

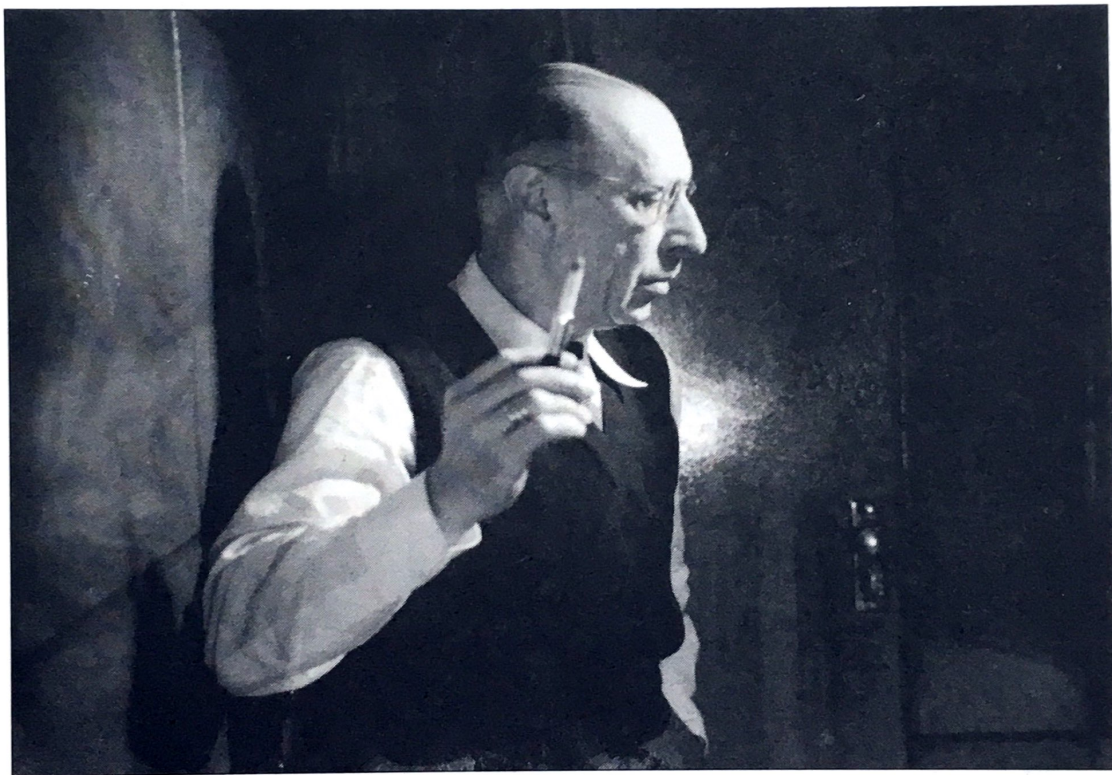
pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

RAÚL ABARCA: STRAVINSKI EN MÉXICO, FOTOS INÉDITAS

BELTRÁN: LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA

LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA POR SOSA Y ROCHA



MARIO LAVISTA: ¿DE QUÉ VIVE UN COMPOSITOR? / EUGENIO DELGADO:

EL LENGUAJE MUSICAL DE AURA / POEMAS DE EDUARDO LIZALDE Y DAVID HUERTA

RUY PÉREZ TAMAYO: EL FESTIVAL DE MÚSICA DE SAN MIGUEL DE ALLENDE

NOTAS SIN MÚSICA Y LA MUSA INEPTA POR JUAN ARTURO BRENNAN

CONSEJO NACIONAL PARA LA
CULTURA Y LAS ARTES

Sari Bermúdez

Presidenta

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Saúl Juárez

Director General

Gustavo Rivero Weber

Coordinador Nacional de Música y Ópera

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES DEL
CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Raúl Zorrilla

Director General

pauta

Director: Mario Lavista

Jefe de redacción: Luigi Amara

Consejo editorial: Federico Bañuelos / Juan Arturo Brennan / Gloria Carmona / Consuelo Carredano / Daniel Catán / Luis Jaime Cortez / Gerardo Deniz / Miguel Ángel Echegaray / Rodolfo Halffter (†) / Luis Ignacio Helguera (†) / Eduardo Lizalde / Eduardo Mata (†) / Guillermo Sheridan / Juan Villoro

Diseño: Bernardo Recamier

Corrección: Gilda Castillo

Supervisión técnica: Isabel Cortés

Tipografía: Bertha Méndez

Precio del ejemplar: \$ 35.00 en el país más gastos de envío, 7 U.S. dólares en el extranjero.

Suscripción anual: \$ 130.00 en el país más gastos de envío, 35 U.S. dólares en el extranjero.

