

# pauta

---

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

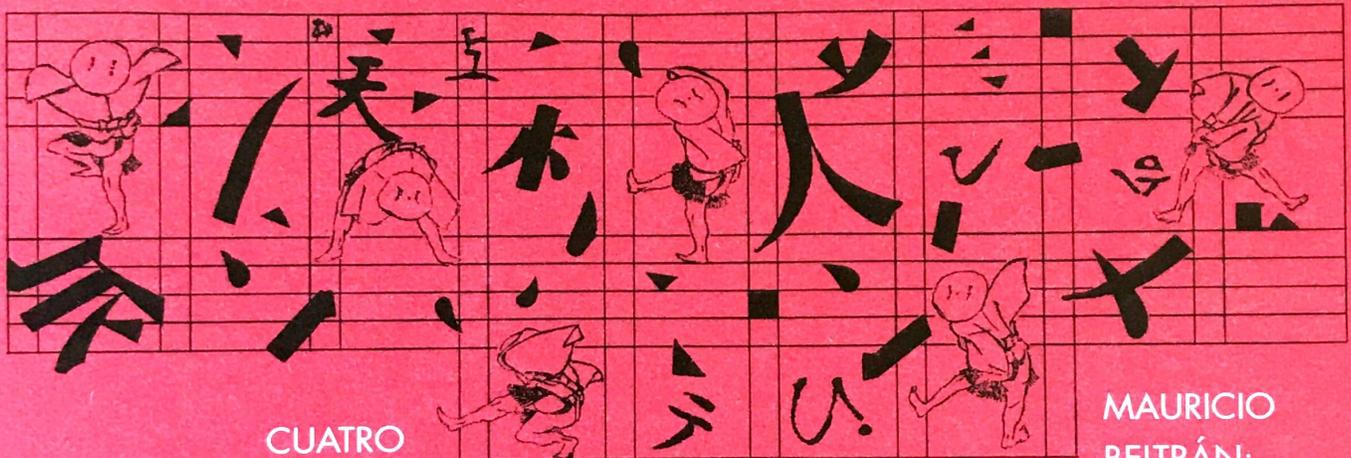
---

MÚSICA Y POESÍA JAPONESA POR TAKEMITSU,  
KOJIMA, ISSA Y SHÔNAGON

---

AURELIO TELLO: EL CUARTETO DE CUERDAS EN MÉXICO

---



CUATRO  
POEMAS  
DE AURELIO  
ASIAIN

---



RESEÑAS  
Y MUSA INEPTA  
POR JUAN  
ARTURO BRENNAN

---

GABRIEL  
PAREYÓN:  
ULISES  
PITAGÓRICO

---



ROSA AURORA  
CHÁVEZ:  
APPASSIONATA

---

MAURICIO  
BELTRÁN:  
STRAVINSKI  
EN SUIZA

---



93

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 / Luis Ignacio Helguera (†) / Gerardo Deniz / Miguel Ángel Echegaray / Rodolfo Halffter (†) / Eduardo Lizalde / Eduardo Mata (†) / Ignacio Toscano / 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 71 64 77 e-mail: interfasecolor@yahoo.com.mx**

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

Avenida Ceylán 450, Col. Euzkadi, Tels. 53 54 40 33 y 34

Ventas por teléfono: 018007160117 Fax: 53 54 40 39

Suscripciones: Coordinación Nacional de Música y Ópera, Av. Juárez No. 4, 7o. piso, Col. Centro, Cuauhtémoc 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. 93, enero-marzo de 2005

## SUMARIO

<b>Presentación</b>	<b>3</b>	<b>Rosa Aurora Chávez-Eakle</b>	
<hr/>		<b>Appassionata</b>	<b>69</b>
<b>Aurelio Asiain</b>		<hr/>	
<b>Cuatro poemas</b>	<b>5</b>	<b>Aurelio Tello</b>	
<hr/>		<b>El cuarteto de cuerdas</b>	
<b>Tomiko Kojima</b>		<b>en México</b>	<b>70</b>
<b>La música tradicional japonesa</b>		<hr/>	
<b>en los albores del siglo XXI</b>	<b>7</b>		
<hr/>		<b>NOTAS SIN MÚSICA</b>	
<b>Kobayashi Issa</b>		<hr/>	
<b>Poemas (Haikus)</b>		<b>Juan Arturo Brennan</b>	
<b>La música de los insectos</b>	<b>29</b>	<b>Discos</b>	<b>94</b>
<hr/>		<hr/>	
<b>Mauricio Beltrán Miranda</b>		<b>LA MUSA INEPTA</b>	
<b>Stravinski en Suiza:</b>		<hr/>	
<b>en busca de un estilo sintético</b>	<b>32</b>	<b>Juan Arturo Brennan</b>	<b>100</b>
<hr/>		<hr/>	
<b>Toru Takemitsu</b>		<hr/>	
<b>La confrontación del silencio</b>		<b>COLABORADORES</b>	
<b>(Dos ensayos)</b>	<b>44</b>	<b>Tercera de Forros:</b>	
<hr/>		<b>Lección de música de</b>	
<b>Sei Shônagon</b>		<b>Morton Feldman</b>	
<b>Cosas que dan placer al oído</b>	<b>49</b>	<hr/>	
<hr/>		<b>Pautas japonesas de Bernardo Recamier (a partir</b>	
<b>Gabriel Pareyón</b>		<b>de Hokusai)</b>	
<b>Ulises Pitagórico</b>	<b>55</b>	<hr/>	

