de Pietrafesa (1911-1982), quien había sido discípula de Wilhelm Kolischer (Polonia, 1890-Montevideo, 1970) y posteriormente estudiosa y difusora del pensamiento de Marie Jaëll (1846-1925). Esta pianista y compositora que había sido amiga de Liszt y difusora de sus obras pianísticas (a veces en carácter de estreno), teniendo un reconocimiento internacional sólidamente establecido, abandona esas actividades (a fines del siglo XIX) para consagrarse a la concepción de una reforma total de la enseñanza del piano. A partir de sus cuestionamientos a las formas de trabajo basadas en la adquisición de automatismos mediante la repetición mecánica e irreflexiva de los ejercicios y, también, a partir de su encuentro con el fisiólogo Charles Féré (1852-1907), elabora un nuevo método basado en el estudio consciente y científico de los movimientos de la mano. Diversas obras pedagógicas suyas son publicadas a partir de 1896⁶. Pocas décadas más tarde, en una suerte de paralelismo con las investigaciones pedagógicas de Marie Jaëll, y a partir de inquietudes similares, Renée Bonnet conoce sus publicaciones y encuentra su propio camino hacia la solución de las dificultades que había experimentado en sus años de estudiante. Ella relataba, en las clases con sus discípulos, el siguiente diálogo con Kolischer (su Maestro):

6 «La musique et la Psycho-physiologie», 1896; «Le Mécanisme du toucher», 1897; «L'intelligence et le Rythme dans les mouvements artistiques», 1904; «Les Rythmes du regard et la dissociation des doigts», 1906; entre otras.

Ella — Maestro, si este Scherzo [de Chopin] tuviera una página más yo no lo podría tocar.

Él — No te preocupes muchacha, porque no tiene otra página.

Ella llegaba exhausta al final del Scherzo y el Maestro le responde algo que no le da una solución. Tan genuina, sincera y seria era su preocupación que desde entonces dedicará su trabajo como pianista y docente a estudiar e investigar en la búsqueda de esa solución y llega así a la consolidación de las siguientes ideas, que aplicaba con una *minuciosidad*, un sentido del *orden* y una *metodología* totalmente planificados:

- Minimización del sonido (para conocer y experimentar las posibilidades dinámicas del instrumento y para conocer la manera de conseguirlo).
- Minimización de la dimensión de los movimientos. Contraste entre los movimientos máximo y mínimo de cada dedo.
- Disociación de los dedos. Reposo de los que no actúan (especialmente del pulgar).
- Contacto con el teclado. Adhesión al teclado.
- Abandono del peso de brazos, antebrazos, manos y dedos.
- Orientación mano-antebrazo como elemento de adaptación a las líneas y ángulos rectos del teclado.
- Trabajo de la pinza (pulgares-índice).
- Criterios de digitación (importancia de las sustituciones), relación con el *fraseo* y la *articulación*.
- Flexibilidad de las articulaciones: I) de la axila, en los traslados, particularmente ejemplificado y trabajado en las arpeggiaciones presentes en los Nocturnos de Chopin, II) de la muñeca con sus distintas instancias asociadas a la métrica y al fraseo, III) de los dedos, ante las distintas

distancias y desplazamientos que las teclas a tocar requieran. (Con el rechazo implícito de la idea de fijación de las articulaciones).

- Estructuración de la mano según las características de los pasajes, trabajada particularmente en Estudios de Cramer, Clementi, Chopin, y en ejercicios de Tausig y otros.
- Creación de ejercicios *ad hoc*.
- Aspectos musicales tanto dinámicos como agógicos en la realización de ejercicios (en relación con los distintos agrupamientos métricos y motivicos).
- Secuenciación de los ejercicios según la evolución y las características del estudiante.
- Concepto de *punto de referencia* en la relación del fraseo con la direccionalidad de los movimientos que los pasajes requieran.
- Importancia del momento del apagado de un sonido equiparada con la importancia del momento del ataque, principalmente en la simultaneidad de sonidos.
- Recreación del fenómeno de la respiración, inherente al canto, en la ejecución pianística.⁷

En la década de 1950, en varias ocasiones, visita Montevideo el pianista Jörg Demus (1928-2019), de quien Renée Bonnet evocaba especialmente su versión integral de «El clave bien temperado» de J. S. Bach, ofrecida en tres conciertos realizados en la Sala Verdi durante la temporada 1951 del Centro Cultural de Música. Podemos suponer que es durante estas visitas que Renée Pietrafesa realiza sus estudios con él,

como debe haber ocurrido, asimismo, con la visita del pianista, musicólogo y pedagogo Jozef Turczynski.