Toda correspondencia a la redacción deberá dirigirse a:

pauta

Isabel Cortés / Dirección General de Publicaciones / Calzada México-Coyoacán 371 / Xoco, C.P. 03330
México, D. F. / Tels. 91 72 87 03 y 04 / e-mail: edicionyarte@correo.conaculta.gob.mx

Distribución y ventas: **Educal, S. A. de C. V.**

Avenida Ceylán 450, Col. Euzkadi, Tels. 55 56 88 22 y 53 56 22 91

Ventas por teléfono: 018007160117 Fax: 3562291

Suscripciones: Coordinación Nacional de Música y Ópera, Av. Juárez No. 4, 7o. piso, Col. Centro,
Cauhtémoc 06060, D. F. Tel. 55 12 14 10

Certificado de Licitud de Título No. 9414

Certificado de Contenido No. 2755

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Vol. XXIII, No. 90, abril-junio de 2004

SUMARIO

Presentación	3	Manuel Rocha	
Raúl Abarca (fotoimágenes inéditas)		El Santo, Blue Demon & Co.,	
Stravinski en México	5	¿pioneros de la música	
		electroacústica en México?	66
<hr/>			
Mauricio Beltrán		NOTAS SIN MÚSICA	
Las invenciones rítmicas y			
métricas en <i>La consagración de</i>			
<i>la primavera</i>	12		
<hr/>			
Eduardo Lizalde		Ruy Pérez Tamayo	
Dos poemas	32	Reseña del XXV Festival de	
		Música de Cámara de	
		San Miguel de Allende	79
<hr/>			
Mario Lavista		DISCOS	
¿De qué vive un compositor?	34	Juan Arturo Brennan	86
<hr/>			
Eugenio Delgado		LA MUSA INEPTA	
El lenguaje musical de <i>Aura</i>	40	Juan Arturo Brennan	96
<hr/>			
David Huerta		COLABORADORES	101
Dos poemas	53		
<hr/>			
Rogelio Sosa		Tercera de forros:	
Nuevas poéticas		Lección de música de	
electroacústicas	56	Igor Stravinski	
		Pautas de Miguel Monroy	

LAS INVENCIONES RÍTMICAS Y MÉTRICAS EN LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA



*pagas
la renta,
el telefono
y la luz*

MAURICIO BELTRÁN¹

La evolución en el lenguaje musical de Igor Stravinski (1882-1971) desde la creación de *El pájaro de fuego*² hasta *La consagración de la primavera*³ es excepcionalmente vertiginosa. En tan sólo dos años, Stravinski revolucionó su estilo al utilizar recursos novedosos dentro del ámbito de la melodía, la armonía y, sobre todo, de la rítmica. La celeridad con la que su estilo se había transformado fue asombrosa para el mismo compositor: “Es como si hubiesen transcurrido veinte y no dos años desde que *El pájaro de fuego* fue escrito.”⁴

La consagración de la primavera representa la obra con la cual Stravinski culmina este desarrollo estilístico y pone a prueba interesantes procedimientos o invenciones métricas y rítmicas que sobrevivirían a las subsecuentes incursiones del compositor en técnicas y estilos diferentes —como el neoclasicismo o el serialismo— para llegar a convertirse en una parte esencial de su estilo personal. Algunas de estas invenciones parecen haber surgido del proceso mismo de creación de *La consagración de la primavera*, pero los orígenes de algunas otras se pueden rastrear en obras anteriores como *El pájaro de fuego* o *Petrushka*.⁵ El presente artículo tiene por objeto explorar los recursos métrico-rítmicos más importantes utilizados

¹ Profesor e investigador de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro.

² Ballet escrito entre 1909 y 1910 y estrenado en París el 25 de junio de 1910.

³ Ballet escrito entre 1911 y 1913 y estrenado en París el 29 de mayo de 1913.

⁴ Carta a Andrei Rimsky-Korsakov. 7 de marzo de 1912. Stravinski, Vera y Robert Craft. *Stravinski in Pictures and Documents* (Nueva York, 1978), p. 84.

⁵ Ballet escrito entre 1910 y 1911 y estrenado en París el 13 de junio de 1911.

por Stravinski en *La consagración de la primavera* y, en su caso, reconocer sus orígenes en *El pájaro de fuego* y/o en *Petrushka*.

La consagración de la primavera: Escenas de la Rusia pagana está conformada por trece episodios agrupados en dos partes.

Parte I: La adoración de la Tierra	Parte II: El sacrificio
<ol style="list-style-type: none">1. Introducción2. Los augurios de la primavera: Danzas de las adolescentes3. Ritual del rapto4. Rondas de la primavera5. Ritual de las dos tribus rivales6. Procesión del sabio – La adoración de la Tierra7. Danza de la Tierra	<ol style="list-style-type: none">1. Introducción2. Círculo místico de las adolescentes3. Glorificación de la elegida4. Evocación de los ancestros5. Acción Ritual de los ancestros6. Danza del sacrificio

Casi todos los movimientos de la *Consagración* están moldeados de acuerdo con alguno de dos tipos básicos de construcción estructural. También existen secciones de un tipo y del otro contenidas dentro de un mismo movimiento. Las siguientes son las características principales de cada tipo de construcción, a los que llamaremos Tipo I y Tipo II.

Tipo I

- La métrica es irregular o cambia constantemente.
- Dos o más bloques de material contrastante se alternan en constante yuxtaposición, generalmente en forma abrupta.
- Los cambios en la métrica corresponden a las distintas duraciones de las reiteraciones de los bloques.
- Todas las partes o voces de cada bloque son afectadas por igual con los cambios de la métrica.

Tipo II

- La métrica es generalmente estable.
- Hay una superimposición de dos o más motivos o fragmentos que se repiten cíclicamente, pero de manera independiente el uno del otro.
- La periodicidad de cada motivo puede ser estable o inestable.
- La métrica escrita (signo de compás) generalmente refleja la periodicidad de alguno de los motivos estables.
- Los motivos y sus reiteraciones permanecen fijos en cuanto a registro e instrumentación.