## STRAVINSKI EN SUIZA: EN BUSCA DE UN ESTILO SINTÉTICO



MAURICIO BELTRÁN MIRANDA

A partir de 1910, Stravinski comenzó a pasar gran parte del otoño y el invierno en Suiza, regresando a Rusia para los meses menos fríos. Con el estallido de la Primera Guerra Mundial, ya no pudo regresar a su patria y Suiza se convertiría en su nuevo hogar durante los próximos seis años. Así, instalado lejos de casa, Stravinski emprende la búsqueda de un nuevo lenguaje que se apartaría de la propuesta estética de *La consagración de la primavera*. Durante esta época —conocida como su periodo ruso— el compositor escribió varias piezas de pequeñas y medianas dimensiones, que funcionarían como un laboratorio para experimentar con sonoridades y procedimientos novedosos aplicados a temas provenientes del folclor ruso.

El presente artículo ofrece una semblanza de la transición hacia esta etapa en la música de Stravinski, observada a través de cuatro de sus obras escritas entre 1913 y 1916.

Mientras daba los últimos toques a su *Consagración de la primavera*, Stravinski compuso un grupo de pequeñas canciones inspiradas en tres poemas japoneses de los siglos VIII y IX. *Las Tres líricas japonesas* están fechadas entre el 19 de octubre de 1912 y el 22 de enero del siguiente año. De manera casi simultánea, escribió una versión con acompañamiento para piano y otra para un ensamble constituido por dos flautas, dos clarinetes, piano, dos violines, viola, y violoncello. Si bien el mismo Stravinski afirmó que la decisión de este tipo de ensamble surgió de su contacto con el *Pierrot lunaire* de Schoenberg, sabemos que él ya había

pensado en una instrumentación muy similar para *Akahito* antes de escuchar el *Pierrot* por primera vez.<sup>1</sup>

Los títulos de las *Tres líricas japonesas* corresponden a los autores de los textos, y las canciones están dedicadas a tres músicos con los que Stravinski entabló una fuerte amistad.

1. *Akahito* – dedicada a Maurice Delage
2. *Mazatsumi* – dedicada a Florent Schmitt
3. *Tsaraiuki* – dedicada a Maurice Ravel

Al igual que *La consagración de la primavera*, los tres poemas que escogió Stravinski tienen como temática la llegada de la primavera. Sin embargo, las perspectivas abordadas en una y otra obra no podían ser más contrastantes.

Los tres poemas japoneses poseen un carácter contemplativo y se centran en aspectos decorativos de la primavera:

### *Akahito*

Quise mostrarte las blancas flores en el jardín.  
Pero comenzó a nevar.  
Y uno no puede descifrar dónde hay nieve,  
¡y dónde hay flores!<sup>2</sup>