No debería excluirse, en esta genealogía, el vínculo de Renée Pietrafesa con el pianista Luis Batlle Ibáñez. Ambos llevaron adelante una profusa actividad profesional en torno al repertorio pianístico destinado a la ejecución a cuatro manos, en programas que incluyeron obras de Mozart, Schubert, Brahms, Dvorak, etc. Hubo en ese dúo una confluencia de dos pianismos netamente distintos, pero que, sin embargo, alcanzó un grado de comunicación, complementación e influencias mutuas que dieron como resultado versiones memorables, algunas de las cuales, afortunadamente, fueron registradas en grabaciones que nos permiten actualmente seguir en contacto con ese logro. No es ajeno a éste el apoyo institucional que tuvieron estos artistas (y muchos otros), por parte del Instituto Cultural Anglo-Uruguayo y su teatro, para llevar adelante proyectos que los organismos oficiales, en los años de dictadura militar, no promovían.

Es esta genealogía, además de innumerables aspectos inabarcables en esta nota, la que nos permite, en el registro del concierto dedicado a las Mazurkas de Chopin, apreciar la originalidad, la integralidad y la consistencia de la Renée Pietrafesa música.

MIGUEL MAROZZI

Montevideo, diciembre 2024.

⁷ Valga esta apretada síntesis para explicitar las ideas que Renée creía comunicables solamente a través del trabajo mismo. Y también para homenajear a Reni, que pensaba que solo con la transmisión oral no podía transferirse tan preciado legado. (Creemos que ambas tenían razón.)



Renée Pietrafesa. Sin datos.

HISTORIA, PROCESAMIENTO DIGITAL Y CRITERIO DE LA EDICIÓN

«Entonces, es tan sutil lo del touché y lo del fraseo que es muy difícil de conseguir, tenemos que estar siempre muy atentos. Voy a hacerlo entonces como Schubert, como Mendelssohn y como Brahms [...] Y si todavía agregara Chopin, [...] sería el más expresivo de todos y yo tendría que cantar enormemente con mis dedos. Es el cantor del piano, ¿no?»

Renée Pietrafesa en uno de sus «Talleres de Música» emitidos por Televisión Nacional entre 1989 y 2007. Sin datos de fecha ni de título de la emisión.

En 2019 la compositora e intérprete Renée Pietrafesa Bonnet otorgó al Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (CDM) su valioso archivo en calidad de comodato. La colección incluye, fundamentalmente, partituras, cintas magnéticas de carrete abierto, casetes compactos, videocasetes y discos ópticos.

Dos años después de la donación, Renée solicitó al CDM la digitalización de una de las cintas magnéticas de carrete abierto, donde se había grabado su interpretación en vivo de 40 Mazurcas de Frédéric Chopin en el Teatro del Anglo en 1982. Hicimos la digitalización y felizmente Renée pudo escucharla antes de su partida en febrero de 2022.

Fue gracias a esa solicitud que nos encontramos con el registro inédito y prácticamente desconocido de un

impresionante concierto, de gran sensibilidad y calidad interpretativas. Nos propusimos entonces restaurar y editar ese documento.

Se trata de una cinta mono grabada a 1/2 pista y 9,5 cm/s, en un carrete de 18 cm de diámetro. La cinta contiene las 40 Mazurcas que Renée interpretó esa noche, no todas completas. La calidad de la grabación no es buena y es posible que la cinta que se preserva sea copia de un original. Lamentablemente, no hemos podido identificar a la persona que hizo la grabación, no conocemos los dispositivos con los que se grabó, la disposición de los mismos en la sala ni el destino inmediatamente posterior y la conservación del documento generado. Sin embargo es, hasta donde sabemos, el único documento sonoro disponible de ese concierto.