Al Tipo I pertenecen la mayoría de los episodios, por ejemplo: el *Ritual del rapto*, el *Ritual de las dos tribus rivales*, la *Glorificación de la elegida*, la *Evocación de los ancestros*, o la primera sección de la *Danza del sacrificio*.

Al Tipo II pertenecen pasajes climáticos que surgen al final de algún movimiento, como en [28-30] y [31-37] de los *Augurios de la primavera*, o toda la *Procesión del sabio*, que funciona como clímax del *Ritual de las dos tribus rivales* anterior. También son del Tipo II movimientos completos, como la *Danza de la Tierra*.

Exploremos a continuación un ejemplo del Tipo de construcción II. En el número de ensayo [46] del *Ritual del rapto*, encontramos dos bloques contrastantes. A es un fragmento temático y B un ritmo simple. La función de B es primero presentar a A y luego interrumpir su desarrollo.

Figura 1

The musical score for Figure 1 consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts with a box containing the number '46'. Above the first staff, there are brackets labeled 'A1' and 'A II'. Underneath the first staff, there are brackets labeled 'a6' and 'b7'. Below the second staff, there are brackets labeled 'B3' and 'B3'. The second system has brackets labeled 'A II' and 'A III' above the first staff, and a bracket labeled 'B2' below the second staff. The music is written in a 3/4 time signature.

En un inicio, B tiene una duración regular de tres corcheas (B3) y A una duración irregular de diez corcheas (AI). AI está conformado, a su vez, de dos células (*a* y *b*), cada una con duración de cinco corcheas. Observamos aquí que, en su forma original o primera presentación, existe un contraste métrico regular-irregular entre A y B.

El segundo enunciado de A (AII) duplica su duración a veinte corcheas, pero en la forma irregular 9 (4+5) más 11 (6+5). Observemos aquí que AII está formado por dos pares de células, y que la primera célula de cada par ha sido alterada, primero restando y luego sumando uno al valor original de cinco corcheas. Es decir que, respecto a su valor métrico, AI y AII son simétricos pues AII duplica el valor de AI, sin embargo esta duplicación resulta de la suma de las asimetrías internas de los dos pares de células comprendidas en AII. Esto es lo que Boulez reconoce en la *Consagración* como “las simetrías de la asimetría o las asimetrías de la simetría.”⁶

La célula B, mientras tanto, permanece inmutable en sus dos primeras apariciones. En la tercera de ellas, B se transforma por primera vez y pasa de una duración ternaria a una binaria (ahora dos corcheas). Este pequeño cambio funciona como un disparador y trae como consecuencia que A se estabilice en cuanto a la cantidad de corcheas contenidas en sus células. AIII está formado también por dos pares de células. Y aunque cada par comprende un valor total de seis corcheas, su organización celular fluctúa entre una métrica de $\frac{6}{8}$ y una de $\frac{3}{4}$.

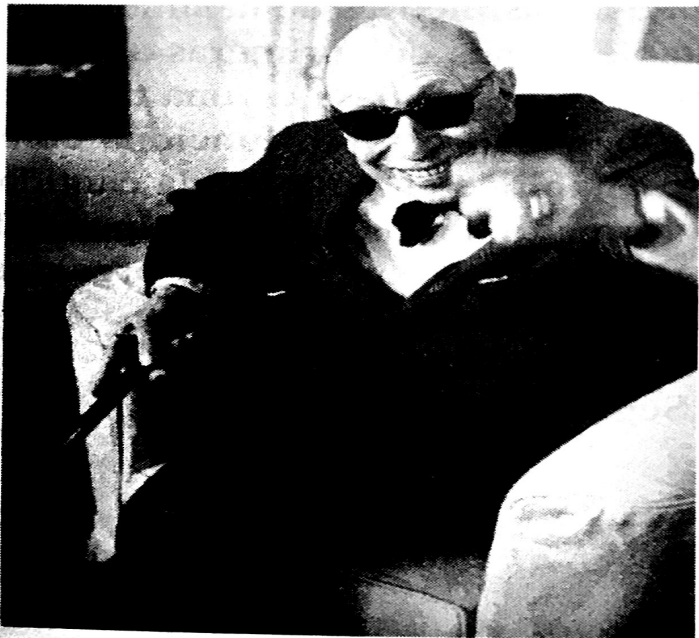
Primer par de células

$$\frac{6}{8} + \frac{3}{4}$$

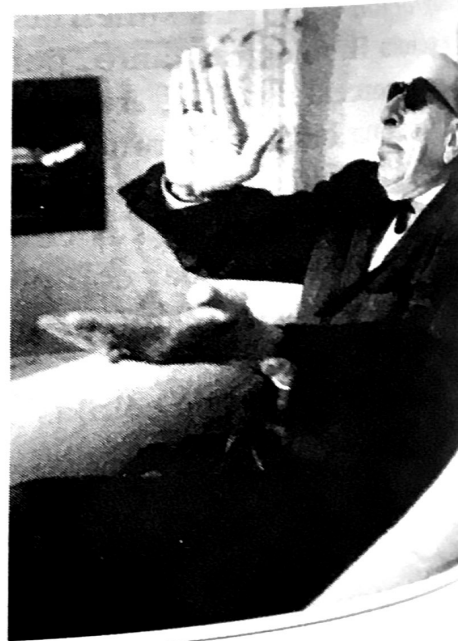
Segundo par de células

$$\frac{3}{4} + \frac{6}{8}$$

⁶ P. Boulez, *Stocktakings from an Apprenticeship*, 84.



Stravinski
en el Hotel
Savoy,
en Londres,
1965.



Notemos del análisis de AIII, que el segundo par de células es igual al primero pero ahora con el orden de las células permutado. Desde una perspectiva celular, podemos decir que la segunda mitad de AIII es el retrógrado de la primera mitad. Como veremos más adelante, el procedimiento de *retrogradación celular* no sólo adquiere un lugar prominente en la arquitectura interior de toda la *Consagración*, sino que se erige como uno de los elementos fundamentales del estilo stravinskiano en general.

Una nueva interrupción de B anuncia la última parte del fragmento. En ésta, AIII logra alcanzar la máxima estabilidad que le fue posible durante el fragmento, al homogeneizar cada par de células que lo comprenden:

Primer par de células

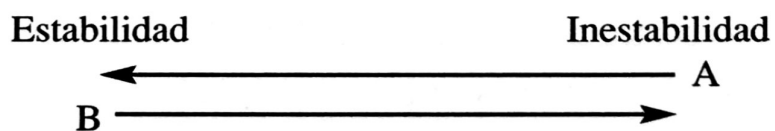
$$\frac{6}{8} + \frac{6}{8}$$

Segundo par de células

$$\frac{3}{4} + \frac{3}{4}$$

El siguiente enunciado de A, AIV, es una reiteración exacta de AIII, sólo que en esta ocasión se encuentra interrumpida dos veces por la célula B. Es decir, que es justo en este momento que B comienza a independizarse progresivamente e interfiere en el transcurrir de AIV, despedazándolo y eliminándolo por completo.⁷

Al comparar las fuerzas A y B en términos de su grado de estabilidad durante todo el fragmento, observamos que siguen caminos opuestos. Mientras que A inicia su progreso en su máximo grado de variedad (máxima inestabilidad) y progresivamente la disminuye hasta homogeneizarse (en AIII), B realiza la operación inversa.



Esta interrelación entre A y B produce un inquietante vaivén rítmico-métrico, no sólo porque el número de pulsos por compás varía constantemente, sino porque también varía el valor del pulso. La progresión de estas transformaciones se puede apreciar en la siguiente tabla.

⁷ Boulez no observa un solo fragmento de seis compases (AIV), sino que prefiere explicarlo como dos fragmentos distintos de tres compases cada uno. Esta apreciación, sin embargo, impide mostrar a AIV como la reiteración fragmentada de AIII.

	No. de ensayo	46	+1	+2	+3	+4	+5	+6	+7	47	+1	+2	+3
	Material	B	A	A	B	A	A	A	A	B	A	A	A
Pulso	Duraci n	♪	♪+♪.	♪.+♪	♪.	♪	♪.+♪	♪.	♪+♪.	♪	♪	♪	♪
	Cantidad	1	1+1	1+1	1	2	1+1	2	1+1	1	2	3	3

+4	+5	+6	+7	+8	+9	+10	+11	+12 y +13	+14
A	B	A	B	A	A	B	A	B	B
2	1	2	2	2	3	2	3	3	2

El pasaje analizado arriba, como muestra del Tipo de construcción I, puede tener sus orígenes en *El pájaro de fuego*. Observemos la siguiente versión prematura de Tipo I al final del ballet.

Figura 2

The musical score for Figure 2 consists of four systems of piano and bass staves, covering measures 203 to 209. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is annotated with various labels and accents:

- Measure 203:** Piano staff has accents *a6* and *b7* over the first two phrases. Bass staff has *B1* under the first two notes.
- Measure 204:** Piano staff has accents *a6* and *a6* over the first two phrases. Bass staff has *B1* under the first two notes.
- Measure 205:** Piano staff has accents *a6* and *b7* over the first two phrases. Bass staff has *B1* under the first two notes.
- Measure 206:** Marked *Doppio valore* with a tempo of quarter note = 104. Piano staff has accents *a6* and *b7* over the first two phrases. Bass staff has *B7* and *B4* under the first two notes.
- Measure 207:** Piano staff has accents *a6* and *b7* over the first two phrases. Bass staff has *B3* and *B4* under the first two notes.
- Measure 208:** Piano staff has accents *b7* and *b7* over the first two phrases. Bass staff has *B3* and *B2* under the first two notes.
- Measure 209:** Piano staff has accents *b7* and *b7* over the first two phrases. Bass staff has *B1* and *B1* under the first two notes.

A partir de $\boxed{203}$, la célula simple B, con valor de una negra, se encarga de dividir las reiteraciones del fragmento melódico A. A diferencia del fragmento del *Ritual del rapto* analizado anteriormente, aquí observamos que A permanece prácticamente fijo en cuanto a su duración total.⁸ La duración de B también permanece estable hasta que se fusiona con AVI en $\boxed{207}$. Por otro lado, la organización celular de A sufre cambios en AIII y AV. En AIII la célula *a* es repetida, y en AIV *a* y *b* están permutadas. El pasaje completo, de $\boxed{203}$ a $\boxed{209}$, consta de tres partes estructuradas de la siguiente manera:

Parte I

El tema en Si mayor es presentado dos veces (AI y AII).

Parte II

El tema, ahora transportado a Do mayor, también es presentado dos veces (AIV y AV) pero con una extensión inicial (AIII). Esta extensión, hecha con la célula *a* repetida, funciona como una preparación que condensa la energía para disparar AIV y AV.

Parte III

El tema regresa a Si mayor y es nuevamente presentado dos veces (AVI y AVII), pero con una extensión al final (AVIII). Esta extensión está hecha con la célula *b* repetida y funciona como una *codetta* que redondea el pasaje completo.

Observemos que AIV y AV están relacionados por el concepto de retrogradación celular (AIV: $a+b$ y AV: $b+a$), y esto provoca que funcionen mancomunados. Por otro lado, la partes II y III son prácticamente inversas al presentar extensiones colocadas en puntos opuestos, construidas con células distintas y con funciones estructurales antagónicas. Del análisis anterior, podemos apreciar cómo las tres partes que conforman el pasaje completo se equilibran perfectamente.

La alternancia de células o motivos contrastantes, como procedimiento estructural, puede producir frases que, al escucharlas, dan la apariencia de gran inestabilidad y complejidad. Este es el caso del siguiente fragmento, proveniente de la *Danza del sacrificio*.



Stravinski en una sesión de grabación en 1964.

⁸ Sólo AIII tiene una duración total de doce negras en vez de trece como el resto de las reiteraciones de A.

Figura 3

186

La construcción de esta frase puede parecer caótica o, por lo menos, muy compleja. El análisis nos muestra, sin embargo, la sorprendente sencillez de su diseño: siempre pares de células que presentan las células A5 o A2 como primer elemento y la célula B como segundo elemento. La omisión de B al final de la frase funciona como un disparador de la siguiente frase en 189.

A5-B, A2-B, A5-B, A5-B, A2-B, A5-(B omitido)

El Tipo I de construcción musical, explicado hasta ahora, ya se encuentra plenamente desarrollado en el primer cuadro de *Petruška*. Los bloques musicales se interrumpen unos a otros para darnos la sensación de bullicio y algarabía propia de la feria popular. Un grupo de visitantes que bailan y festejan (5) es interrumpido por la entrada del maestro de ceremonias (7), luego aparece un organillero (9+2) que comienza a tocar para acompañar a la bailarina, pero súbitamente escuchamos una melodía diferente que proviene de una caja de música al otro lado del escenario (15).

La música de *La consagración de la primavera*, a diferencia de la música de *Petruška*, no se encuentra subordinada a un libreto. Aquí la construcción por yuxtaposición de bloques ha logrado su emancipación y funciona por sí misma.

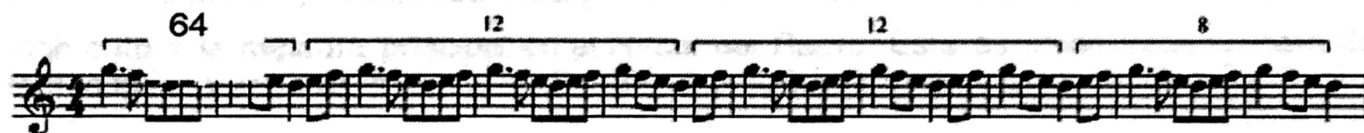
Exploremos ahora un fragmento que se apega al segundo tipo de construcción mismo que hemos llamado Tipo II. En 64 comienza a construirse lo que se convertirá en la *Procesión del sabio*, y que termina en 71. En esta sección podemos identificar tres materiales principales:

- Material I: cuerdas + clarinetes en Si bemol en 64.
- Material II: tubas en 64.
- Material III: cornos 1-4 en 65+2.

El desarrollo del Material I procede así:

Figura 4

64



La periodicidad del material es inestable, pues varía el número de pulsos (*tactus*) que comprende cada célula.

Para el Material II, la periodicidad es estable en el número de pulsos (siempre múltiplos de 4 negras), pero es inestable en el número de compases (*hipercompases*). Los números en las grapas indican la cantidad de compases completos que comprende cada ciclo (1+4, 4, 2, 3, 4, 4). Este fragmento disminuye progresivamente su duración, para luego volver a su estabilidad inicial de 4 compases.

Figura 5

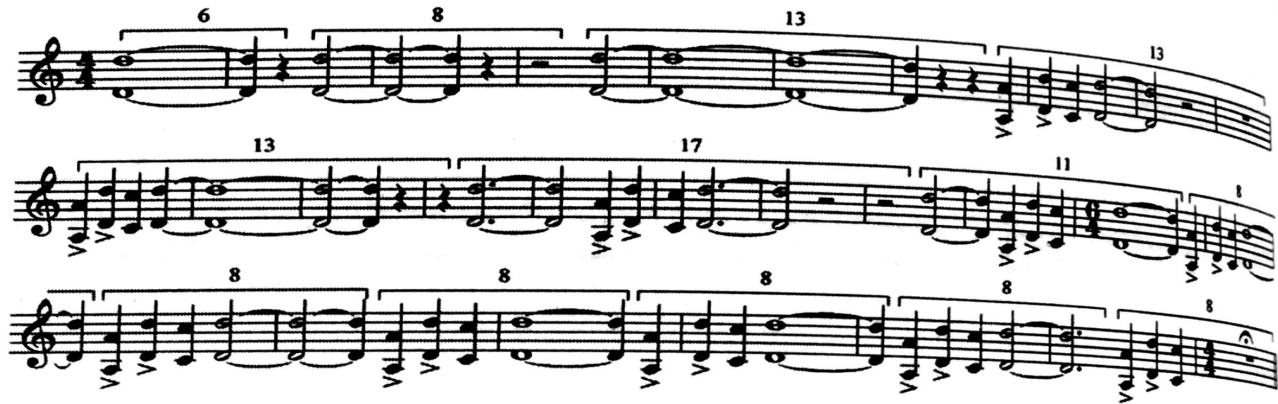
64



El Material III inicia en 65+2. Este fragmento aumenta progresivamente su duración hasta alcanzar las 17 negras; a partir de ahí decrece y se estabiliza en 8 negras.

Figura 6

65+2



Los tres fragmentos distintos se repiten a sí mismos en periodos que varían paulatinamente unos de otros, además de que cada fragmento presenta periodos inestables, es decir, de distintas duraciones.

Materiales secundarios, como la gran cassa en 64+2 o los fagots en 66, acompañan a los tres materiales principales. Los ciclos de los materiales secundarios son estables y fijos, y el compás de $\frac{6}{4}$ en 70 refleja la periodicidad de la mayoría de ellos.

Figura 7

The image shows a complex musical score with multiple staves. The top staff is for 'vln. I' and has a treble clef and a key signature of one sharp. It features a sequence of notes with a slur over seven notes and a bracket labeled '7' above it, and another slur over twelve notes and a bracket labeled '12' above it. The second staff is for 'tubas' and has a bass clef and a key signature of one sharp. It features a sequence of notes with a slur over twenty notes and a bracket labeled '20' above it, and another slur over sixteen notes and a bracket labeled '16' above it. The third staff is for 'gran cassa' and has a bass clef and a key signature of one sharp. It features a sequence of notes with a slur over three notes and a bracket labeled '3' above it, and another slur over three notes and a bracket labeled '3' above it. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a slur over twelve notes and a bracket labeled '12' above it, and another slur over eight notes and a bracket labeled '8' above it. The notation includes various rhythmic values and repeat signs.

Observemos ahora tres aspectos rítmico-métricos generales que forman parte esencial del lenguaje utilizado por Stravinski en *La consagración de la primavera*.

I. Irregularidad

La irregularidad métrica en la música tonal se percibe generalmente en los hipercompases o en el nivel inmediatamente superior al compás. Por ejemplo, el tema principal del primer movimiento de la Sonata para piano K.283 de Mozart está construido como un periodo ternario en el que sólo la primera frase es regular

(4 compases). La irregularidad de las dos frases siguientes produce un periodo ternario de 16 compases con una estructura interna 4+6+6. Además de esta irregularidad en los hipercompases, la segunda frase —y su repetición en la tercera— presenta una irregularidad en el nivel inmediatamente superior del compás, en forma de una hemiola en compás de $\frac{3}{2}$.

Figura 8

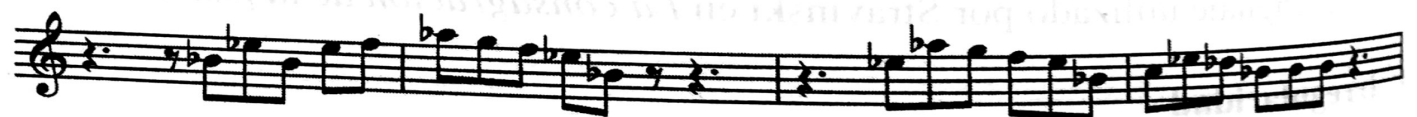


En *La consagración de la primavera*, y en general en toda la música de Stravinski, la irregularidad tiene lugar en el compás, ya sea producida por el tactus o por los valores por debajo del tactus. Por ejemplo, regresemos por un momento a la melodía principal en el *Ritual del rapto*. Ésta es presentada primero dentro de un compás de $\frac{9}{8}$, siendo el tactus igual a una negra con puntillo ($\boxed{37} + 2$ y $\boxed{40}$).

$\boxed{37} + 2$



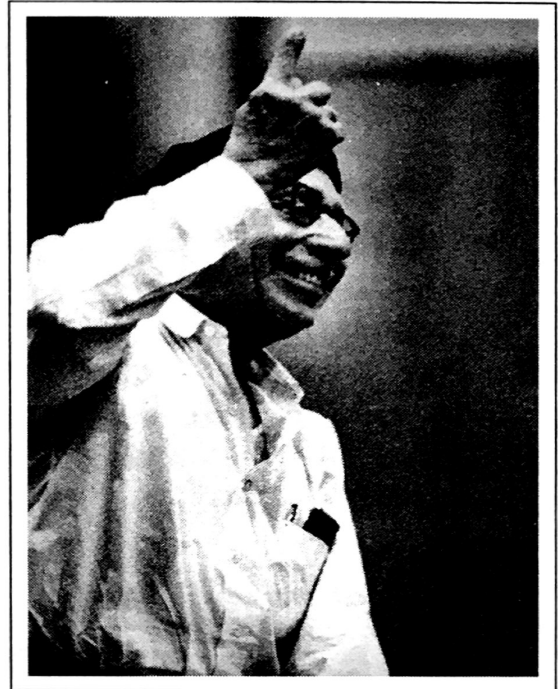
$\boxed{40}$



Subsecuentemente, en $\boxed{46}$ (ver Figura 1), la melodía se encuentra fragmentada y en unidades métricas cambiantes: $\frac{5}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{5}{8}$, y $\frac{6}{8}$. La célula encargada de iniciar el pasaje y de fragmentar la melodía, también varía su métrica: $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{6}{8}$, y $\frac{4}{8}$. Esto trae como consecuencia que al escuchar el pasaje inmediatamente abandonemos el pulso

original de negra con puntillo e intentemos aferrarnos a la corchea como el pulso mínimo posible.

Stravinski también construye transiciones irregulares entre algunas danzas de la *Consagración*. Como ejemplo podemos citar la preparación a cargo de los violines primeros que da lugar a los *Augurios de la primavera* ($\boxed{13}$ -3), misma que, aunque escrita en compás de $\frac{2}{4}$, contiene cinco grupos de cuatro semicorcheas cada uno, equivalentes a un compás de $\frac{5}{4}$; o la transición *monolítica* de once golpes que une al *Círculo místico de las adolescentes* con la *Glorificación de la elegida*. ($\boxed{103}$ +1).



II. Retrogradación celular

Observemos el celebrado tema rítmico de los *Augurios de la primavera*.

Figura 9

$\boxed{13}$



Este tema es el más puramente rítmico de toda la *Consagración* y muy probablemente fue la primera idea compuesta por Stravinski para su ballet.⁹ El pasaje tiene varios niveles de apreciación, siendo el mínimo nivel reducible la división en 8 compases o células.¹⁰ Al mismo tiempo percibimos 4 fragmentos formados por 2 compases o células cada uno, e incluso, en un nivel mayor, 2 fragmentos de 4 compases cada uno, siendo éste el nivel de percepción más amplio.

El primer grupo binario de células, llamado A, es totalmente carente de acentos. El siguiente grupo, B, contiene un par de acentos sólo en su primera célula. Los siguientes grupos C y D, ambos contienen un par de acentos y todas sus células están

⁹ E. W. White, *Stravinsky: The Composer and his Works*, 210-11.

¹⁰ En su *History of Western Music* (p.723), Grout y Palisca reducen el pasaje a una sucesión de negras agrupadas por la acentuación: 9+2+6+3+4+5+3. Si bien esto es cierto, no lo percibimos de esa manera. Los autores no reparan en el hecho de que ya desde el compás $\boxed{12}$ +3, los violines primeros nos preparan para escuchar los acordes del $\boxed{13}$, como grupos de 4.

acentuadas. Veámoslo de la siguiente manera. Antes de que aparezca el primer acento han transcurrido dos células. Luego de la primera célula acentuada, ya sólo transcurre una célula sin acentos para llegar a las cuatro células finales, todas ellas acentuadas. Existe pues una aceleración en cuanto a la densidad de acentos. Ahora bien, cuando el pasaje alcanza la máxima densidad, es decir, cuando cada célula presenta un acento, Stravinski utiliza el procedimiento de retrogradación celular y rompe con la expectativa respecto a la posición del acento siguiente. La construcción celular de C se repite en D pero en forma retrógrada. Si bien, tanto Boulez como Hill observan dicho procedimiento en el pasaje en cuestión, pierden de vista que la retrogradación celular se vuelve recurrente en distintos momentos y en distintos niveles de la arquitectura de toda la obra.



Por ejemplo, en el compás $15+2$, la trompeta en do realiza una figura de tresillo de corcheas y luego dos corcheas. En el compás siguiente, los oboes le contestan, con las mismas alturas, pero con las dos figuras rítmicas invertidas. Es decir, que el modelo melódico (serie de alturas) permanece inmutable durante la imitación, pero las células rítmicas cambian de orden.



En $47+1$ (*Ritual del rapto*), las cuerdas realizan un pasaje de cuatro compases en el que la segunda mitad es el retrógrado celular de la primera.



tado, pero ahora por repetición de k y, finalmente, otro enunciado de P original.

PO – P aum. por j – P aum. por k – PO

La técnica de la retrogradación celular se convertiría en elemento esencial de muchas estructuras stravinskianas sin importar el estilo de su música. Cuarenta años después de *La consagración de la primavera*, cuando Stravinski había transitado ya por el neoclasicismo y experimentaba con la técnica serial, encontramos pasajes como éste:

Figura 10. *Bransle Gay* / del ballet *Agon* (1953-57).

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system has four measures with chordal groupings: the first two measures are grouped under 'X12' and contain chords labeled 'a7' and 'b5'; the last two measures are grouped under 'Y12' and contain chords labeled 'a5' and 'c7'. The second system also has four measures: the first two are grouped under 'Y12' with chords 'a5' and 'c7'; the last two are grouped under 'X12' with chords 'a7' and 'b5'. This illustrates the retrograde relationship between the two systems.

En este caso, Stravinski no aplica la técnica de retrogradación directamente a las células sino a pares de células —a los que podemos llamar *bloques*. Si la primera frase está constituida por las cuatro células $a7$ - $b5$ - $a5$ - $c7$, podemos agrupar a $a7$ - $b5$ en el bloque X12 y a las células siguientes en el bloque Y12. La segunda frase invierte el orden de X y Y.

$\boxed{a7-b5}$ $\boxed{a5-c7}$: $\boxed{a5-c7}$ $\boxed{a7-b5}$
 X12 Y12 Y12 X12

III. Temas expandibles y truncables

Muchos de los temas de Stravinski contienen motivos recurrentes que les permiten expandirse o contraerse con suma facilidad. Por otro lado, las repeticiones del motivo pueden producir falsas expectativas en el escucha y hacerlo perder la noción de cuál de las apariciones del motivo dentro del tema está escuchando. A continuación algunos ejemplos:

El tema final de *El pájaro de fuego*.



Observemos que tanto el primero como el segundo compás se construyen con tres notas conjuntas descendentes y una repetición modificada cadencial. En el primer compás, las tres notas fa#-mi-re# son respondidas por fa#-do#-si. En el siguiente compás—que es respecto al primero una repetición transportada a una 2ª abajo con una terminación distinta— las tres notas mi-re#-do# se complementan con mi-re#-si-do#; es decir, que el segundo grupo de notas de este compás es casi idéntico al primero y sólo difiere del primer grupo por una negra (si), como nota accesoria del c#. Ahora bien, después de que el tema se presenta por última vez en [207], Stravinski redondea el final de la obra reiterando la segunda mitad del tema —que es precisamente la más repetitiva en sí misma— dos veces completas. Sin embargo, si no conocemos de antemano la intención del compositor, cada vez que escuchamos el par de notas mi-re# durante estos dos compases, se nos presenta una disyuntiva: ¿Estamos escuchando el primer grupo de tres notas o el segundo de cuatro? ¿Qué nota esperamos después del re#? ¿do# o si? La confusión ha sido premeditada desde la construcción misma del tema y es reforzada por el tempo *Maestoso* y el *poco poco allargando*.



El tema inicial de *Petrushka*.



El tema se basa en una constante alternancia entre las notas la y re, decoradas algunas veces por tan sólo tres notas distintas (mi, sol y si natural). La amplitud de la melodía se encuentra estrictamente delimitada por la octava a_5-a_6 .¹¹ Tales restricciones melódicas ofrecen a Stravinski la posibilidad de jugar libremente con la posición y duración de las dos notas principales y con la extensión del tema (truncarlo o expandirlo) en sus reiteraciones posteriores.

En *La consagración de la primavera*, la gran mayoría de los temas o motivos se construyen a partir de sólo cuatro o cinco notas distintas y en un ámbito muy cerrado, en el que predominan los grados conjuntos y los saltos de cuarta. Estas características fueron adoptadas por Stravinski a partir del estilo de las melodías folclóricas lituanas. La gran invención rítmica del compositor hizo que estas sencillas melodías se transformaran y se adaptaran a su lenguaje modernista:

Melodía lituana (Juskiewicz no.787)¹²



Los augurios de la primavera



Juskiewicz no.157



Introducción (Fagot solo)



¹¹ En el presente trabajo se utiliza el sistema de letras con subíndices como nomenclatura de las alturas, siendo el do central = c4.

¹² La antología de Juskiewicz comprende 1,785 canciones folclóricas lituanas. Es probable que el máximo colaborador de Stravinski en la *Consagración*, Nikolai Roerich, haya alertado a éste de la existencia del compendio Juskiewicz.

Si bien todos los recursos rítmico-métricos explorados aquí resultan interesantes en sí mismos, lo verdaderamente fascinante de *La consagración de la primavera* es la manera en que Stravinski los fusiona a su lenguaje melódico y armónico, crea así un organismo inseparable genialmente intensificado por medio de una orquestación brillante y efectiva.

Los recurrentes cuestionamientos dirigidos a esta obra y a su autor —como su incapacidad para desarrollar el material temático o su falta de inventiva para crear “verdaderas” melodías, podrán tal vez ser resueltos por medio de la exploración profunda de la rítmica como fuerza gobernadora de las ideas. El mismo Boulez, tras haber escrito el ensayo analítico más extenso e importante dedicado a la rítmica en la *Consagración*, expresó que “la técnica del ritmo [en *La consagración de la primavera*], en contraste, aún se mantiene prácticamente inexplorada, por lo menos en cuanto a sus consecuencias internas.”¹³

Bibliografía

- BOULEZ, Pierre. *Stocktakings from an Apprenticeship*. Reimpresión. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- HILL, Peter. *Stravinsky: The Rite of Spring*. Music Handbooks. 1ª ed. Cambridge, G.B.: Cambridge U. Press: 2000.
- STRAVINSKY, Igor. *An Autobiography: A Witty Account by the Celebrated Composer*. Reimpresión. Nueva York: W. W. Norton and Co., 1998.
- STRAVINSKY, Vera y Robert Craft. *Stravinsky in Pictures and Documents*. Nueva York: Simon & Schuster, 1978.
- VAN DEN TOORN, Pieter C. *Stravinsky and The Rite of Spring*. Berkeley: University of California Press, 1987. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft967nb647/>
- WALSH, Stephen. *Stravinsky: A Creative Spring: Russia and France 1882-1934*. 1ª ed. pasta suave. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 2002.
- , *The Music of Stravinsky*. Reimpresión. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- WHITE, Eric Walter. *Stravinsky: The Composer and his Works*. 2ª ed. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1979.

¹³ *Stocktakings from an Apprenticeship*, 107.