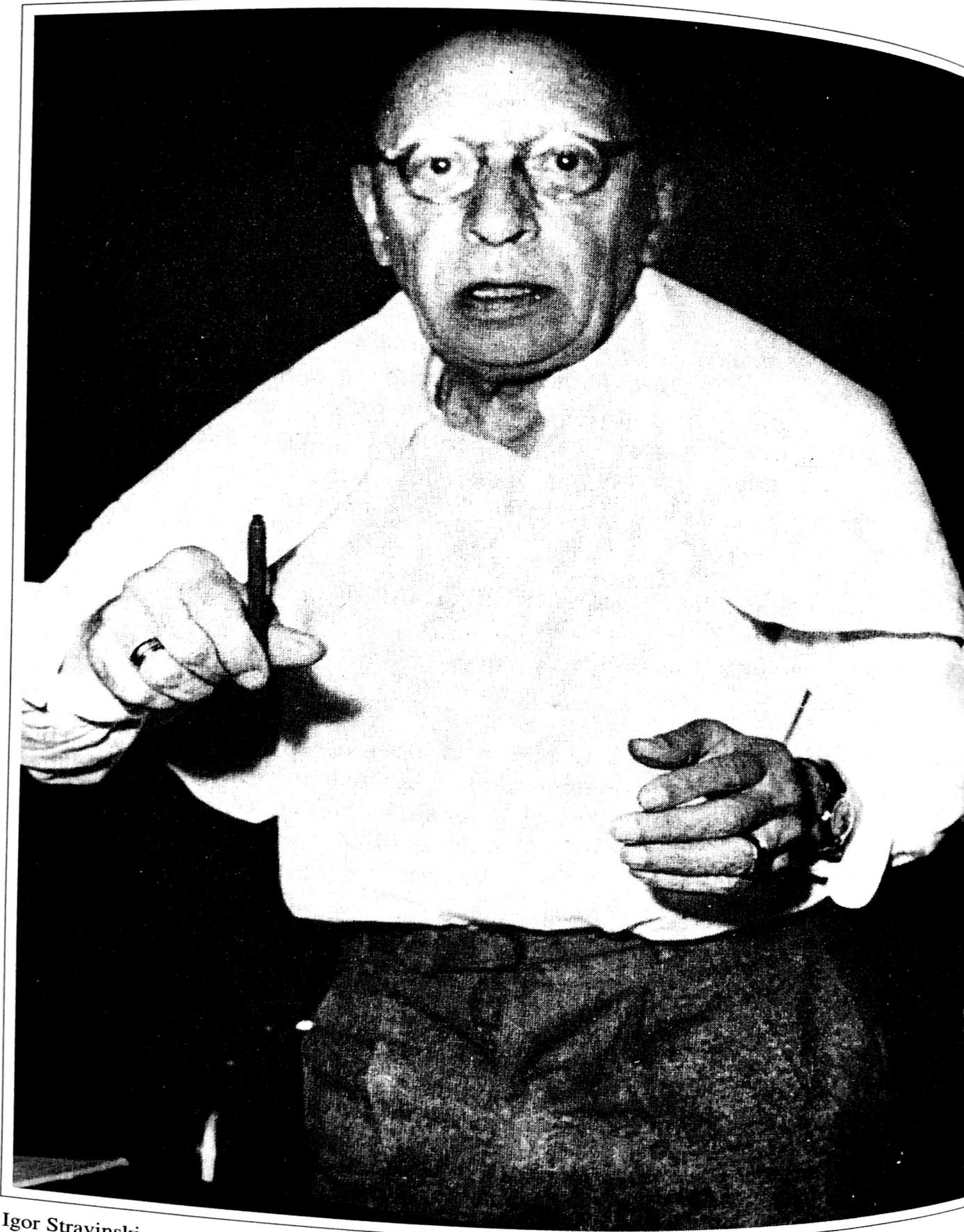
En cambio, el ballet de 1913 refleja la violencia inherente al surgimiento de la primavera a través de imaginarios ritos paganos de la Rusia ancestral.

No obstante los distintos enfoques, el lenguaje de ambas obras es paralelo, y muchos de los recursos rítmicos y métricos desarrollados en el ballet también están presentes en las miniaturas japonesas: la construcción celular, las frases asimétricas, el ostinato, los cambios de compás, etc. Tal vez el aspecto más original e interesante de estas canciones se centra en una *melodización* de los textos extremadamente simplificada. Primero, Stravinski decidió utilizar la sílaba —y no la palabra— como la unidad *musicalizable*, aplicando una estricta correspondencia de nota por sílaba. Segundo, y salvo mínimas excepciones, unificó en la corchea los valores de todas las notas asignadas al texto.

Stravinski comparaba estos poemas con pinturas y grabados japoneses que había visto, y buscaba reflejar con su música “los problemas de perspectiva y espacio

<sup>1</sup> Walsh, S. *Stravinsky: A Creative Spring: Rusia y Francia 1882-1934*. (U. of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1999), p. 190 (de aquí en adelante referido como ACS)

<sup>2</sup> Traducción a partir del inglés por Mauricio Beltrán.



Igor Stravinski.  
34

mostrados en ese arte". En ese sentido, resolvió respetar la pequeña duración de los poemas, absteniéndose de alargar las líneas vocales por medio de repeticiones de palabras o de frases.

El material melódico vocal de las tres piezas es muy similar, lo cual confiere al grupo una sólida cohesión. Stravinski utiliza células o motivos diatónicos en los que abundan los intervalos de 3ª y de 2ª, y los reduce a un ámbito que no rebasa la 6ª (en *Mazatsumi* no rebasa siquiera la 3ª). Las frases vocales son inestables en cuanto a su duración y están separadas por pasajes instrumentales igualmente irregulares. En *Akahito*, por ejemplo, las células "volátiles" de la línea vocal aparecen sucesivamente sobre distintos tiempos del compás: en el tiempo 1, en el 3, en el 2, en el 1, y de nuevo en el 2. Sus duraciones son variables: 6 corcheas, 10 corcheas, 4 corcheas, 6 corcheas, y 6 corcheas. Entre una y otra célula del canto, la duración de las frases instrumentales también varía: 3 negras, 2 negras, 12 negras, 3 negras, 1 negra, y 2 negras.

En cada una de las tres piezas, la línea vocal progresa a partir de la transformación de una o dos células originales. Los métodos de transformación, aunque sumamente restringidos en su alcance, llegan a producir desfases métricos interesantes y que resultarán muy apreciados por Stravinski para sus obras posteriores. Por ejemplo, la célula original (M<sup>8</sup>)<sup>3</sup> que se inicia en el compás 5 de *Tsairaiuki*, contiene en los extremos la misma nota (La#); esto permite a Stravinski utilizarla como el punto de elisión en el compás 11, en el que se unen M<sup>6</sup> (con las dos primeras notas omitidas) y M<sup>8</sup>, y así provoca un desfase métrico a razón de una corchea hacia atrás con respecto al motivo original.

En *Akahito*, la célula original consta de 6 corcheas (S<sup>6</sup>) que delinean la tríada de Do menor. La primera repetición, S<sup>10</sup>, inicia con un Re en lugar del Do original y presenta una extensión final formada por la mera repetición de las últimas 4 notas.

<sup>3</sup> El superíndice a la derecha de la letra indica la cantidad de notas del mismo valor contenidas en la célula; es decir, el número de pulsos propios del motivo. La figura del pulso del motivo no necesariamente corresponde a la figura del pulso del compás.

El inicio de la célula se encuentra desfasado un tiempo hacia atrás, pero la extensión produce en la terminación un desfase de un tiempo hacia adelante con respecto de la célula original.



La canción central, *Mazatsumi*, contrasta fuertemente con las dos piezas exteriores, lo que ayuda a producir la sensación global de tríptico. La música de *Mazatsumi* fluye rápidamente en cascadas de escalas, arpeggios y florituras, a cargo de todos los instrumentos pero principalmente del clarinete. Existen polirritmos de 7 vs. 8 (compás 2), 5 vs. 4 vs. 8 (compás 6), o 7 vs. 6 (compases 9, 10, 12, y 14), que ayudan a crear una sonoridad bulliciosa, que sólo se calma en los dos últimos compases. Los “arroyos espumosos” y la “primavera juguetona”, a que hace referencia el poema, son de esta manera evocados por el tratamiento instrumental, mismo que nos recuerda algunos pasajes de *El pájaro de fuego* y de *Petrushka*, pero sobre todo del *Pierrot lunaire* de Schoenberg.

Las tres líricas japonesas influyeron directamente en Maurice Ravel, quien compuso sus *Trois poèmes de Mallarmé* utilizando exactamente la misma dotación instrumental. Las dos obras fueron estrenadas en el mismo concierto junto con los *Quatre poèmes hindous* del alumno preferido de Ravel, Maurice Delage.<sup>4</sup>

Al inicio de la Primera Guerra Mundial, Stravinski se interesó en varias colecciones de poesía popular rusa que pudo llevarse consigo a Suiza en el que resultaría su último viaje a Rusia por casi medio siglo. Más que el contenido mismo de los poemas, lo que le llamaba genuinamente la atención eran “las secuencias de las palabras y las sílabas, y las cadencias que éstas crean; lo cual produce un efecto en la sensibilidad de uno, muy parecido al producido por la música”.<sup>5</sup>

Stravinski seleccionó ciertos poemas que enfatizaban características especiales, como juegos de palabras, asonancias o rimas internas, y preparó el mismo otros textos similares. De este proceso derivaron muchas de sus siguientes obras: *Pri-baoutki*, *Berceuses du chat* (Canciones de cuna para el gato), *Renard*, *Tres cuentos para niños*, *Cuatro canciones campesinas rusas*, *Les noces* (Las bodas), y *Cuatro canciones rusas*.

<sup>4</sup> El estreno tuvo lugar en París, el 14 de enero de 1914.

<sup>5</sup> Stravinski, I. *An Autobiography*. (W. W. Norton & Co., Nueva York y Londres, reimp. 1998), p. 53

La primera de ellas, *Pribaoutki*, fue compuesta entre agosto y septiembre de 1914. La obra consta de cuatro canciones (*Kornilo*, *Natashka*, *El coronel*, y *El viejo y la liebre*) escritas para voz media y acompañada de un ensamble de ocho instrumentistas: flauta, oboe (y corno inglés), clarinete, fagot, violín, viola, violoncello y contrabajo.

Un *pribaoutka* es un tipo de poema popular ruso de carácter infantil, emparentado con los juegos de palabras. Stravinski lo define como “una especie de canción divertida, a veces con sílabas sin sentido, a veces con partes habladas”.<sup>6</sup>

Del estudio de estos poemas Stravinski reconoció un fenómeno propio de la práctica popular rusa que consistía en cantar los versos ignorando los acentos fonéticos de las palabras; es decir, que el acento podía ubicarse en distintas sílabas de una misma palabra. Esto fue considerado por el compositor como un gran descubrimiento y tendría implicaciones profundas en la arquitectura de sus obras vocales de este periodo.<sup>7</sup>

La flexibilidad en la acentuación de las palabras constituye un aspecto fundamental en *Pribaoutki*. Si bien ya en *La consagración de la primavera* Stravinski había realizado transfiguraciones rítmicas que producían desfases en los acentos, éstas no parecen haber sido el resultado de un proceso consciente e intelectualizado; además de que, por supuesto, no se habían aplicado a un texto cantado, lo cual en *Pribaoutki* agregaba una nueva dimensión a la textura musical.

En las primeras dos canciones de *Pribaoutki*, los acentos fonéticos del texto coinciden generalmente con los acentos de la métrica musical. Pero es en *El coronel*, y sobre todo, en *El viejo y la liebre*, que Stravinski deliberadamente evita que ambos acentos coincidan.

El desarrollo del verdadero procedimiento de desfase silábico iniciado con *Pribaoutki*, alcanzaría su máximo apogeo tres años después, cuando la intermitente composición de *Les noces* la completó finalmente.<sup>8</sup>

Todas las canciones de *Pribaoutki*, excepto *El coronel*, se articulan en dos secciones definidas por el texto mismo. En *Kornilo*, por ejemplo, los cuatro primeros versos describen el viaje en carreta emprendido por el tío Kornilo hacia un bar en la localidad de Makari. La siguiente parte es una exhortación a que el tío Kornilo se emborrache con la “cerveza intoxicante”. El texto de *El coronel*, por otro lado, está construido como una aliteración o tautograma, en el que cada palabra comienza rigurosamente con la letra P. Esta restricción contribuye a que los versos

<sup>6</sup> White, E. W. *Stravinsky: the composer and his works*. (U. of California Press, Berkeley y Los Angeles, segunda ed. 1979), p. 236, pie de página 2.

<sup>7</sup> ACS, p. 243

<sup>8</sup> El *score* pequeño, o reducción para piano, fue terminado en abril de 1917. Después de varios intentos con distintas combinaciones instrumentales, la instrumentación decisiva no fue realizada sino hasta 1921.

simplemente progresen pero sin un sentido lógico en su conjunto, anulando la posibilidad de una división en secciones.

En *Pribaoutki*, Stravinski utiliza un lenguaje muy similar al de *La consagración de la primavera*, pero miniaturizado. Un claro ejemplo de esto lo encontramos en el ostinato de acompañamiento a cargo del dúo violín/contrabajo en *El coronel*, que es asombrosamente similar al ostinato rítmico de las cuerdas en *Los augurios de la primavera*. Además de que los *tempi* son equivalentes, las tres notas del acorde de Mi-Re#-Sol# de *El coronel* están contenidas —por enarmonía— en el acorde de *Los augurios*. El acorde se repite también en corcheas, e igualmente es acentuado en forma irregular por la viola y el cello, como lo hacen los ocho cornos en la danza de *La consagración*. Otra similitud se puede observar en la primera frase vocal de este *pribaoutka*. La melodía enfatiza las sílabas no acentuadas del texto, creando un efecto equivalente al de la “melodía de la anciana” a cargo del fagot, en la figura [19] de *Los augurios*.

La técnica celular, desarrollada en *La consagración de la primavera*, aparece en su forma más simple y clara en *Kornilo*. Aquí las barras de compás delimitan cada una de las células y cada célula tiene, invariablemente, su propio tipo de acompañamiento. La estructura métrica de *Kornilo* es también extremadamente simple y rígida. Se alternan siempre un compás en  $\frac{3}{4}$  con dos compases en  $\frac{2}{4}$ , copiando el diseño métrico que Stravinski había utilizado unos meses antes en la primera de sus *Tres piezas* para cuarteto de cuerdas.<sup>9</sup>

Los *Pribaoutki* inauguran una línea estilística que derivaría en *Renard* y posteriormente en *Les noces*. Sin embargo, tan sólo dos meses después de haber terminado *Pribaoutki*, Stravinski compuso un pequeño grupo de piezas para dueto de piano que exhibirían una estética algo distinta, más parecida al lenguaje del que luego se convertiría en su periodo neoclásico.<sup>10</sup>

Estas piezas, tituladas *Tres piezas fáciles*, se basan en estereotipos musicales y, al igual que las *Tres líricas japonesas*, están dedicadas a algunos de sus amigos:

1. *Marcha* – a Alfredo Casella
2. *Vals* – a Erik Satie
3. *Polka* – a Serge Diaghilev

<sup>9</sup> La primera de las *Tres Piezas* para cuarteto de cuerdas fue escrita en abril de 1914, en versión para dueto de piano.

<sup>10</sup> Walsh, S. *The Music of Stravinsky*. (Clarendon Press, Oxford, reimp. 2001), p. 62 (de aquí en adelante referido como *TMOS*)

La *Polka* fue la primera composición del grupo. En ella Stravinski buscó hacer un retrato musical del empresario ruso Serge Diaghilev “disfrazado como un domador de fieras en una pista de circo”.<sup>11</sup> Posteriormente escribió la *Marcha* —basada en una melodía irlandesa— y por último el *Vals*. Stravinski escribió las tres piezas con la parte del *secondo* en forma extremadamente sencilla, para que fuese tocada por sus hijos, todavía pequeños.

De las tres piezas, la *Marcha* es la más compleja tanto armónica como métrica-mente. A diferencia de las otras dos, en esta pieza las frases son irregulares, hay algunos cambios de compás y no presenta dos compases idénticos. En ella también podemos encontrar desfases métricos del tipo de *Pribaoutki*; por ejemplo, en los compases 17 y 18:



En cuanto a la rítmica y la métrica, el *Vals* y la *Polka* son bastante conservadoras. En ambas piezas todas las frases son de cuatro compases; sin embargo, podemos encontrar algunos lugares en que la agrupación de las notas produce una sencilla polirritmia (*Vals*, cc.7 y 13; *Polka*, cc.11 y 19.) Más interesante es la polimétrica del último periodo antes del Trío (cc.17-24) en el *Vals*. Aquí, la melodía está estructurada en compás de  $\frac{6}{2}$  y está desfasada a razón de una negra hacia adelante con respecto al acompañamiento en  $\frac{3}{4}$ .

En las tres piezas, Stravinski adorna las melodías por medio de apoyaturas breves, casi siempre en intervalos mayores a la 2<sup>a</sup>. Este procedimiento se convertiría en el rasgo característico de las melodías incisivas de la novia, en el primer *tableaux* de *Les nocces*.

A principios de 1916, Stravinski recibió una comisión por parte de su amiga, la princesa Edmond de Polignac, para escribir una obra que debería ser ejecutada por un conjunto de unos veinte instrumentistas. El proyecto le pareció muy atractivo e inmediatamente emprendió su composición. La obra, terminada en septiembre de 1916, cobró vida en la forma de una ópera de cámara que incluiría cuatro cantantes

<sup>11</sup> ACS, p. 247

(dos tenores y dos bajos), quince instrumentistas, y los personajes serían representados en mímica por payasos, bailarines o acróbatas. El texto ruso original fue escrito por el propio Stravinski, adaptando cuentos populares del escritor Alexander Afanasiev y traducido al francés por su amigo, el novelista suizo C. F. Ramuz.

El primer esbozo para esta nueva obra titulada *Renard o el cuento del zorro, el gallo, el gato, y el carnero*, surgió a partir de un *pribaoutka* que, en la versión final de la obra, quedó situado en la fig. 62. El texto del *pribaoutka* menciona un acompañamiento de guzla —que es una especie de balalaika de cuerdas de tripa de cabra ya en desuso en esa época— y lo imita repetidamente en forma de onomatopeya con las palabras “*plink-plink*”. A través del director Ernest Ansermet, Stravinski descubrió un instrumento de la familia de los salterios llamado címbalo húngaro, y decidió utilizarlo como sustituto del *guzla*.

Motivado por la extraña sonoridad y la amplia gama de recursos y posibilidades del címbalo húngaro, Stravinski aprendió a tocarlo y compuso la obra en este instrumento y no en el piano, como era su costumbre. El estilo general de *Renard* está directamente relacionado con la técnica y la naturaleza del címbalo. Así, la articulación percusiva propia del instrumento es emulada por la textura instrumental y por las líneas vocales en *staccato*.<sup>12</sup>

Si bien la métrica en *Renard* es mucho menos compleja que en *La consagración de la primavera*, existen pasajes de gran interés. Uno de ellos sucede en la fig. 72. Aquí, el fagot realiza un ostinato *acumulativo* en el que la célula siguiente es siempre dos corcheas más larga que la anterior, iniciando en 6 y terminando en 12 corcheas.



Uno de los pasajes rítmicamente más inquietos en *Renard* lo constituye el *pribaoutka* del *plink-plink* (fig. 62-70.) De la fig. 62 a la 63, existe polimétrica: el violín II y la viola reflejan una métrica de  $\frac{2}{4}$ , mientras que el bajo I y el címbalo obedecen a la secuencia  $\frac{4}{8} - \frac{5}{8} - \frac{3}{8} - \frac{5}{8}$ . El violín I, aunque escrito en  $\frac{2}{4}$ , refleja los cambios métricos del bajo y el címbalo. Si bien en la fig. 63 la métrica de todos

<sup>12</sup> Stravinski utilizó el címbalo húngaro en otras obras posteriores, como el *Ragtime* para once instrumentos (1918), o la 1ª y 2ª versiones de *Les noces* (1917 y 1919.)

los instrumentos se unifica, ésta sigue siendo sumamente inestable debido a los constantes cambios de compás:  $\frac{5}{8} - \frac{3}{8} - \frac{2}{4} - \frac{5}{8} - \frac{6}{8} - \frac{3}{4}$ . En la fig. [64]+4 encontramos una especie de descanso métrico en  $\frac{2}{4}$ , sin acentos desfasados o síncopas.

Las melodías de *Renard* están basadas en distintos modos y en ocasiones se produce una textura polimodal. Los motivos vocales están emparentados con los de *Pribaoutki* y los de *Berceuses du chat*, sin embargo ahora Stravinski se siente libre de utilizar intervalos más amplios, como la 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup>, o incluso hasta la doble 8<sup>a</sup>. También en *Renard* las melodías se construyen a partir de células cortas e irregulares que se suceden en secuencias aparentemente azarosas y colocadas sobre compases que, aunque generalmente regulares, contradicen el énfasis melódico.

En la fig. [24] tenemos un claro ejemplo de desfase del énfasis métrico. Las notas que en el primer compás aparecieron sobre las partes fuertes de los tiempos, en el segundo compás se reubican en las partes débiles.



En el pasaje completo —de la fig. [24] a la [26]— las dos células *a* y *b* tienen una duración de 7 corcheas y aparecen originalmente sobre el compás de amalgama  $\frac{4}{4} + \frac{3}{4}$ . De ahí en adelante, Stravinski cambia los compases de orden y/o comienza las células en distintos puntos del compás —incluso con desfase de una corchea— de manera que el énfasis métrico varía constantemente.

Este tipo de pasajes se alterna con otros fabricados a partir de repeticiones rítmicas, y que acompañan el movimiento de los acróbatas. Si bien existe mucha repetición, la constante distorsión del énfasis de las palabras y de las expectativas métricas y rítmicas del escucha provocan en *Renard* un movimiento inestable, variado y sorprendente.

Incluso cuando parece que el ritmo se estabiliza, como en la fig. [27], surge algún cambio, aunque éste sea mínimo. Aquí, el fragmento de dos compases se repite en forma exacta. En una siguiente repetición, Stravinski omite la 3<sup>a</sup> nota, reduciendo la frase por una corchea. Más adelante, en la fig. [31], este mismo motivo aparece nuevamente y se repite; y en una siguiente repetición, retomada por el bajo I, la 1<sup>a</sup> célula aparece insertada antes de la 2<sup>a</sup>. El címbalo y el timbal siguen este cambio. Posteriormente, en la fig. [39], Stravinski inserta una corchea entre la 3<sup>a</sup> y la 4<sup>a</sup> notas y manda al 2<sup>o</sup> compás tanto la nota insertada (Re<sup>b</sup>) como la que originalmente era la 4<sup>a</sup> corchea del primer compás (Mi<sup>b</sup>); por lo que ahora se tienen un compás de  $\frac{3}{8}$  y otro de  $\frac{3}{4}$  en lugar de dos compases de  $\frac{2}{4}$ .

En el Allegro (fig. 1), el clarinete *piccolo* realiza una melodía construida por la alternancia de dos células con duraciones irregulares:

$$a^{3+9} - b^{11} - a^8 - a^9 - b^{11} - a^9 - b^8 - a^8 - b^{12}$$

La alternancia *a-b* es siempre constante, excepto por los enunciados  $a^8$  y  $a^9$  que aparecen en forma adyacente. La célula  $b^9$  desemboca en la nota real Sol, que es la misma nota con la que comienza la célula  $a^8$ . En ese momento dudamos, aunque sea por un instante, tratando de descifrar si esa nota pertenece a la célula que termina o a la que inicia. Este es un ejemplo de lo que podríamos llamar *ilusionismo stravinskiano*.

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff is marked with a box containing the number '1'. It contains a sequence of notes with brackets above them labeled  $a^{3+9}$ ,  $b^{11}$ ,  $a^8$ , and  $a^9$ . The second staff continues the sequence with brackets labeled  $b^{11}$ ,  $a^9$ ,  $b^9$ ,  $a^8$ , and  $b^{12}$ . The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' below the notes. The second staff ends with the text '(sonidos reales)'.

La *Marcha* con la que inicia y concluye la obra resulta muy apropiada para poder comprender la mecánica de algunos otros recursos rítmicos. La *Marcha* es de forma tripartita *A-B-A*. La sección *A* presenta una estricta alternancia entre compases en  $\frac{2}{4}$  y en  $\frac{3}{4}$ . Existen 3 células distintas (*a*, *b* y *c*) con distintas duraciones y que se suceden en el siguiente orden:

$$a^{10} - b^{10} - a^8 - c^{14} - a^8 - c^{10} - b^{10} - a^8 - c^{17}$$

En el esquema anterior podemos observar que, mientras las células *a* y *b* son prácticamente siempre estables ( $a^8$  y  $b^{10}$ ), la célula *c* es inestable, variando su duración constantemente (14, 10 y 17.) Por otro lado, las células *b* y *c* siempre se ubican en la misma parte del compás, mientras que *a* se desfasa en su tercera presentación.

La instrumentación de la melodía en la sección *A* es sumamente interesante. Los dos cornos y la trompeta en *La* sólo se unen a la melodía permanente del fagot en forma esporádica, aparentemente al azar, e independiente una de la otra. Una función obligada de la trompeta es la de comenzar cada una de las distintas células. Los dos cornos tocan casi la totalidad de la melodía pero siempre en fragmentos alternados (excepto en la célula  $c^{17}$ , que ambos tocan para intensificar el final.) Por medio de este mecanismo tan simple como ingenioso, la melodía de la sección *A* da la impresión de ir emitiendo *chispas* de color en su transcurso.

En la sección intermedia *B*, podemos observar un buen ejemplo de como Stravinski juega con las expectativas del escucha. La célula de 3 compases se repite. Al comenzar a escuchar la fig. **IV**, suponemos que se trata de una mera repetición del par de células anterior, que redondearía la frase con un total de 4 células. Nuestras expectativas se cumplen (por ahora). Más adelante, en la fig. **V**, empezamos a escuchar una 5ª presentación y suponemos que, por lo menos, escucharemos otro par completo de células. Sin embargo, esa 5ª presentación se rompe después de tan sólo 4 tiempos y abruptamente surge una *codetta* de 6 tiempos.

Todos los recursos técnicos utilizados en *Renard*, son también empleados por Stravinski en sus pequeñas canciones rusas de la época. La importancia fundamental de *Renard* radica en haber logrado un perfecto balance de estas fuerzas melódicas, rítmicas y colorísticas, pero en el marco de un lienzo de mayores dimensiones. Por otro lado, el énfasis movable de las palabras —que Stravinski comenzó a proyectar en *Pribaoutki*— ahora adquiere su completo desarrollo y es ingeniosamente subrayado por los colores instrumentales.

El nuevo estilo que Stravinski desarrolló durante sus años en Suiza causó una gran decepción entre muchos de sus seguidores, quienes aún se regocijaban ante la novedosa propuesta de *La consagración de la primavera*. Sin embargo, Stravinski intuía que el estilo de su obra maestra —por más original y audaz que fuera— no constituía un punto de partida, sino el final de un intenso viaje creativo. La naturaleza misma del compositor lo obligaba a reinventarse y a encontrar nuevas verdades para su lenguaje. Y el camino que decidió recorrer fue el de la simplicidad y la economía de recursos aplicados a un material folclórico auténtico, específicamente antiintelectual y muchas veces irracional. Para el musicólogo Stephen Walsh, la nueva música de Stravinski se convertiría en la reacción del compositor ante los valores sintácticos racionales de la música europea dominante en la época.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> *TMOS*, p. 56