Para la edición y el procesamiento de los materiales que se editan en este fonograma digital se realizaron y utilizaron dos digitalizaciones diferentes: I- en 2021 se digitalizó con un Revox A77; II- en 2024 se re-digitalizó con un Revox B77. Los problemas que presentaba la cinta y el registro eran varios: humedad; deterioro del soporte; *ghosting*; *hum*, *hiss* y mala relación señal-ruido; inestabilidad de la señal.

Sobre esa base se realizó entonces un procesamiento digital, que involucró: I- combinación de las digitalizaciones, equiparando las obtenidas con los dos diferentes reproductores; II- atenuación de ruidos; III- estabilización de la velocidad; IV- reducción del *ghosting*; V- equalización.

Además de los problemas inherentes al soporte y su deterioro, habían problemas de la grabación y la interpretación que, en algunos pocos casos, optamos por intervenir.

En el caso de la pieza Op. 50 n.º 2, Renée aparentemente interrumpió su interpretación en el compás 52 tras

equivocarse en una nota y volvió a comenzar. No sabemos dónde retomó la pieza pues la grabación se corta y vuelve a empezar en el compás 45 de la pieza repetida. Editamos entonces utilizando esos dos registros, empalmando uno con el otro para obtener así la pieza completa (pista 24).

En la pieza Op. 59 n.º 1, Renée repitió los primeros 12 compases. Esta repetición no está en las partituras relevadas y, aunque en varias de las interpretaciones hay licencias en relación a lo establecido en las partituras, en este caso suena a que Renée vuelve a empezar luego de algunas imperfecciones en el comienzo. Eliminamos entonces ese comienzo y dejamos la pieza tal como aparece escrita en diferentes ediciones de las partituras de Chopin (pista 26).

Por otra parte, las Mazurcas Op. 6 n.º 4 y Op. 7 n.º 1, por un lado, y las Op. 7 n.º 4 y Op. 7 n.º 5, por otro, fueron interpretadas sin interrupción entre una y otra pieza. Se respetó esa continuidad y hay entonces dos pistas que incluyen dos Mazurcas cada una (pista 4 y pista 7).

Finalmente, se optó por excluir del fonograma la Mazurca Op. 56 n.º 2 porque está incompleta en la grabación.

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL



Carrete original que contenía la cinta magnética con la grabación de las 40 mazurcas de F. Chopin interpretadas por R. Pietrafesa en 1982 y la cinta en un carrete de repuesto. Archivo Renée Pietrafesa del CDM.

LAS MAZURCAS DE CHOPIN

RECITAL DE

RENEE PIETRAFESA, piano

JUEVES 14 de OCTUBRE DE 1962

20.00 HORAS

PRIMERA PARTE

(Comentarios basados en las sugerencias dadas por el pianista J. TURCZYNSKY durante su curso sobre la obra de Chopin dictado en Montevideo).

- Op. 6 N°1 en fa sostenido menor, "sobre una canción popular y empleando mucho "rubato".
- Op. 6 N°2 en do sostenido menor, "como una canción de cornusmas".
- Op. 6 N°3 en mi mayor, "como una danza popular".
- Op. 6 N°4 en mi bemol menor, presto ma non troppo.
- Op. 7 N°1 vivace y "echerzando".
- Op. 7 N°2 en la menor, "un poco doloroso...".
- Op. 7 N°3 en fa menor, "danzada y bien cantada...".
- Op. 7 N°4 en la bemol mayor, presto ma non troppo.
- Op. 7 N°5 en do mayor, "como una canción popular".
- Op. 17 N°1 en mi bemol mayor, "vivo y risoluto", sobre una canción popular y como una visión nostálgica de otra realidad.
- Op. 17 N°2 en mi menor, "con gran riqueza de variaciones armónicas en su sección media".
- Op. 17 N°3 en la bemol menor, "como un pensamiento triste del cual es difícil desembarazarse".
- Op. 17 N°4 en la menor, "como una pequeña leyenda, como un sueño delicatísimo".

SEGUNDA PARTE

- Op. 24 N°1 en sol menor, "comienza la tristeza del pueblo polaco, luego se anima un poco pero siempre queda nostálgico".
- Op. 24 N°2 en modo lidio y con una parte intermedia en re bemol mayor, "como una visión y lo que se escucha en la campaña a lo lejos de las fiestas...".
- Op. 24 N°3 en la bemol mayor, "pequeña poesía encantadora".
- Op. 30 N°1 en do menor, compuesta en 1936-37 "muy lírica y bien cantada".

Op. 30 N°2 en si menor, "con un juego fascinante melódico y armónico en los compases 17 al 24 que se repite en forma de eco, más una pequeña variación al final".

Op. 30 N°4 en la sostenido menor, "es más caprichosa y lírica que dramática..."

Op. 33 N°1 en sol sostenido menor, "triste desesperanza casi con pérdida de conciencia..."

Op. 33 N°2 en re mayor, "fiesta del pueblo, no muy rápida".

Op. 33 N°3 en do, "pequeño paisaje dulce, como una canción simple".

Op. 41 N°2 en mi menor, "como una pliante".

Op. 41 N°4 en la bemol mayor, "como una canción declamada, haciendo bien la diferencia entre el ritmo de mazurca y el del vals es decir, acentuar bien el tercer tiempo del compás y separarlo del segundo tiempo con una pequeña respiración".

Op. 50 N°1 en sol mayor, "verdadera Mazurca aristocrática..."

Op. 50 N°2 en la bemol mayor, "como una canción y una visión interior".

Op. 56 N°1 en do mayor, "como una canción popular".

Op. 56 N°3 en do menor, "obra con carácter fúnebre, con una armonización casi Wagneriana y con muchos cambios de estado de ánimo, una de las más dramáticas y complejas".

TERCERA PARTE

- Op. 59 N°1 en la menor, "muy poética y sutil".
- Op. 63 N°2 en fa menor, "como el canto del cisne y... visionaria..."
- Op. 63 N°3 en do sostenido menor, "como una visión".
- Op. 67 N°1 en sol mayor, escrita en 1835 vivace.
- Op. 67 N°2 en sol menor, (1849) "bien cantabile".
- Op. 67 N°3 en do mayor, "muy rubato y cantada".
- Op. 67 N°4 en la menor, "moderato animato".
- Op. 68 N°1 en do mayor, "como el recuerdo de una fiesta paisana popular".
- Op. 68 N°2 en la menor, "un poco nostálgica".
- Op. 68 N°3 en fa mayor, "bien articulada como una canción popular".
- Op. 68 N°4 Póetuma (1849) muy interior y visionaria".
- "Notre Temps" Mazurca en la menor, "una de las más poéticas".



TEATRO del ANGLO
San José 1426

Localidades: NS 30 y NS 50
(Incluido Impuesto Municipal)

ADVERTENCIAS

Se advierte a los espectadores que por disposición de la Intendencia Municipal de Montevideo:

- 1) Está absolutamente prohibido encender fuego, hacer ruido, arrojar desperdicios y cubrirse la cabeza en sala.
 - 2) En caso de alarma, debe mantenerse la serenidad y salir sin correr por la puerta más próxima.
- Una vez comenzado el concierto no se permitirá el acceso a sala hasta terminada la obra.

Agenda Musical

LAS MAZURCAS DE CHOPIN. — Un recital muy importante tiene lugar hoy a las 20 horas en el Teatro Anglo. Renée Pietrafesa interpretará las Mazurcas de Chopin en versión casi integral, algo que rara vez se ha oído en el Uruguay desde los remotísimos tiempos en que Brailowsky tocó toda la obra pianística del polaco en el Teatro Solís. Es muy conocida la musicalidad y la sensibilidad poética de Renée Pietrafesa (foto) por lo que cabe esperar una versión clarificadora y muy efectiva de esas obras que requieren antes que nada un intérprete músico. En la primera parte ejecuta mazurcas de los opus 6, 7 y 17; en la segunda hace los opus 24, 30, 33, 41, 50 y 56 y finaliza con los opus 59, 63, 67 y 68. Localidades en venta. Muy recomendado.

OBRAS DE GILARDONI. — Siguiendo con su interesante ciclo dedicado a compositores



PIETRAFESA: todas las mazurcas.

dirigida por Miguel Sparano mañana viernes en la Sala Vaz Ferreira. Este concierto se vincula con la disertación de Gilardoni del día anterior, ya que incluye su ciclo de 7 canciones para mezzo-soprano y

tubre 3324) hablará el profesor Homero Perera sobre el Canto contemporáneo y habrá luego un concierto del coro Mennonita. También hoy en Cinemateca a las 20 horas, Luis Elbert disertará sobre



René Pietrafesa al piano. Sin datos.



PRIMERA PARTE

- 1 Op. 6 n.º 1
- 2 Op. 6 n.º 2
- 3 Op. 6 n.º 3
- 4 Op. 6 n.º 4 y Op. 7 n.º 1
- 5 Op. 7 n.º 2
- 6 Op. 7 n.º 3
- 7 Op. 7 n.º 4 y Op. 7 n.º 5
- 8 Op. 17 n.º 1
- 9 Op. 17 n.º 2
- 10 Op. 17 n.º 3
- 11 Op. 17 n.º 4

SEGUNDA PARTE

- 12 Op. 24 n.º 1
- 13 Op. 24 n.º 2
- 14 Op. 24 n.º 3
- 15 Op. 30 n.º 1
- 16 Op. 30 n.º 2
- 17 Op. 30 n.º 4
- 18 Op. 33 n.º 1
- 19 Op. 33 n.º 2
- 20 Op. 33 n.º 3
- 21 Op. 41 n.º 2
- 22 Op. 41 n.º 4
- 23 Op. 50 n.º 1
- 24 Op. 50 n.º 2
- 25 Op. 56 n.º 3

TERCERA PARTE

- 26 Op. 59 n.º 1
- 27 Op. 63 n.º 2
- 28 Op. 63 n.º 3
- 29 Op. 67 n.º 1
- 30 Op. 67 n.º 2
- 31 Op. 67 n.º 3
- 32 Op. 67 n.º 4
- 33 Op. 68 n.º 1
- 34 Op. 68 n.º 2
- 35 Op. 68 n.º 3
- 36 Op. 68 n.º 4
- 37 «Notre temps»

Grabación:

Jueves 14 de octubre de 1982, Teatro del Anglo, Montevideo
(sin dato de autoría)

Digitalización:

Diego Azar
Ignacio Irigaray / IIE-Fing-Universidad de la República
Federico Sallés / CDM

Restauración digital y masterización:

Diego Azar, Estudio La Ratonera, Montevideo, marzo-abril
2024

Investigación:

Federico Sallés / CDM

Supervisión musical y relevamiento de partituras:

Miguel Marozzi

Fotografía de carátula:

Renée Pietrafesa en su sala de música, Av. Joaquín Suárez
3103, Montevideo (sin dato de fecha)
Autoría: Carlos Contrera

Diseño gráfico:

Aldo Podestá

Agradecimientos:

Liliana Rota, Mariel Balás / AGU-Universidad de la República
y Jorge Arjona

Producción:

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán
Ayuí / Tacuabé
Montevideo, Uruguay, 2024

© 2024. Ediciones Tacuabé s.r.l y Centro de Documentación
Musical Lauro Ayestarán

Ministro de Educación y Cultura

Pablo da Silveira

Subsecretaria de Educación y Cultura

Ana Ribeiro

Director General de Secretaría

Gastón Gianero

Director de la Biblioteca Nacional de Uruguay

Valentín Trujillo

Secretario ejecutivo del CDM

Julio Frade

Equipo técnico

Javier Cabrera, Ana Lucía Ourfalián y Federico Sallés

Contacto

Teléfono: +598 24096012 (int. 262)

Correo electrónico: info@cdm.gub.uy

www.cdm.gub.uy

Ayuí/Tacuabé, Carlos Quijano 1236, esc. 604; CP 11100,
Montevideo, Uruguay; Tel.: (+598) 29025552.

Correo electrónico: ayui@ayui.net & tacuabe@tacuabe.com
Sitio internet: www.tacuabe.com

Facebook: [ayuidiscos música uruguaya](#)

Instagram: [Ayuidiscos Música Uruguaya](#)

TACUABÉ – SERIE DE LOS RECITALES – T/M 17
EN COEDICIÓN CON EL CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL LAURO AYESTARÁN



Ministerio
de Educación
y Cultura



BIBLIOTECA
NACIONAL
DE URUGUAY

CDM

CENTRO NACIONAL
DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN