

TRADUCCIÓN DEL ARTÍCULO
“STRAVINSKY DEMEURE”
DE PIERRE BOULEZ

Prof. Andrés Edgardo Garis Greenway - andres_e_garis@yahoo.com.ar

AÑO 2006

Introducción

El artículo “Stravinsky demeure” pertenece al maestro Pierre Boulez y ha sido publicado en los libros “Mussique Russe” 1º Volume, en las páginas 151 a 224 (Presses Universitaires de France, Collection “Bibliothèque Internationales de Musicologie”, dirigée par Gisèle Brelet – Paris, France, 1960) y “Relevés d'apprenti”, del mismo Pierre Boulez, en las páginas 75 a 145 (Éditions du Seuil, Paris, France, 1966). La partitura utilizada para la realización del análisis siguiendo los aspectos desarrollados en el artículo es de la colección Kalmus, de Belwins Mills Publishing Corp., Miami, Florida, U.S.A.

La traducción tiene como finalidad exponer a los alumnos de la Cátedra de Análisis Compositivo II una postura acerca de esta obra de Igor Stravinsky, de fundamental importancia en la historia de la música occidental del siglo XX. Esta postura es la del maestro Pierre Boulez, discípulo del maestro Olivier Messiaen, y es compartida por el profesor titular de la cátedra y por el traductor en líneas generales, si bien no necesariamente en su totalidad.

El objetivo pedagógico es realizar el análisis de la “Introducción” de la “Consagración de la Primavera” a causa de la riqueza del trabajo rítmico empleado por Stravinsky en esta obra, recurso que es estudiado de una manera muy profunda en el presente artículo. No se desarrolla el análisis completo de la obra debido a que la carga horaria de la cátedra es insuficiente para una tal dedicación. La temática referida a la “Introducción” es tratada en dos apartados, el primero de los cuales se encuentra en las páginas 5 a 7 y el segundo en las páginas 39 y 40.

La traducción respeta lo más fielmente posible el lenguaje propio del maestro Pierre Boulez, lo cual en numerosas ocasiones es sumamente complicado, y los ejemplos se consignan de manera exacta, si bien, y sólo en algunos casos, con organizaciones ligeramente diferentes de acuerdo al espacio ocupado por éstos. Al texto principal se agregan comentarios en letra cursiva (inclinada) y de tamaño más reducido, de acuerdo a los siguientes puntos:

- Aclaraciones de términos relativamente confusos en cuanto a la traducción.
- Observaciones de aspectos explicitados en el artículo que no coinciden con el análisis de la partitura realizado durante el transcurso de la traducción.
- Título de las secciones de las cuales se extraen los ejemplos.
- Las cifras de la partitura en las que se encuentran los ejemplos consignados.
- Los instrumentos de la orquesta que desarrollan los pasajes ejemplificados.

También es necesario mencionar que en ciertos ejemplos se incluyen ejemplos adicionales no consignados en el artículo original, con el objetivo de aportar explicaciones que aclaren de la mejor manera posible el estudio analítico de esta obra, como así también comentarios explicativos ampliatorios en ciertos párrafos de la presente traducción. En ambos casos, las explicaciones se encuentran en letra cursiva (inclinada) y de tamaño más reducido, de la misma manera que los comentarios agregados citados anteriormente.

Para finalizar, es conveniente expresar que si bien el tema tratado en clases es sólo la “Introducción” de “La Consagración de la Primavera”, la lectura del artículo en su totalidad es sumamente instructiva para los alumnos de la Cátedra de Análisis Compositivo II, por lo cual se recomienda su atento estudio y el correspondiente análisis detallado de la partitura.

Traductor: Prof. Andrés Edgardo Garis Greenway
Adscripto de la Cátedra de Análisis Compositivo II
Profesor Titular: Prof. Carlos Alberto Ferpozzi

La morada de Stravinsky

Tratar de hacer un juicio sobre la obra de Stravinsky es una tentativa desconcertante e incluso vana. Es cada vez más evidente que, a despecho de las “renovaciones” constantes perseguidas con más desencanto que fortuna, es un autor ligado más estrechamente a una sola obra, digamos más bien a una sola serie de obras. Stravinsky es, primeramente, “La Consagración de la Primavera”; “Petrouchka”, “El Zorro”, “Las Bodas” (“Les Noces”) y “El Canto del Ruiseñor” forman una constelación cuya importancia no es negada, pero en la que el polo atractivo queda siempre sobre “La Consagración...”, ¡ayer escandalosa, hoy pretexto de algunos dibujos animados! Es curioso constatar que en los dos grandes “escándalos” de la música contemporánea, es decir “La Consagración de la Primavera” y “Pierrot Lunaire”, la suerte es sensiblemente paralela: de la misma manera que “La Consagración...” queda, a los ojos de la mayoría, como **EL** fenómeno Stravinsky, “Pierrot Lunaire” queda igualmente como **EL** fenómeno Schönberg. Podríamos, a “grosso modo”, ratificar esta opinión, porque, tanto en uno como en otro caso, hubo una inmensa conjunción entre los recursos del lenguaje propiamente dicho y la fuerza poética, entre los medios de expresión y la voluntad de expresión.

En lo que concierne más especialmente a Stravinsky, sus admiradores y sus detractores han puesto cada cual de su lado esta obra clave y han querido ver allí el origen de todas sus gloriosas epopeyas de restauración, por una parte, y, muy intrínsecamente, el punto de partida de todas sus torpezas, por la otra. Se han escrito las imprudentes palabras “obra maestra”, apenas concebible para el espíritu humano y de expresión precoz en un joven autor falto de madurez. Se ha hablado de lira de hierro forjado y de bardo ruso. Brevemente, un tal número de necedades de una parte y de otra.

Estaríamos inclinados a pensar que esta obra vale más que todos los elogios con los cuales se la ha abrumado; en cuanto a los que aquí descubren las incapacidades de Stravinsky, que se les concede el buen punto de la profecía retroactiva.

¿No sería más serio ocuparse de “La Consagración...” en tanto que producción musical y constatar en qué dominio podemos librarnos a una exploración fructífera, después de arrojar por la borda un cierto vocabulario exclamativo, sentimental y peligrosamente pítico (*Relativo al dios griego de las artes, Apolo*) al cual no parece querer renunciar la exégesis musical? (*Exégesis: explicación, interpretación*)

* * * * *

De una audición de esta obra resalta de manera bastante inmediata que, aparte de la Introducción, “La Consagración...” está escrita de manera gruesa, es decir que utiliza esencialmente planos muy contrastados, una escritura global. Esta impresión no es inexacta. Justificada, en efecto, por todas las estructuras tonales de la obra, ésta se mueve, paradójicamente, por las construcciones rítmicas. Lo que más golpea al oyente de “La Consagración...” es la solidez de sus acordes repetidos, de sus células melódicas apenas variadas y es, sin embargo, aquí donde se manifiesta el grado de invención de Stravinsky, difícil de imaginar en 1913, e inigualado durante poco más o menos los veinticinco o treinta años que siguieron. Se contenta con imitar la escritura, la irregularidad y el número de cambios de compás, sin preocuparse de manera alguna en la realidad de su empleo. También es necesario asombrarse de ver que “La Consagración...” no ha tenido valor verdadero, salvo una tendencia a lo dionisiaco (*Relativo al dios griego de los arrebatos místicos y del vino, Dionisio*) y a la música “mala”, como se ha dicho, y que la obra más conocida del dominio contemporáneo es también una obra sin descendencia. A tal punto que el jazz ha pasado a aportar (*¿a partir de 1918*) a la música una considerable renovación rítmica con su pobre y única síncopa y su inseparable compás de 4 tiempos (¿Stravinsky no habrá dado el mismo cambio con su “Rag Time”?). ¿Por qué, después de tanto tiempo, esta inexplicable carencia? Puede ser, diremos, que el encuentro de la complejidad del vocabulario y de la sintaxis rítmica de Stravinsky no podría prestarse a deducciones válidas más que con un vocabulario morfológica y sintácticamente tan complejo que debía ser puesto a punto por Webern (Notemos, sin embargo, el empleo en Berg de una estructura rítmica organizada por lo que él llamó “Monorritmia” o “Hauptrythmus”).

* * * * *

Es de remarcar entretanto que, lejos de ser, en efecto, una liberación desde el punto de vista tonal, el lenguaje de Stravinsky consiste en poderosas atracciones creadas alrededor de ciertos polos, siendo éstos los más clásicos, a saber: la tónica, la dominante y la subdominante. Una tensión más o menos grande se obtiene gracias a las apoyaturas no resueltas, a los acordes de paso, a la superposición de varias modalidades sobre una misma nota atractiva, a la disposición de diferentes formas de acordes en escalonamientos compartimentados. Pero, de una manera general, los grandes temas de la obra son diatónicos, y muy primitivamente diatónicos; se constatará asimismo que algunos de esos temas están sacados de modos defectivos (*Modos defectuosos, a los cuales les faltan sonidos*) de cinco sonidos. Con respecto a temas con tendencias cromáticas hay notablemente pocos aquí y, aparte de un juego muy frecuente entre mayor y menor, el cromatismo no reviste más que aspectos sin carácter destructor frente a las notas atractivas, o no puede tener por objeto más que el hecho de asegurar una asimetría sonora en los encadenamientos poco usados (me refiero en particular a la serie de terceras paralelas que se encuentran en el “Juego del Rapto” y en el “Juego de las Ciudades Rivales”, acompañadas por un paralelismo igual en terceras o en sextas en las cuales, ora en la nota inferior, ora en la nota superior, se produce una elevación de semitono). Es necesario mencionar la oposición en toda la partitura de un

cierto diatonismo horizontal y un cromatismo vertical, sin excluir la disposición contraria. A todo el vocabulario sonoro, Stravinsky le da solución con complejidades insertadas siempre en la antigua organización (*el sistema tonal*), actitud que puede ser tomada como un aspecto de timidez o de derrota, ahora que se conocen las experiencias hechas en Viena en la misma época.

Es innegable, igualmente, que Stravinsky posee, en un menor grado, el sentido del desarrollo, es decir, del fenómeno sonoro en constante renovación. Puede ser juzgado esto como debilidad, y en efecto lo es; ¿se me permitirá pensar que ese es uno de los principales puntos de partida de esa fuerza rítmica que él iba a estar obligado a desplegar para hacer frente a la dificultad de escribir? No creo ser muy paradójico afirmando sobre esto que esas coagulaciones horizontales o verticales, siendo siempre materiales simples y fácilmente manejables, podrían inducir a realizar una experiencia rítmica de manera mucho más aguda. A la inversa, por lo demás, de lo que estaba pasando en Viena (si se me permite ese acercamiento), en donde la escritura estaba camino de sufrir una transformación radical en el interior de una organización apenas más que tradicional, donde las complejidades se apuntalaban sobre el inamovible principio del metro regular.

Tendremos muchas veces la ocasión, durante el curso del análisis que sigue, de verificar esta antinomia ritmo - sonido, por lo que ya es suficiente haberla señalado.

♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦

No vamos a seguir la partitura página por página y descubrir allí uno a uno los medios de expresión; sería más aprovechable, creo yo, proceder por orden creciente de complejidad, yendo de la estructura de una simple frase hasta la “poliestructura” de las superposiciones de un desarrollo. Posiblemente se podrá, a partir de este paso, abordar más fácilmente las conclusiones que se imponen al final de esta investigación prolongada en el dominio stravinskyano.

Tomemos pues como primer ejemplo una frase de las más simples, en **si mayor - menor**, cuyas cinco notas constitutivas son: **si**, **do #**, **mi**, **fa #** y el **re #**, este último escuchándose recién sobre la conclusión suspensiva. Es con esta frase que comienzan los “Círculos Místicos de las Adolescentes” (en la cifra 91 de la partitura de orquesta).

Hemos ubicado uno debajo del otro a los cinco miembros de las frases, es decir, los dos **antecedentes**, los dos **consecuentes** y la **conclusión**. Debajo de ellos hemos colocado el **pedal rítmico** (*que se desenvuelve en los violoncellos*) constituido por las cuatro notas de este tema: **si**, **do #**, **mi**, **fa #** que están dispuestas en *ampliación* (“*ampliación*”) de registros, la segunda mayor **mi** - **fa #** transformándose en séptima menor, la segunda **do #** - **si** transformándose en novena mayor.

	Ejemplo I ("Círculos Místicos de las Adolescentes")	Ejemplo I bis
(Cifra 91 en Violas) (Antecedente I)		
(Antecedente II)		
(Cifra 92 en Violas) (Consecuente I)		
(Consecuente II)		
(Conclusión)		
(Cifras 91 y 92 en Violoncellos)		

* La ubicación correspondiente a la nota “la” con el becuadro entre paréntesis de la segunda línea adicional inferior es el segundo espacio.

Vemos que el **antecedente I** está construido en un ritmo de 4 negras + 2 negras:



las tres primeras notas están en valor global (en valores separados: negra con puntillo, corchea, negra) conformando una bordadura de la dominante **fa #**; el **antecedente II** está construido de la misma manera, pero entre las dos últimas negras se ubica un **fa #**, escapado, cuyo valor es la unidad, es decir la negra, lo que da como resultado 4 negras + 3 negras. El **consecuente I** está basado en la condensación del **antecedente I** por la supresión de la bordadura inicial y el

traspaso de la dominante **fa #** a la tónica **si**, lo cual nos da un resultado de 2 negras + 2 negras; el **consecuente II**, paralelo al **antecedente II**, utiliza el mismo procedimiento en relación al **consecuente I**, es decir la adición de un **fa #**, pero esta nota se sitúa esta vez antes de las dos últimas negras y se encuentra de este modo transformada en apoyatura de la subdominante **mi**; en valores obtenemos: 2 negras + 3 negras. La **conclusión** ocupa 3 negras + 3 negras. Tenemos entonces cuatro miembros de frases de una duración desigual, 6, 7, 4, 5, y una **conclusión** cuya duración reúne la del primer **antecedente**, si bien con esta diferencia de la división interna en 4 + 2 y 3 + 3. Bajo esta estructura móvil, tenemos una estructura fija de 4 corcheas que interfiere con la primera armónica y rítmicamente. En efecto, la partida de los dos **antecedentes** corrobora la partida del **pedal rítmico**, ubicándose éste sobre su tiempo fuerte, **mi - fa #** mientras que la partida de los dos **consecuentes** está en contradicción con este mismo **pedal rítmico**, coincidiendo esto con su tiempo débil **do # - si**; la **conclusión** vuelve al tiempo fuerte y pone de manera equivalente sus propias dos veces 3 negras a las tres veces 2 negras del **pedal rítmico**.

Esta sutileza de construcción rítmica se refleja en la concepción armónica de ese pasaje. Bajo los **fa #** bordados de los dos **antecedentes**, el **fa #** escapado del **antecedente II** y el **fa #** apoyatura del **consecuente II**, hay un acorde mayor - menor apoyaturado, compuesto por un acorde de **si menor** en la octava superior, y, en la octava inferior, por un acorde variable de **si** formado por la tercera o la tónica ascendida en un semitono; se presentan, pues, tres soluciones:

- a) acorde 1: **si - re # - fa #** (tercera ascendida),
- b) acorde 2: **si # - re b - fa #** (tónica ascendida),
- c) acorde 3: **si # - re # - fa #** (tercera y tónica ascendidas).

El **antecedente I** utiliza los acordes 1 y 2. El **antecedente II** utiliza los acordes 3 y 1 para la dominante bordada y el acorde 3 para la escapada. El **consecuente II** utiliza el acorde 2 para la apoyatura. Demostremos claramente el juego de estas simetrías: el **antecedente II** utiliza el acorde 3, aún no empleado (*hasta ese momento*) y termina en el mismo simétricamente en relación al acorde 1; aquel acorde 1 está ubicado sobre el **fa #** después de la bordadura simétricamente en relación al **antecedente I**, donde se encuentra sobre el **fa #** antes de la bordadura; en fin, en el **consecuente II**, el **fa #** apoyatura utiliza el acorde 2, puesto que el **antecedente II** ha empleado el acorde 3. Esto hace que el orden de la segunda audición de los acordes 3 y 2 esté invertido en relación al primer pasaje, 2 y 3, ubicándose el acorde 1 al principio de cada vez y dando una gran importancia al hecho de su posición en cada extremo de la bordadura del **fa #** dominante, estando los acordes 2 y 3 una vez sobre el **fa #** dominante y otra vez sobre el **fa #** apoyatura o escapada, nota de menor importancia tonal.

Por otra parte, el **si** escapado, segunda corchea, común a todos los grupos, está armonizado con un acorde de subdominante menor, mientras que el **si**, nota real, que comienza los dos **consecuentes** (*Nota en la que comienzan ambos consecuentes*), está armonizado con un acorde de tónica con sexto grado mayor.

Las dos últimas negras **mi - do #**, igualmente comunes a cada grupo, están armonizadas con acordes en los que las tres notas superiores son idénticas, pero cuyas notas inferiores varían de la manera siguiente: el primero tiene el movimiento del bajo **do # - mi** con **do # - mi - sol b** en el primer acorde y **mi - sol b** en el segundo; el segundo tiene el bajo **do #** inmóvil pero el movimiento de la voz interior **mi - sol b** con **do # - mi b**, **do # - sol b**; el tercero tiene el movimiento del bajo **la # - do #** con **la # - do # - sol b** y **do # sol b**; el cuarto tiene el movimiento del bajo inverso **do # - la #** con **do # - mi - sol b** y **la # - do #**. En este último acorde, el **la #** de la octava superior está suprimido para hacer valer la séptima **la # - la b**. Los movimientos de los bajos son, pues, siempre diferentes, pero siempre de una tercera menor; además, el acorde sobre **mi** es el mismo en el **antecedente I** y en el **consecuente II**, el acorde sobre **do** es el mismo en el **antecedente II** y el **consecuente I**, si bien el orden de la segunda audición de esos acordes está retrogradado con relación al orden de la primera audición.

Para la **conclusión**, la melodía hace escuchar el **re #**, nunca escuchado anteriormente, mientras el bajo la acompaña con un acorde de cuarta sensible sobre el **la b**, tampoco escuchado anteriormente en tanto que bajo.

Finalmente, sobre el **consecuente I** hay un desarrollo regular de las cuatro notas **si, do #, mi, fa #** en negras, a las cuales, bajo el **consecuente I**, se añade **re b** antes de la cadencia sobre el acorde donde **re #** posee el rol de sensible.

* * * * *

Tomemos ahora los ejemplos donde hay no solamente divisiones racionales de la unidad, sino también divisiones irracionales, me refiero a los quintillos, los tresillos y todos los valores deducidos de esta manera. Veamos esa frase, que se ha vuelto famosa, con la que comienza la obra (Ejemplo II). Jamás he pensado que se ha vuelto famosa solamente a causa de su exposición en la tesitura aguda del fagote con un ataque tan tenido sobre ese **do b**. No creo que tampoco deba su fama a su consonancia modal defectiva, sin **fa b**, en suma muy tradicional -puesto que las notas de tensión, la dominante **mi** y la subdominante **re**, están a distancia de cuarta de uno y otro lado de la tónica y los reposos tienen lugar todos jerárquicamente sobre la mediente (**do**) y la tónica **mi**- consonancia modal contrariada por otra parte por una cadencia con **do #** como mediente, ahora con la antinomia del mayor - menor, y contrariada inmediatamente, de manera más enérgica, por esa misma cadencia sobre **do #** con una bordadura cromática amplificada de la primera bordadura simple, estando dobladas las notas cadenciales a la cuarta inferior. Yo creo que la reputación muy justificada de esta frase está dada por su propio desarrollo rítmico muy destacable en muchas consideraciones.

Ejemplo II ("Introducción")

(Fagote)

(Cifra 1)

(Cifra 2)

(Cifra 3)

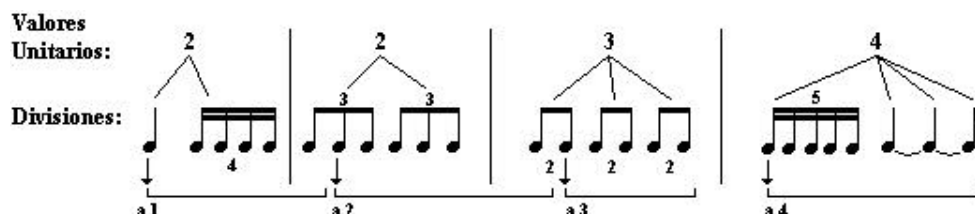
(Clarinete en La y Clarinete Bajo)

(Clarinetes Bajos)

(Cornos)

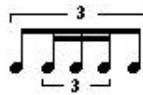
Esta frase puede dividirse en cuatro **fragmentos** de diferentes longitudes: **I, III, II, IV** en orden decreciente. Por otra parte, las dos primeras secciones contienen tresillos, las dos últimas no tienen ninguno, la segunda habiendo dado nacimiento sobre el **sol b** a un motivo adyacente del cual solo utilizará a lo largo de la "Introducción" nada más que los tresillos.

Analicemos el **fragmento I** está compuesto por cuatro **células**; la **primera** está conformada por dos valores globales, negra y negra, la primera negra entera y la segunda dividida en cuatro semicorcheas; la **segunda célula** está compuesta igualmente por dos valores globales iguales, los cuales son negra y negra, divididas ambas en tresillos de corcheas; la **tercera célula** se compone de tres valores unitarios con división en dos corcheas: es la expresión exactamente contraria a la segunda, además de ser simétrica en **ensión** puesto que ella sube sobre la quinta nota al **re** (subdominante), cuando la quinta nota de la **segunda célula** descendía al **mi** (dominante); en fin, la **cuarta célula** comprende cuatro valores unitarios, el primero dividido en un quintillo de semicorcheas, el segundo y el tercero ligados, el cuarto cortado por una anticipación de la célula siguiente. Se obtiene pues el esquema siguiente:



Esto nos permite deducir que la **célula "a 4"** es simétrica retrógrada (en el tiempo sonoro) de la **célula "a 1"**, a pesar de la precipitación rítmica de "a 4" que las diferencia, tanto como en el número de valores unitarios. Por otra parte, las **células "a 2"** y **"a 3"** son inversas en el tiempo sonoro y simétricas en el espacio sonoro. Remarquemos el número creciente de valores unitarios que corrobora esas simetrías y paralelismos de construcción. Además, ningún valor o división de valor que se encuentra en una célula no se encuentra reproducido en alguna otra. Finalmente, el ataque del **do b**, con el cual comienza cada una de las células (que he indicado con las flechas) se produce en "a 1" sobre el tiempo fuerte, en "a 2" sobre la parte débil del tresillo, en "a 3" sobre la parte débil del valor unitario y en "a 4" de nuevo sobre el tiempo fuerte. Constatamos nuevamente que la cadencia sobre el **do #** se produce en "a 1" (la cadencia sobre **do #** se produce en "a 2") y en "a 4" y que la bordadura de esta cadencia se produce en "a 3" con un tresillo (de corchea - negra), recordando así el ritmo de "a 2".

El **fragmento II**, ya lo hemos dicho, desarrolla el elemento tresillo y modula, puesto que encontramos **si b** y **sol b**, notas extrañas al modo inicial. Se compone de cuatro valores unitarios a los cuales se les añade una anticipación (una corchea) en la célula precedente. Desarrolla también el elemento tresillo en el interior de un tresillo:



El **fragmento III** es una repetición ligeramente variada del **fragmento I**, la **célula “a 6”** es la repetición de “a 1”, precedida de una anticipación (una corchea del tresillo), que recuerda a la del **fragmento II**, si bien no es igual. La **célula “a 7”** es la repetición textual del fragmento “a 3”, la **célula “a 8”** es la repetición abreviada de “a 4” con dos valores unitarios en lugar de cuatro. No contamos en esta célula los tres **la** blancas ligadas, ya que son una simple prolongación de sonido sobre un nuevo motivo, que tendrá igualmente un rol muy importante en el curso de la “Introducción”. Los tresillos están pues excluidos de esta variación, después del **fragmento II** que les está consagrado. Se observa de esta manera las leyes de simetría del **fragmento I**, pero simplificadas y en los grupos extremos.

El **fragmento IV** es una repetición elidida “a 9” del **fragmento “a 3”** (con un solo valor unitario pero con la tensión en la subdominante que constituye el fenómeno propio de ese fragmento) seguido de una repetición “a 10” del **fragmento “a 8”**. El **fragmento IV** es la desinencia exacta de los **fragmentos I y III**. Se obtiene, pues, como estructura general: equilibrio de los valores (**fragmento I**), estallido por disociación de valores (**fragmentos II y III**), desinencia por repetición elidida (**fragmento IV**).

Un ejemplo nos dará entonces una idea de la gran diversidad rítmica desplegada en toda esta “Introducción” por Stravinski. Situémonos en la cifra 9 de la partitura (Ejemplo III). El fragmento que citamos está basado sobre las cuatro notas **fa, si b, do, mi b**, dobladas en la octava superior.

La frase que hemos llamado “a” se compone de dos fragmentos: el **fragmento I** está dividido en cuatro células repetidas 2 a 2 de una manera ligeramente variada.

Ejemplo III (“Introducción” de la Parte I “La Fertilidad de la Tierra”)

(Cifra 9) (Oboe)

(Clarinet Piccolo)

(Flauta)

(Clarinete en Si b)

(Cifra 10)

(Flauta)

La **célula “a 1”** comienza en el **fa** común a las dos frases “a” y “b”; está compuesta por dos corcheas y por un quintillo de semicorcheas, o sea, dos valores unitarios; la **célula “a 2”** comienza en el **do** en la cuarta inferior y está compuesta por una negra y un seisillo de semicorcheas, es decir, también dos valores, lo que representa una variación de la **célula “a 1”**; la **célula “a 3”** es una oscilación sobre la primera negra, en tresillo, con precipitación rítmica sobre el **fa** $\frac{1}{2}$, o sea, dos valores unitarios también, siendo el segundo una negra; la **célula “a 4”** es la **célula “a 3”** con elisión de la segunda negra. Se obtiene, pues, una oscilación del **fa** al **do** $\frac{1}{2}$ y después retorno al **fa**; éstas son las dos notas pivotes de ese fragmento; por otra parte, la **célula “a 3”** está dispuesta simétricamente en relación a las **células “a 1”** y “a 2” en cuanto a la división de sus valores unitarios.

El **fragmento II** es una variación muy ligera del primero en el sentido que, si bien “a 5” es idéntica a “a 1”, “a 6” presenta la siguiente diferencia con “a 2”, a saber, que el primer valor unitario está dividido en quintillo como el segundo de “a 1” y “a 5”. El valor unitario no dividido de “a 3” está suprimido y se encuentra reemplazado por un trino en “a 7”, comportándose, además, como una separación, pero que a la vez relaciona al **fa** $\frac{1}{2}$ con lo que sigue y el cual se prolonga con un valor unitario, desde la supresión de “a 4” a la repetición.

La frase que hemos llamado “b” está compuesta por dos fragmentos. El inicio del **fragmento I** es semejante al comienzo de “a 1”, ya que es una cuarta, pero esta cuarta sube al **si** $\frac{1}{2}$ se da enseguida un acento sobre **mi** $\frac{1}{2}$ (*el acento está sobre el fa, pero se produce un acento por mayor duración en el mi $\frac{1}{2}$*) y después una desinencia precipitada con un quintillo de fusas, que vuelve al **fa** $\frac{1}{2}$. El **fragmento II** presenta una ampliación de una negra de ese **mi** $\frac{1}{2}$ y la desinencia ampliada por el hecho de la transformación del quintillo de fusas en cuatro fusas con terminación en el **fa** negra (*el fa es corchea y silencio de corchea, en el clarinete piccolo, pero simultáneamente se escucha un trino sobre fa en la flauta travesa*). El acento está puesto aquí sobre el **si** $\frac{1}{2}$ y el **mi** $\frac{1}{2}$ (*el acento está sobre el fa, pero se da sobre el mi $\frac{1}{2}$ por mayor duración; sobre el si $\frac{1}{2}$ se produce un acento porque el fa anterior está ligado conformando una síncope*).

Las frases “c” y “d” se insertan sobre la negra añadida del **fragmento “b” II** y unen los dos registros característicos de “a” y de “b”. Igualmente presentan, en resumen, todas las divisiones empleadas en las dos frases principales: divisiones binarias (fusas), ternarias (tresillos de fusas), irracionales (quintillos de fusas). Finalmente, corroboran las notas pivote **do** $\frac{1}{2}$ y **si** $\frac{1}{2}$ que conforman la ambigüedad de esta superposición.

Si me he detenido largamente y de manera tan detallada en el análisis de algunos pasajes de la “Introducción”, es porque tal experiencia es excepcional (propio de Stravinsky), sin mencionar el hecho de que tan gran refinamiento en la asimetría y la simetría de los períodos, como la variación tan renovada del fenómeno rítmico por el empleo de valores irracionales no se encuentran, poco más o menos, en el resto de su obra, a excepción de ciertos pasajes del “Ruisenior”. Su técnica principal, la veremos a lo largo de “La Consagración...”, consiste en la división racional (2, 4, 8) o en la multiplicación racional de un valor unitario. Pero habremos de volver sobre esta “Introducción”, destacable en cuanto a los desarrollos individualmente superpuestos, a la estructura compleja que de ello resulta y al fenómeno de “entejamiento” de la composición, es decir, el recubrimiento de los desarrollos unos por los otros (“entejamiento”: *proceso de colocar la sección inferior de una teja sobre la sección superior de la teja ubicada más abajo en un techo denominado “a dos aguas”*).

Hasta ahora nos hemos ocupado sólo de los temas que se construyen melódicamente, en una sola dimensión. Vamos a abordar, con el ejemplo siguiente (Ejemplo IV), el estudio de un tema cuya estructura puede aumentarse con elementos contrapuntísticos, los cuales, aún cuando son muy simples, modifican, sin embargo, su aspecto exterior de manera suficiente para poderlos diferenciar de los precedentes.

Este ejemplo está tomado de un pasaje de la “Danza Sagrada”, en la cifra 151 de la partitura. Encontramos allí una sensibilidad cromática que se manifiesta curiosamente en una muy breve sección.

Este tema, cuya célula generadora es extremadamente corta, hace tres apariciones en el curso de ese desarrollo y las tres veces con asimetrías muy notorias, por lo que vale la pena remarcarlas.

La célula generadora propiamente dicha se compone de tres notas en descenso cromático en un quintillo de semicorcheas. En su primera aparición, la nota inicial del quintillo está repetida tres veces, las otras dos una sola vez. La terminación tiene lugar sobre la tercera nota con una duración variable que, en esta primera aparición, es muy breve: una semicorchea seguida de un silencio que completa su valor real de seis corcheas. Esto da como resultado, para esta célula inicial, una duración global de ocho corcheas. Llamémosla **fragmento A**.

El **fragmento B** que le sigue por yuxtaposición es una repetición de esta misma célula con el valor de terminación acortado a cuatro corcheas, lo que nos da un valor total de cuatro corcheas. La distribución en el interior del quintillo queda igual: **do** tres veces, **si** $\frac{1}{2}$ una vez, **si** $\frac{1}{2}$ una vez.

El **fragmento C** se superpone contrapuntísticamente al **fragmento B** entrando sobre el valor de terminación de este último, tiene un valor de diez corcheas y he aquí como se descompone: un **primer grupo** formado por el quintillo **do** - **si** $\frac{1}{2}$ - **si** $\frac{1}{2}$ con el **do** repetido dos veces, **si** repetido dos veces, **si** $\frac{1}{2}$ una vez; el valor de terminación es de seis corcheas (una blanca con puntillo en trino), ensamblándose con un glissando a un **tercer grupo** que comienza con el acorde **la** $\frac{1}{2}$ - **fa** - **la** $\frac{1}{2}$, es decir, la articulación entre el cromatismo precedente y el arpeggio que sigue. Aquel arpeggio es la transformación en intervalos separados del quintillo cromático; la diferencia rítmica es que las cinco notas, consecuente del quintillo antecedente, se dividen aquí en dos semicorcheas y un tresillo de semicorcheas, expresión de un “ralentamiento” y de una precipitación rítmica en relación al quintillo, las semicorcheas y el tresillo de semicorcheas, formando el marco exacto de los valores de cinco. Notemos, antes de terminar aquí con este **período I**, que el

fragmento A está expuesto en sonidos simples en el registro medio; que el canon entre **B** y **C** se hace en la octava superior y a distancia de dos corcheas, que esta respuesta está en octavas y que la disposición de los quintillos se hace en el orden siguiente: 3 1 1 3 1 1 2 2 1 (Cifra 151).

5 5 5

El **período II** es la inversión del primero, con un cuarto fragmento añadido.

El **fragmento A** es la imagen exacta del **fragmento A** del **período I** es decir, dura ocho corcheas y se compone de un quintillo de semicorcheas y de un valor de seis corcheas. Sin embargo, el quintillo tiene la disposición siguiente:

2 2 1
5

El **fragmento B** es igualmente la imagen exacta del **fragmento B** del **período I** dura cuatro corcheas con la misma diferencia que el quintillo en la disposición: 2 2 1. Sigue igualmente al **fragmento A** por yuxtaposición.

5

Ejemplo IV (Tema cromático de la "Danza Sagrada")

(Cifra 151) (Trombones) (Cifra 152) (Violines) (Violines, Flauta y Flauta en Sol)

(Cifra 156) (Flauta Piccolo / Clarinete Piccolo) (Cifra 157) (Clarinete Piccolo, Trompeta Piccolo en Re y Trompeta en Do)

(Cifra 158) (Clarinete Piccolo, Trompeta Piccolo en Re, Trompeta en Do)

(Cornos)

Este fragmento A 8 se desarrolla desde el segundo compás a partir de la cifra 155 y es similar al que se desenvuelve en la Cifra 156 con algunos cambios de metro. Si bien no es incluido por el maestro Pierre Boulez en su artículo, se lo agrega porque forma parte de este período II. Los instrumentos en los que se desenvuelve son Flauta Piccolo y Clarinete Piccolo.

(Cifra 158) (Clarinete Piccolo, Trompeta Piccolo en Re, Trompeta en Do)

(Cornos)

(Segundo compás a partir de la Cifra 161)

A 4

2 — 2 — 1

5

(Violines, Flautas y Trompeta Piccolo en Re)

III

2 — 5 — 1

(Trombones)

B 3

El **fragmento C** se superpone, contrapuntísticamente, también a la negra, pero el valor de terminación está acortado, durando cinco corcheas y sin conformar el **tercer grupo** conclusivo simétrico, lo que sí sucedía con el **fragmento C** del **período I**. Notemos, además, que la exposición del **fragmento A** se hace en el registro agudo en octavas, después en doble octava y que la respuesta está en el registro medio en octavas (en la octava superior), dándose un cruzamiento de registros, mientras que en el **período I** los registros eran distintos. La disposición de los quintillos se hace de esta manera inversa a la primera: 2 2 1 2 2 1 3 1 1 (Cifra 155)

Los **fragmentos B** y **C** son seguidos, nuevamente por yuxtaposición, por la repetición del canon con elisión de la respuesta; el **fragmento D** está identificado con el **fragmento B** el **fragmento E** presenta, en el lugar del quintillo, un tresillo de semicorcheas sin repetición, cuyo valor de terminación es el mismo que en **C**, de cinco corcheas; el valor global de ese grupo es, en consecuencia, de seis corcheas.

Finalmente el **período III** se compone de la **célula A** (con un valor de cuatro corcheas, el quintillo estando dividido en **si** dos veces, **si b** dos veces igualmente y **la** enunciado una sola vez) y de la **célula B** (respuesta en canon a la tercera menor inferior con la misma división del quintillo, el valor de terminación acortado en una corchea); el canon tiene lugar, la primera vez, a la distancia de una corchea, es decir, en el interior del quintillo que sirve de antecedente.

Puede agregarse un **período IV** que abarca las cifras 163 y 164, cuyo análisis, siguiendo las pautas del maestro Pierre Boulez, se encuentra a continuación. Este **período IV** se extiende hasta la cifra 167 con los trinos en clarinetes y trombón piccolo.

(Cifra 163)

(Trombones)

A 8

(Cifra 164)

C 8

2 — 2 — 1

5

(Trompeta Piccolo en Re y una Trompeta en Do)

3 — 5 — 1 — 1

3 — 5 — 1 — 1

B 4

(Flauta, Oboe y Violines)

Ninguno de los tres períodos de ese tema, en apariencia un resumen, tiene la misma fisonomía y cada uno de ellos se basa en una sensibilidad cromática extremadamente aguda, de lo cual es posible mostrar otro ejemplo en esta misma obra. Se trata del tema (Ejemplo V) que une los “Juegos de las Ciudades Rivales” al “Cortejo del Sabio”.

Ejemplo V

(Juegos de las Ciudades Rivales)

(Cifra 64) (Tuba Tenor en Si b y Tuba)

(Cifra 65)

5

(4 + 1)

Cortejo del Sabio

(Cifra 66)

(Cifra 67)

2 3 4

(Cifra 68)

(Cifra 69)

4

(Continúa de igual manera hasta la cifra 71)

Tomamos desde la cifra 64 de la partitura hasta la cifra 69. Tenemos una bordadura inferior del **sol #**, ora a distancia de segunda menor sobre el **sol ♯**, ora a distancia de segunda mayor sobre el **fa #**, una duplicada cuando la otra simple y recíprocamente. Las células varían de la siguiente manera:

(En el “Juego de las Ciudades Rivales”)

- 1- cinco compases, es decir, 4 + 1 compases; bordaduras: dos veces **sol ♯**, una vez **fa #** (cifra 64);
- 2- cuatro compases; bordaduras: una vez **sol ♯**, dos veces **fa #** (cifra 65);
- 3- dos compases, por elisión de una de las bordaduras y la repetición de la otra: una vez **fa #** (cifra 65);
- 4- tres compases, por elisión de la repetición de una bordadura: una vez **fa #**, una vez **sol ♯** (cifra 69);

En el “Cortejo del Sabio”:

- 5- cuatro compases: dos veces **sol ♯**, una vez **fa #** (cifra 67);
- 6- cuatro compases: una vez **sol ♯**, dos veces **fa #** (cifra 68);

(Desde la cifra 69)

- 7- cuatro compases: una vez **sol**, dos veces **fa #** (cifra 69);
- 8- cambio de metro de 4/4 a 6/4, tres compases: una vez **sol**, dos veces **fa #** (cifra 70);
- 9- tres compases: una vez **sol**, una vez **fa #** (cifra 70);
- 10- tres compases: una vez **sol**, una vez **fa #** (cifra 70);

A partir de allí, el tema, vistas las superposiciones rítmicas, se congela en la fisonomía de esta célula hasta el fin del desarrollo. Podemos constatar el paralelismo de las **células cinco** y **seis** y la elisión contrastante de las dos **células centrales**. Lo que diferencia igualmente ese tema en el momento de su exposición en el “Juego de las Ciudades Rivales” es la duración constantemente desigual de las células, que decrecen hasta dos y crecen para reencontrar el valor componente estable, cuatro, en el momento del “Cortejo del Sabio”. Notemos, en fin, que el orden de las bordaduras es siempre **sol ♯** - **fa #**, pero está modificado en las **células tres** y **cuatro** para tomar auditivamente el orden contrario: dos veces **fa #**, una vez **sol ♯**.

Se ve, así, que la construcción de ese tema está basada en un balanceo extremadamente equilibrado donde encontramos la misma sensibilidad cromática que en el tema, analizado más arriba, de la “Danza Sagrada”, sensibilidad cuya expresión exacta se encuentra en el juego de las simetrías rítmicas.

* * * * *

El fenómeno más importante, a mi parecer, en el dominio temático de “La Consagración...” es la aparición de un tema rítmico propiamente dicho, dotado de su propia existencia en el interior de una verticalización sonora inmóvil.

El primer ejemplo del cual tomamos conocimiento se encuentra en “Los Augurios Primaverales”, en la cifra 13 de la partitura (Ejemplo VI). El tema rítmico se encuentra formado por acentuaciones sobre un desarrollo regular de corcheas. La primera aparición de esos acordes repetidos dura ocho compases y se desarrolla de dos en dos compases. Tenemos primeramente una preparación sin acento de dos compases. Después, una **célula A** se subdivide en un acento sobre cada parte débil del tiempo (**a 1**) en el primer compás y un silencio en el segundo (**a 2**). La **célula B** se subdivide en un acento sobre la parte débil del tiempo fuerte del primer compás (**b 1**) y un acento sobre el tiempo fuerte del segundo compás (**b 2**). La segunda **célula B'** está en el orden retrógrado de la primera: **b 2** - **b 1**, con las mismas características.

Ese tema de acentuación vuelve a aparecer bajo una forma elidida de cuatro compases antes de la cifra 15 hasta la cifra 15. La preparación sin acento es de un compás, disminuido a la mitad con respecto al primero. La **célula A** vuelve a aparecer igual a ella misma. Finalmente, la **célula B**, que estaba duplicada, está aquí elidida de uno de sus componentes y no aparece más que **b 1**.

El tema de acentuación se intercala enseguida en el tema melódico que se desarrolla a partir de la cifra 15 y que tiene su punto de partida al medio de la **célula A**.

Reaparece en el momento del desarrollo central en los acordes de quintas superpuestas que se encuentran a partir del cuarto compás de la cifra 16. Aquí encontramos, primeramente, la **célula A**, después una nueva **célula C**, la cual hace esta sola aparición, que consiste en la acentuación del tiempo débil, nunca hasta ahora escuchado, y finalmente la repetición de **A**. Esta **célula C** es, por lo demás, uno de los principios del desarrollo de esta parte central, puesto que se la encuentra en pedal rítmico sobre una nota tenida de **do**.

En la repetición del primer desarrollo tenemos, desde la cifra 18 a la cifra 19, una repetición exacta del tema rítmico en su exposición de la cifra 13 a la cifra 14.

A partir de la cifra 14 (es a partir de la cifra 19), el tema rítmico pasa, luego del tema melódico, a los acordes repetidos de acompañamiento. Y tenemos, en el orden analizado sobre el ejemplo: melódicamente, **A** (**a 1** - **a 1**) modificada por duplicación, **B** (**b 2**) elidida; armónicamente, **A** (**a 1**) elidida; tres compases de transición sin acento; armónicamente, **B** normal (**b 1** - **b 2**); tres compases y medio de transición sin acento; armónicamente, **A** aumentado por el añadido de una acentuación sobre la parte débil del segundo tiempo, **B'** retrógrado de **B** (**b 2** - **b 1**); melódicamente, **A** transformado por duplicación (**a 1** - **a 1**), **B** elidida (**b 2**). A partir de allí no habrá más ninguna acentuación hasta el final de ese desarrollo.

La disposición de ese tema rítmico nos llama la atención sobre su estructura general, ya que de nuevo encontramos los efectos de correspondencias asimétricas.

En la primera parte de ese tema (*desde la cifra 13*) -hasta el cambio armónico- tenemos la siguiente estructura:

A A B' A B (elidida) **A**, con dos células que se corresponden en efectos contradictorios; la disposición **A B B'** no es simétrica, la disposición **A B A** si lo es, por otra parte **B** aparece elidida en la segunda disposición.

La célula central es simétrica, **A C A**.

En la repetición (*desde la cifra 19*), la estructura es: **A B B'** (la estructura es **A B A**, lo cual se confirma en la aclaración posterior) -**A** duplicada **B** elidida **A** elidida- **B** - **A** aumentada, **B'** - **A** duplicada **B** elidida-, es decir, cuatro células divididas en 1 y 3: la primera célula **A B B'** es asimétrica (a primera célula **A B A** es relativamente simétrica), la segunda y la cuarta presentando una simetría en sus componentes extremos en relación a la tercera que forma el centro. Remarquemos, por mera curiosidad personal, que el desarrollo de los elementos no simétricos de la segunda y la cuarta células (**A A B'**) [a explicación es confusa, ya que el primer elemento **A**, aumentado, pertenece la tercera célula, al igual que el elemento **B'**, mientras que el segundo elemento **A**, duplicado, se encuentra en la cuarta célula] están en una asimetría inversa al desarrollo de la primera célula (**A B B'**) [es **A B A**]; pero tal vez esto que sucede aquí lleve demasiado lejos las consecuencias de tal organización.

Finalmente, podemos hacer notar que, en su conjunto, esta organización presenta dos estructuras paralelas ubicadas a uno y otro lado de una organización simétrica y que los períodos no acentuados que hemos señalado durante el análisis están en orden creciente a partir de la cifra 19, siendo el primero de seis negras, el segundo de siete negras y el último de catorce negras, es decir, un poco más que la suma de los otros dos.

Ejemplo VI ("Danza de las Adolescentes")

The musical score is divided into several systems, each with specific annotations for different instruments and measures.

- System 1 (Cifra 13 to Cifra 14):**
 - Cornos:** Measures 13 to 14. Annotations: a1, a2, b1, b2, b2, b1.
 - Cifras 13 a 14**
 - Cuerdas:** Measures 13 to 14. Annotations: preparación, A, B, B'.
 - Cifras 18 a 19 (Cifra 19)**
- System 2 (Cifra 15 to Cifra 15):**
 - Cornos:** Measures 15 to 15. Annotations: a1, a2, b1.
 - Cifra 15**
 - Cuerdas:** Measures 15 to 15. Annotations: preparación, A, elidida.
 - Flauta Piccolo - Oboes:** Measures 15 to 15. Annotations: 4 compases antes de la cifra 15 y 2 compases después de la cifra 15.
 - Clarinetes en Si b:** Measures 15 to 15. Annotations: A.
- System 3 (Cifra 16 to Cifra 17):**
 - Cifra 16**
 - Cifra 17**
 - 4° a 8° compases después de la cifra 16**
 - (Trompeta Piccolo en Re, Trompetas en Do y un Corno)**
- System 4 (Cifra 19 to Cifra 19):**
 - Cifra 19**
 - (Fagotes y Contrafagote)**
 - duplicada A**
 - elidida B**
 - elidida**
 - B**

(Cifra 20)

(B) > a 1 > a 2 > b 2

aumentada B'

(Se suma un Trombón)

(Cifra 21)

duplicada A B elidida

(B') a 1 a 2

Desde la Cifra 19 de la Partitura

* Las organizaciones sonoras verticales son similares a las de la cifra 19, pero por razones de espacio se las escribe resumidas.

Desde la cifra 21 hasta la cifra 22 los desarrollos melódicos sin acentuación en fagote, contrafagote, oboes y trombón se superponen así:

(Tercer compás a partir de la cifra 21)

(Oboes)

(Cornos)

(Tubas)

(Cuerdas)

(Fagotes y Contrafagote)

(Se suma un Trombón)

(Cifra 22)

Si hemos tomado primeramente como ejemplo ese tema de acentuación, es porque es relativamente bastante simple y tiene la particularidad de insertarse sobre un ritmo como sobre un tema melódico. Pero vamos a analizar ahora un tema únicamente rítmico sin acentuación, donde los períodos se organizan sobre un solo acorde. Es la primera copla de la “Danza Sagrada” la que nos lo facilitará, desde la cifra 149 de la partitura a la cifra 154 (Ejemplo VII). Hemos dispuesto el acorde frente al análisis rítmico.

Ejemplo VII (Primera copla de la “Danza Sagrada”)

I° Periodo (Cifra 149) (Cifra 150) (Cifra 151)

(Fagotes, Contrafagotes, Cornos y Cuerdas)

I II

(Cifra 151) (Cifra 152) (Cifra 153) (Cifra 154)

III (igual a II, pero permutado, ampliado y retrogrado) IV (igual a II)

2º Período (Cifra 154) (Cifra 155) (Cifra 156) (Cifra 157)

(Cuerdas)

3º Período (Cifra 157) (Cifra 158) (Cifra 159)

(Cuerdas)

4º Período (Cifra 159) (Cifra 160) (Cifra 161)

(Vientos y Cuerdas)

(Siete corcheas en siete tresillos de semicorcheas)

5º Período (Cifra 162) (Cifra 163) (Cifra 164) (Cifra 165)

II (permutado) III (eliminación de b 4) (Fagotes, Contrafagotes, Cornos y Cuerdas)

6º Período (Cifra 165) (Cifra 166) (Cifra 167)

III (permutado) (Oboes, Cornos Ingleses, Cornos y Cuerdas)

Vemos ante todo que las células componentes son de la misma familia dos a dos, **b 4** - **c 4** con valores pares (cuatro corcheas), **a 3** - **a 5** con valores impares (tres y cinco corcheas), siendo **c 4** de naturaleza neutra puesto que no puede retrogradarse, **b 4** y **a 3** siendo retrogradables, **a 5** pudiendo ora ser neutra, ora ser retrogradada, conjugando así las otras tres células. Establecemos el siguiente esquema:

(Cifra 149) 1º Período

I	$\vec{a} 5$	$\vec{b} 4$	$c 4$
II	$\vec{a} 3$	$\vec{b} 4$	$a 5$ $c 4$
III	$a 5$	$c 4$	$\vec{a} 3$ $\vec{a} 3$ $\vec{a} 3$ $\vec{b} 4$
IV (= II)	$\vec{a} 3$	$\vec{b} 4$	$a 5$ $c 4$

Destaquemos que el **período I** es la permutación de las células **a 5** y **b 4** de **I**, siendo **a 5** neutra, con el añadido de **a 3**. El **fragmento III** es una permutación de **II** (en diagonal) con **a 3** ampliado en uno y otro extremo por su retrogradación. Finalmente el **fragmento IV** es un retorno a la disposición del **fragmento II**.

Constatamos ahora que todos los períodos que siguen, y que están indicados en cada ocasión por un cambio de acorde, están todos derivados del primero por un trabajo extremadamente hábil.

El **segundo período** (cifra 154 a 157), siempre percutiendo sobre un solo acorde, el cual está siempre bordado, se compone de la siguiente manera:

$$\begin{array}{rcl}
 & \overleftarrow{c\ 4} & \overleftarrow{a\ 5}^* = I \quad * \text{ Es a 5 original, no retrogradado.} \\
 \text{(Cifra 154)} & \overleftarrow{c\ 4} & \overleftarrow{a\ 3} \quad \overleftarrow{a\ 5} = II \\
 & \overleftarrow{b\ 4} & \overrightarrow{b\ 4}
 \end{array}$$

lo que significa que reproduce los **fragmentos I** (en retrogradación) y **II** (en retrogradación con permutación de **a 5** y **a 3**) desechando las dos **células b 4** que al final forman un nuevo fragmento.

El **tercer período**, modulante (sobre tres acordes) es un período de eliminación; el mismo comprende:

$$\begin{array}{rcl}
 & \overleftarrow{b\ 4} & \overleftarrow{a\ 5} = I \\
 \text{(Cifra 157)} & \overrightarrow{a\ 3}^* & \overleftarrow{a\ 5} = II \quad * \text{ Es a 3 retrógrado, no original.}
 \end{array}$$

El **primer fragmento** reproduce el **fragmento I** del **primer período** con la eliminación de **c 4**; el **segundo fragmento** reproduce igualmente el **fragmento II** del **primer período** pero con la eliminación de, esta vez, **b 4** y **c 4**.

El **cuarto período**, basado de nuevo sobre un acorde idéntico al del **segundo período** e igualmente bordado, es también un período de eliminación y reducción; éste comprende:

$$\begin{array}{rcl}
 & \overleftarrow{b\ 2} & \overleftarrow{a\ 3} \quad \overleftarrow{b\ 2} \quad \overrightarrow{a\ 5} = II \\
 \text{(Cifra 159)} & \overleftarrow{b\ 2} & \overleftarrow{a\ 5} = I
 \end{array}$$

El **primer fragmento** es el **fragmento II** del **primer período** con las **células b 4** y **c 4** transformadas; **b 2** puede, en efecto, ser indiferentemente la disminución de **c 4** y la elisión de **b 4** esta célula se transforma así en célula neutra. El **segundo fragmento** es el **fragmento I** del **primer período** con la compresión de **b 4** y **c 4** transformadas en **b 2**.

Sigue una eliminación regular de siete corcheas sucesivas ocasionando una segunda parte en el desarrollo rítmico. Esta segunda parte comprende solamente dos períodos y comienza después de una anacrusa de semimínima (*una semimínima es una negra en la denominación anterior al actual sistema de notación, pero posteriormente designó a la corchea; la anacrusa mencionada es de una corchea al comienzo del fragmento que se desenvuelve a partir de la cifra 162*).

El **quinto período** (Cifra 162), basado en un acorde no bordado, se compone así: $\overrightarrow{a\ 5} \overrightarrow{b\ 4} \overrightarrow{a\ 3} \overrightarrow{c\ 4}$, su **primer fragmento**, que es el **fragmento II** con permutación de **a 3** y de **a 5**; $\overrightarrow{a\ 5} \overrightarrow{c\ 4} \overleftarrow{a\ 3} \overrightarrow{a\ 3} \overleftarrow{a\ 3}$, el **segundo fragmento**, es el **fragmento III** del **primer período** con la eliminación de **b 4**.

El **sexto período** (Cifra 165), sobre un acorde bordado, comprende: $\overrightarrow{a\ 5} \overrightarrow{b\ 4} \overrightarrow{c\ 4} \overleftarrow{a\ 3} \overleftarrow{a\ 3} \overleftarrow{a\ 3}$, que es el **fragmento III** del **primer período** con permutación de **b 4**.

Notemos algunas particularidades sobre esta **célula a 5**, que puede ser neutra o retrogradable. En el **primer período** de exposición, está primeramente en el sentido original y después tres veces neutra.

En cuanto a los **períodos** de desarrollo de la **primera parte**, a saber en el **segundo**, la **célula a 5** está dos veces en el sentido original; en el **tercer período**, dos veces en el sentido retrógrado; en el **cuarto** una vez en cada sentido. Un equilibrio se establece así entre las células originales y las células retrógradas. En los **períodos** de la **segunda parte** se vuelve a la predominancia las células originales y neutras.

Se puede ver que a esta riqueza de variación rítmica, sin ningún cambio en los valores de sus células, puede arribarse por el simple hecho de la permutación y de la aplicación de un procedimiento tan simple como el de la retrogradación.

* * * * *

Habiendo hecho una presentación muy completa de los procedimientos rítmicos lineales en Stravinsky, será necesario tratar de ver como esos procedimientos pueden suministrar una estructura de desarrollo, que es allí donde los mismos reciben su entera justificación.

En general, el desarrollo rítmico más simple de Stravinsky, aparte del procedimiento lineal extendido a toda la orquesta, es el de la aparición de dos fuerzas rítmicas. Ese antagonismo puede poner en juego dos ritmos simples, o bien un ritmo simple y una estructura rítmica, o aún dos estructuras rítmicas.

Nuestro primer ejemplo tratará sobre el antagonismo de un ritmo simple y de una estructura rítmica (Ejemplo VIII - "Juego del Rapto", en la cifra 46).

Ejemplo VIII (Final del "Juego del Rapto")

(Cifra 46) (Flautas Piccolo, Flautas, Flauta en sol y Trompetas en Do)

A I

a

b

B 3

comanda A

(Timbal, Violoncellos y Contrabajos)

(Flautas Piccolo, Flautas, Flauta en sol y Trompetas en Do)

A II

a diatónica

b

b aumentada

c desinencia

(Cifra 47) (Violines)

A III variada

2 veces 3

3 veces 2

3 veces 2

2 veces 3

retrogradación rítmica

B 2

los grupos B encerrando los grupos A

(Tutti de la orquesta con excepción de los instrumentos del tema melódico)

(Violines)

A IV

los grupos A encerrando los grupos B

2 veces 3

2 veces 3

A V

3 veces 2

idem

3 veces 2

B 2 B 2

(B 2) B 2

(Tutti de la orquesta con excepción de los instrumentos del tema melódico. La célula (B 2) es ejecutada por la Gran Caja)

(Flautas y Flauta en Sol)

tr

B 6 B 6 B 4 B 4

(Tutti de la orquesta con excepción de los instrumentos del tema melódico más una Flauta Piccolo)

El ritmo simple que llamaremos **B** tiene, en primer lugar, de un valor de tres corcheas (**B 3**) y se repite dos veces; después disminuye a dos corcheas (**B 2**) y se repite seis veces; aumenta hasta seis corcheas (**B 6**) y se repite dos veces; disminuye hasta cuatro corcheas (**B 4**) y se repite dos veces. Las apariciones de valores iguales tienen lugar de dos en dos. Se expresa en un bajo o un acorde.

La estructura rítmica y melódica que se le opone se compone de cinco secuencias.

La **primera, A I**, se compone de dos fragmentos iguales de cinco corcheas, “a” y “b” (anacruza y acento).

La **segunda, A II**, comprende el **fragmento “a”** (anacruza) elidido en una corchea, el **fragmento “b”** (acento), el **fragmento “b”** aumentado en una corchea (repetición del acento) y el **fragmento “c”** de cinco corcheas (desinencia).

La **tercera, A III**, es una variación y una condensación de A; está compuesta de cuatro fragmentos en los que el tenor melódico es idéntico, el valor es de seis corcheas divididas desigualmente en dos veces tres, tres veces dos y dos veces tres, constituyéndose en una célula simétrica.

La **cuarta, A IV**, está formada por dos células iguales, siempre de seis corcheas, divididas en dos veces tres.

La **quinta, A V**, está también formada por dos células iguales de seis corcheas, divididas en tres veces dos.

A IV y A V no son más que la separación por ritmo semejante de A III. A partir de A III, la fisonomía del grupo A es, por lo tanto, inmóvil.

¿Cómo se organiza el desarrollo, una en relación a la otra, de esas dos estructuras? Remarquemos que ellas están imbricadas una dentro de la otra pero por yuxtaposición. Es decir, que ambos períodos dependen recíprocamente uno del otro.

En primer lugar los ritmos B 3 comandan los períodos A I y A II. Después los grupos B 2 encerrando el grupo A III, formando de esta manera una simetría. El grupo A IV encerrando dos grupos B 2, el grupo A V encierra de la misma manera dos grupos B 2, formando igualmente otras dos simetrías. Ese grupo central tiene pues una estructura enteramente simétrica. Finalmente el grupo A es eliminado y no queda más que el grupo B.

Podemos constatar pues que en la

Primera parte: el grupo A es móvil, B inmóvil y que la disposición es asimétrica.



Segunda Parte: los grupos A y B son inmóviles y simétricos.

Tercera parte: el grupo B es móvil.

Hay entonces balanceo cruzado de la movilidad de un ritmo a su inmovilidad en los dos grupos, cada uno siguiendo la marcha inversa del otro.

Pasemos al estudio de la superposición de un ritmo desarrollándose y de una estructura rítmica fija. Es la que se produce en la cifra 86 de la partitura (ejemplo IX).

Tenemos dos elementos contruidos en esta estructura: un grupo bordado por grado conjunto sobre la dominante **si b**; un grupo contrapunteando a esta bordadura por grado conjunto, formando bordadura igualmente, por grado disjunto esta vez, y oscilando en el sentido dominante-tónica-dominante. En la célula A, encontramos esos dos elementos con el apoyo de un ritmo no retrogradable para la bordadura por grado conjunto, produciéndose unas veces a distancia de semitono, otras de un tono; ritmo no retrogradable, es decir, simétrico en relación a su centro

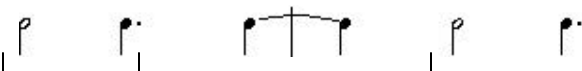
Para A I:  o para A II: 

con el apoyo de un desarrollo regular de negras para la bordadura por grado disjunto que no desciende del **si b** la cual hasta podría denominarse segundo grado sensible (**fa b**) del modo empleado en todo ese pasaje. Esta superposición posee su propio desarrollo rítmico.

En la célula B, tenemos el elemento con bordadura por grado conjunto de **si b** del que deriva una bordadura -siempre a distancia de un tono entero- del acorde de dominante apoyaturado ubicado sobre **si b**. El ritmo está ordenado en una disposición simétrica de valores alrededor de una negra ligada a otra, valores impares de un lado (tres y tres), valores pares en el otro (cuatro y cuatro).

(Cifra 86) 

Este orden de valores está desfasado por los acentos en un paralelismo simétrico.

(Cifra 87) 

En efecto, la última blanca de una célula pierde una corchea como anticipación de la célula siguiente, corchea que se adjunta a la primera negra con puntillo de esta segunda célula. El grupo bordado por grado disjunto está contrapunteado con un aspecto rítmico diferente de la bordadura por grado conjunto por el hecho de que, en lugar de repartirse en 4 + 5 negras, utiliza la división contraria 5 + 4, división que se vuelve aparente por la repetición de los silencios:

(Cifra 88) 

Se ve que esos silencios están en cantidad de dos en cada compás, si bien los dos segundos están divididos a la mitad en relación a los dos primeros. En esta bordadura por grado disjuncto, finalmente, la oscilación va siempre hasta la tónica, la cual evitaba la **célula A**, como ya lo hemos visto. Esta célula **B** organiza, pues, los mismos elementos que **A**, pero se quedará sólo como pedal rítmico.

Ejemplo IX ("Introducción" de la Parte II "El Sacrificio")

(Último compás de la cifra 84, cifra 86 y cifra 88)

A

bordadura

contrapunto

(Trompetas en Do)

(Cuerdas)

(Cuarto y quinto compás de la cifra 86, cifras 87 y 88)

B

bordadura

contrapunto

(Cuarto y quinto compás de la cifra 86, cifras 87 y 88)

(Violoncellos)

C

bordadura con el acorde bordado

Escala

(Cifra 86)

Tema cromático - bordadura

A1 **A2** **A1** **A1** **A1**

contrapunto

11 tiempos

1ª Parte

(Cuerdas)

B

bordadura

contrapunto

(Violoncellos)

(Trompetas en Do)

(Cifra 87)

2ª Parte

(Clarinetes y Cornos)

(Clarinete Piccolo, Violines y Violas las fusas - Flautas las blancas)

(Contrabajos)

(Cifra 88) (Cifra 89)

(Clarinetes y Corno)

(Clarinete Piccolo, Violines y Violas las fusas - Flautas las blancas -)

(Contrabajos)

Finalmente, la antinomia bordadura - nota real que hemos visto, se establece bajo diferentes formas en las dos **células A y B**, pero siempre en forma oscilante y se establece bajo una forma inmóvil con dos acordes, el acorde real de manera ininterrumpida, y el acorde bordado superpuesto a él cada vez que una bordadura igual es atacada en la **célula B**. Sin embargo, ese acorde bordadura de manera interrumpida participa por su actuación en la bordadura por grado disjuncto. De esta manera continua las dos divisiones rítmicas de la **célula B**.

Tenemos así, en el interior de una vasta bordadura de la dominante **si b**, y después de una inmensa disposición hierática, la jerarquía siguiente:

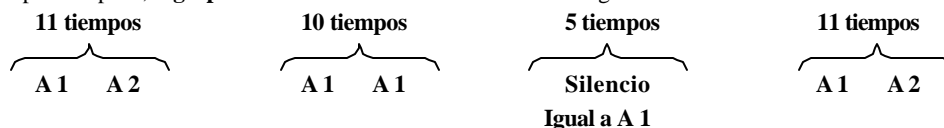
Grupo A: rítmicamente móvil, con oscilación de la nota real a la bordadura;

Grupo B: rítmicamente inmóvil, con oscilación del acorde o de la nota real al acorde bordado o a la bordadura;

Grupo C: rítmicamente inmóvil y fijado en la superposición del acorde real y del acorde bordado.

Veremos ahora como esos grupos reaccionan unos sobre otros por sus características rítmicas. Pueden distinguirse dos partes del desarrollo en el fragmento que estamos estudiando, la primera con la preponderancia rítmica del **grupo A**, la segunda estableciendo la supremacía de los **grupos B y C**.

En la primera parte, el **grupo A** "modula" rítmicamente de la manera siguiente:



Se visualiza allí todavía el gran cuidado de Stravinsky para establecer las interferencias en el interior de las simetrías de disposición. En este punto no hay necesidad de explicarlas, ya que, por su definición numérica y musical (sonido, silencio), éstas son evidentes.

El **grupo B** es embrionario y no tiene todavía su fisonomía real, está expuesto una sola vez en prefiguración y se ubica de tal manera que termina al mismo tiempo que el silencio del **grupo A**, cuya duración es igual a **A 1**, para dejar la reexposición **A 1 - A 2** al descubierto. Los cuatro primeros tiempos de su exposición coinciden, pues, con los cuatro últimos del **grupo A 1**, los cuatro últimos desarrollándose al descubierto. Finalmente el **grupo C** está ausente.

En la **segunda parte**, el **grupo B** está expuesto una vez al descubierto, después se repite tres veces en superposición con **A**. El **grupo C** esta vez sí está expuesto y se desenvuelve paralelamente el **grupo B**. En cuanto al **grupo A** hace

una primera aparición (**A 1**) sobre el inicio del segundo **grupo B**. El tercer **grupo B** domina una segunda aparición de **A 1**. El intervalo de silencio entre esos dos **A 1** es pues de cuatro negras, silencio cuya duración está dominada por el **grupo B**, que es lo inverso de lo que se producía en la **primera parte**. A partir de ese momento, los dos grupos se superponen en aparente independencia. En realidad, quedan trece tiempos para “llenar” si se lo quiere ver coincidir con el fin de otro **grupo B**. Las soluciones se presentan pues de la manera siguiente: cómo encontrar una equivalencia a los dos **grupos A 1** (diez tiempos de sonido) y a un silencio de cuatro negras, con una duración global de trece negras. Stravinsky ha escogido la solución más equilibrada en el sentido contrario con dos **grupos A 2** (doce tiempos de sonido) y un silencio de una negra. Además, ha elegido ubicar los silencios de manera asimétrica, el silencio incluido entre los **grupos A 1**, encontrándose incluso bajo su nueva forma entre los **grupos A 1** y los dos **grupos A 2**. Esto resulta de la yuxtaposición de los dos **A 2** y, en esta **segunda parte**, del orden decreciente de los silencios del **grupo A** (nueve, cuatro, uno, cero).

Es evidente que no hemos querido hacer aquí un análisis del proceso creador tal como se produce realmente; simplemente hemos intentado un análisis “a posteriori” de los hechos musicales precedentes de la creación.

Para completar el análisis de ese pasaje y añadir aquí un elemento de curiosidad (a veces por coincidencia, puede ser) podemos observar desde muy cerca como aparece el tema de la bordadura por grado conjunto un poco antes de tener su propia estructura. En la cifra 83 de la partitura (Ejemplo IX bis) lo vemos desarrollarse sobre la base desde donde toma, pues, un valor excepcional en tanto que sostén armónico.

Ejemplo IX bis



Esto último está puesto en relieve, por lo demás, por la particularidad siguiente: el registro agudo está compuesto por acordes de cuatro sonidos desarrollándose regularmente en corcheas. La disposición sonora es, pues, tupida en el registro agudo y el medio alto, con valores cortos, espaciados en el registro grave con valores largos. La doble bordadura (a distancia de semitono, después a distancia de tono) está entonces presentada bajo la forma contrapuntística invertida de la figura que presentará en su desarrollo y alrededor de la nota **la**, un semitono inferior del futuro **si b**. Esta se produce en el orden rítmico:



generando la simetría de los valores impares en relación a los valores pares, simetría que encontramos posteriormente en la forma



o aún en la forma



Yo no pienso que allí haya simplemente coincidencia, creo, más bien, que existe la voluntad de oponer los valores pares a los valores impares, o, si se lo desea denominar de una manera más “solfeada”, los valores normales a los valores punteados o con puntillo.

El movimiento de las corcheas (valores cortos) pasa a continuación en el registro grave y en el medio bajo para preceder a la segunda prefiguración de la **célula A 1** que se presenta esta vez en su forma real: altura, duración y timbre. De nuevo una cortadura donde el movimiento de las corcheas ocupa todo el registro desde el grave al agudo con retorno al grave. Esta última interrupción dura once tiempos, es decir, la exacta duración de las dos **células A 1** y **A 2** conjugadas en la primera presentación completa del **grupo A**. No hay allí casualidad, nos felicitamos por el hecho de que sea también acertado. Porque convendría hacer destacar, a medida que avanzamos en este estudio, que las relaciones aritméticas, en resumidas cuentas esencialmente simples, con las cuales descubrimos la existencia más o menos consciente, que no queremos hacerlas destacar en tanto que sólo relaciones aritméticas, ya que constituirían una política de corta vida; más bien como la manera más aprehensible de percibir el equilibrio de las estructuras puestas en juego. Con esta puesta en escena realizada, nos abocaremos a la pesquisa de estructuras más complejas, y sobretudo a percibir de cuáles maneras éstas pueden regir la arquitectura de un conjunto musical.

Procederemos de esta forma: nos sujetaremos sucesivamente, por orden de complejidad creciente, a la “Glorificación del Elegido”, la “Danza de la Tierra”, la “Danza Sagrada” y finalmente a la “Introducción”, la pieza más extraordinaria de toda esta obra, desconfiado de todo análisis por las interferencias multiplicadas con las cuales se desenvuelve su desarrollo.

La forma de la “Glorificación del Elegido” podría ser sumariamente calificada de forma ternaria: una exposición, una parte central, una reexposición, a la que, en la jerga de la composición, se la denomina la forma lied. Es, en efecto, una forma ternaria donde las diferenciaciones están, no obstante, en un orden muy diferente a las de su habitual empleo. Veamos porqué:

La primera parte utiliza la combinación casi contrapuntística de tres células rítmicas móviles. Digo: casi contrapuntísticas, porque éstas no hacen más que “morder” una sobre la otra, y no hay allí, propiamente hablando, superposición contrapuntística. Sin embargo, esta arquitectura rítmica tiene lugar sobre planos horizontales, a pesar de los aspectos verticales que ella puede tomar en al audición.

La segunda parte está basada en la separación vertical y el antagonismo de dos reparticiones (sonora y rítmica), con preponderancia de una o de otra en la duración. Insisto sobre la idea de la juxtaposición y de la separación vertical, ya que constituyen, pues, la característica esencial de la oposición entre la primera y la segunda parte, siendo las células igualmente móviles en los dos casos.

En la tercera parte, finalmente, se utiliza solamente una célula rítmica, la primera de las otras dos estando suprimida, la segunda sirviendo de introducción y no siendo repetida. La divergencia: horizontal - vertical, está, pues, abolida.

Esto establece el esquema de la organización rítmica: horizontal, contrapunteado, tres células; vertical, yuxtapuesto, dos células; horizontal - vertical, una célula. El fenómeno del ritmo impone, por consiguiente, una arquitectura a esta “Glorificación del Elegido” tanto y más que la disposición sonora que, a pesar de las reparticiones diversas, se mantiene estática en todos los casos.

Me queda justificar esas conclusiones por el análisis del texto musical mismo.

La primera parte se compone de tres organizaciones sonoras - rítmicas que llamaremos “a”, “b”, “c” (Ejemplo X).

Ejemplo X (“Glorificación del Elegido”)

The musical score for "Glorificación del Elegido" is divided into three examples (a, b, c) illustrating different rhythmic and organizational structures.

Example (a): (Cifra 104). This section features a complex rhythmic structure with multiple staves. The top staff is labeled "(Flauta Piccolo y Flautas)" and includes the instruction "(Flauta Piccolo, Flautas, Oboes, Cornos Ingleses, Clarinetes y Cornos)". The bottom staff is labeled "(Contrabajos)" and includes the instruction "permanece fija". The overall structure is labeled "(Cifra 104)".

Example (b): (Cifra 103). This section features a complex rhythmic structure with multiple staves. The top staff is labeled "(Flauta Piccolo, Flautas, Oboes, Cornos Ingleses, Clarinetes y Cornos)". The bottom staff is labeled "(Contrabajos)" and includes the instruction "anacrusa variable". The overall structure is labeled "(Cifra 103)".

Example (c): (Cifra 106). This section features a complex rhythmic structure with multiple staves. The top staff is labeled "(Flauta Piccolo, Flautas, Oboes, Cornos Ingleses, Clarinetes y Cornos)". The bottom staff is labeled "(Contrabajos)" and includes the instruction "anacrusa variable". The overall structure is labeled "(Cifra 106)".

The musical score continues with measures 103 through 111. It features three staves: Grupo a, Grupo b, and Grupo c. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections labeled (Cifra 103), (Cifra 104), (Cifra 105), (Cifra 106), (Cifra 107), (Cifra 108), (Cifra 109), (Cifra 110), and (Cifra 111). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections labeled (Cifra 103), (Cifra 104), (Cifra 105), (Cifra 106), (Cifra 107), (Cifra 108), (Cifra 109), (Cifra 110), and (Cifra 111).

La **célula “a”** o “**a’**” es fija y contiene en principio cinco corcheas, siendo éste su valor unitario y diferenciándose así de “**b’**” y de “**c’**” que tienen por valor unitario la negra. Esta **célula “a”**, la llamaremos, pues, **a 5**. La combinación “**aa’**” es de siete corcheas. La misma puede ser precedida por una **anacrusa a** de duración variable, de base ternaria (6, 9), mientras que “**a’**” es impar. Encontraremos igualmente la **célula “a”** en disminución bajo una forma elidida, de nombre “**a 2’**”. Sin embargo, bajo esta forma, no juega ningún rol constructivo propiamente dicho, ya que sólo es, siempre, la terminación del **grupo “b’**”.

El grupo ‘b’ está compuesto por:

1) un montaje cromático sobre un acorde con velocidad creciente por la utilización alternada de grupos irracionales y de grupos racionales (tresillo de corcheas, cuatro semicorcheas, quintillo, después seisillo de semicorcheas y finalmente fusas), terminando en el valor unitario con ataque breve (semicorcheas, semimínima puntuada [*corchea con stacatto, lo que se expresa con una semicorchea*]);

2) un montaje por intervalos disjuntos (los dos apoyos se encuentran sobre dos saltos de séptima mayor) en valores irracionales repetidos (tresillos de corcheas).

El grupo “b” original se compone de cinco negras, lo denominaremos “b 5”. El grupo se transforma por elisión en “b 4”, siendo cada uno de esos grupos “b 4” diferentes por la elisión distinta de sus componentes.

El **grupo “c”** está constituido por un acorde repetido. Este acorde puede ser plaqué o dividido en dos ataques (dos corcheas), pero siempre en valor unitario: la negra. Este grupo está en constante disminución, ya que tiene primeramente once negras (“c 11”) en acordes plaqués, después siete negras en acorde divididos (“c 7”) y finalmente, por elisión, seis negras y una corchea (“c 6 1/2”).

Desde el punto de vista dinámico sonoro, se puede constatar que el **grupo “a á”** es a la vez estático (**ánacrusas repetidas á**) y dinámico (acento desinencia, “a”); que el **grupo “b”** es puramente dinámico, con montajes cromáticos y disjuntos sobre un acento; en cuanto al **grupo “c”**, es únicamente estático. Para establecer el equilibrio de esas diferentes características, hemos visto que, prácticamente no pueden disociarse los **grupos “b”** y “c” y que ambos forman un bloque antagónico con respecto a “a”, estando el estático “a” siempre encadenado al dinámico “b”.

Esta **primera parte** contiene en suma **tres etapas** en su desenvolvimiento. La **primera** consiste en exponer “b c a” una seguida de otra. La composición es: “b 5” / “c 11” / “a 5” - “a’ 5” - “á 9” - “a 5” - “aa’ 7” - “a 5”.

Esta última “a 5” da sobre su segunda corchea el punto de partida de la **segunda etapa** que dará predominancia a los **grupos “b”** y “c”; se observa, en efecto, lo siguiente: “b 4” “c 7” encadenándose sobre “b 4” “c 6 1/2”, después de nuevo, como una repetición elidida, “a 5” ligado a “b 4” “c 6 1/2”. Hay aquí, pues, una alternancia constructiva en el contrapunto de esas estructuras rítmicas entre el **grupo “a”**, por un lado, los **grupos “b”** y “c”, por el otro. Finalmente, no olvidemos la elisión de “a” disminuida (“a 2”) que se ubica al final de cada **grupo “b”**.

Mientras que la **segunda etapa** se encadena con la **primera**, la **tercera** viene por yuxtaposición y consiste solamente en el desarrollo del **grupo “a”**, lo cual se hace de la manera siguiente: “á 6” - “a’ 5” - “á 9” - “a’ 5” - “a 5” - “aa’ 7” - “a 5”. Puede observarse que, en relación al grupo de la **primera etapa**, no presenta más que ínfimas modificaciones que son la transferencia de un valor “a 5” del principio al medio del conjunto y por un **grupo de anacrusa “á 6”**, no empleado hasta aquí; finalmente, los **grupos de anacrusa “á 6”** y “á 9” están, ambos, apoyaturados.

No hay necesidad, pienso yo, de remarcar todavía más esas simetrías en la asimetría o esas asimetrías en la simetría que, en la construcción rítmica de “La Consagración...”, son uno de los fenómenos esenciales. Más bien pasaremos a la segunda parte de la “Glorificación del Escogido”, que comienza en la cifra 111 de la partitura y marca, ya lo hemos dicho, el límite o separación alternativa de las dos estructuras verticales. Esas dos estructuras, llamémoslas **A** y **B** (Ejemplo XI).

Ejemplo XI (“Glorificación del Elegido”)



(Cifras 111 y 112)



(Flautas)

(Oboes, Cornos Ingleses, Cornos, Violines, Violas y Violoncellos)

(Cifras 114, 115 y 116)



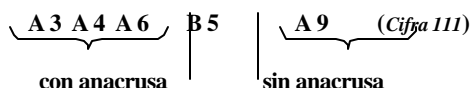
(Cuerdas)

Éstas tienen en común un pedal bordado en **fa** \flat , a distancia de un semitono de una parte y otra de ese **fa** \flat (**sol b - mi** \flat), con la diferencia constante -al menos desde el inicio de **A**- que esa doble bordadura se hace en sentido contrario **fa**, **mi**, **sol b** para **A**, **fa**, **sol** \flat , **mi** para **B**) y que hay una cierta inversión en la figura resultante de los intervalos empleados, ya sea de séptima mayor o de semitono. Lo que se puede llamar su componente melódica está, en cambio, dirigido, a “grosso modo”, en sentido contrario: descendiendo, **si b - la b - sol b** para **A** (siendo el **do** a veces bordadura, a veces escapada, se me permitirá no inscribirla como nota real), ascendiendo, **si b - do** \flat - **re** \flat para **B**. Esta doble simetría de los grupos alrededor del **fa** dominante y del **si b** tónica instala la tonalidad de **si b menor**, apoyándose en la primera y en la tercera principalmente sobre una subdominante alterada de **do # menor**.

La estructura de **A** se descompone en una anacrusa fija de tres corcheas -que solo aparecerá tres veces- utilizando para las divisiones del valor unitario solo valores irracionales (tresillo de corcheas, seisillo y septesillo de semicorcheas), y un grupo móvil de valor unitario, la negra, en donde lo esencial del ritmo está suministrado por los tresillos. El pedal de **fa** está expresado en negras. La estructura **B** se compone de acordes con acentuación sobre la parte débil de los tiempos (llamémosles los contratiempos racionales, mientras que llamaríamos a los contratiempos de **A** irracionales) y tiene igualmente como valor unitario la negra. El pedal en **fa** está expresado en corcheas.

Esta segunda parte de la “Glorificación del Escogido” se descompone, al igual que la primera, en tres fases:

Primera Fase: el **grupo A** se expresa con una prefiguración de **B**; está en una constante aumentación. Si damos a **A** como índice el número de valores unitarios que posee, sin tener en cuenta la anacrusa fija de la cual ya hemos hablado, obtenemos el esquema siguiente:



Esta frase termina con la elisión de **A** con carácter cadencial suspensivo: **A 2**. Destaquemos, además, que es, muy lógicamente, la intrusión del **grupo b** lo que hace suprimir la anacrusa de **A**.

Segunda Fase: el **grupo B** se expresa solo por una oscilación constante de valor sobre un pedal rítmico fijo. La misma nos da: **B 5 B 6 B 5 B 6 B 5**. (Cifra 114)

Tercera Fase (Cifra 115): los **grupos A** y **B** se alternan por separación, el **grupo A** estando siempre con carácter cadencial suspensivo. Obtenemos, en cuanto al análisis de esta fase: **B 5 / A 3 / B 6 / A 2 / B 3 / A 4** finalmente una cadencia agrandada termina toda esta parte. El único demento de unión en este separamiento es la continuidad del pedal rítmico de cuatro corcheas sobre la bordadura de **fa** durante la alternancia de los dos grupos. Destacamos finalmente que el **grupo B** aumenta y después disminuye (5763), mientras que el **grupo A** observa la forma de marchar contraria (3274).

La **tercera parte (Cifra 117)** regresa a la primera parte, tanto armónica como rítmicamente. Ya hemos dicho que ésta introducía la supresión total de “**c**” y la supresión de “**b**”, que no figura a título de transición entre la **segunda** y la **tercera parte**. Queda entonces solamente el esquema de “**a**” en una sola construcción de doble vertiente puesto que la repetición es textual: “**a 5**” - “**a’ 5**” - “**á 9**” - “**a 5**” - “**aa’ 7**” - “**a 5**” / “**á 6**” - “**a’ 5**” - “**á 9**” - “**a’ 5**” - “**a’ 5**” - “**aa’ 7**” - “**a’ 5**”. Las particularidades de este esquema ya han sido estudiadas.

Pienso que hemos demostrado con este ejemplo que la “forma” está constituida tanto por caracteres estructurales rítmicos de una gran complejidad, como por relaciones armónicas, sumamente simples.

* * * * *

La “Danza de la Tierra” es infinitamente más compleja, si bien no tanto en la arquitectura global como en las estructuras rítmicas periódicas. Ciertas estructuras, tendremos la ocasión de constatarlo, hacen pensar, con sus semifijaciones y sus alternancias rápidas, en estructuras rítmicas de las baterías de África negra. En este orden de ideas, yo creo también que la “Danza de la Tierra” es una de las piezas más destacables de toda la obra.

Armónicamente se establece -como poco más o menos siempre en Stravinsky- sobre una distribución en grandes planos; aquí lo hace alrededor de una tónica: **do**.

1º plano, continuo: escala por tonos enteros partiendo de una cuarta aumentada para finalizar en una tercera (*en la partitura puede observarse que es una cuarta justa, mi b - si b, la cual es mencionada más adelante por el maestro Pierre Boulez, en el segundo párrafo de la página 26 de esta traducción, en el cual se habla exclusivamente de ésta como elemento constructivo*);

2º plano, interrumpido: acorde perfecto mayor con el añadido de la apoyatura **fa #**, e igualmente su bordadura a distancia de tono, el acorde perfecto de **re mayor**;

3º plano, continuo: acorde de cuartas cuya polaridad atractiva es **do (mi b - si b - fa - do)**, polaridad que se revela a medida que se va dando el desarrollo.

La arquitectura de esta pieza es binaria y he aquí sobre cuales oposiciones ella juega. La **primera parte** reposa sobre un pedal rítmico fijo, no utiliza ninguna superposición de estructura -si no es una prefiguración esporádica de la célula rítmica principal de la **segunda parte**-, sólo los elementos desarrollados por separación con interdependencia de sus componentes. En la **segunda parte**, el pedal rítmico grave está ampliado y adquiere sus propias fluctuaciones periódicas; la célula rítmica, en prefiguración en la **primera parte**, organiza dos estructuras paralelas, totalmente independientes entre ellas e independientes igualmente del pedal rítmico transformado; al final se superpone, en un recuerdo, la idea directriz de la **primera parte**. Se comprenden inmediatamente las relaciones que se establecen: la fijación se vuelve móvil, las estructuras verticales interdependientes se vuelven estructuras horizontales independientes, es decir, la misma intrusión de uno y otro lado del elemento opuesto a aquél que organiza su composición. La única característica común en las dos partes -rítmicamente, se entiende- es una misma “polidivisión” de la unidad (en corcheas, semicorcheas y tresillo de corcheas).

La **primera parte** está constituida por el pedal rítmico fijo que llamaremos **P 3** (Ejemplo XII); éste se expresa en un compás ternario que dará su impronta a toda la pieza, siendo los ritmos reales otros, como veremos inmediatamente.

Ejemplo XII ("Danza de la Tierra")

(Cifras 72, 73 y 74)

(Flauta Piccolo, Flautas, Oboes, Cornos Ingleses, Clarinete Piccolo en Re, Clarinete en Si b, Clarinete Bajo, Cornos, Trompetas en do, Trombones, Violines y Violoncellos)

(Flautas, Clarinete Piccolo en Re, Clarinete en Si b, Clarinetes Bajos, Fagotes, Cornos y un Violín)

(En el ejemplo original se agregan un si b y un do, pero los mismos no están en la partitura)

The musical score consists of two systems of staves. The first system has four staves, with the top staff containing a melodic line and the bottom three staves containing a rhythmic accompaniment. The second system also has four staves, with the top staff containing a melodic line and the bottom three staves containing a rhythmic accompaniment. Various musical notations are present, including notes, rests, and dynamic markings. Instrument assignments are provided for different sections of the score.

(Fagotes, Contrafagotes, una Viola y dos Contrabajos)

(Flauta Piccolo, Flautas, Oboes, Corno Inglés, Clarinete Piccolo en Re, Clarinete en Si b, Cornos, Trompetas en Do y Trombones)

(Flauta Piccolo, Flautas, Oboes, Corno Inglés, Clarinete Piccolo en Re, Clarinete en Si b, Cornos, Trompetas en Do, Trombones y Violines)

Sobre este pedal rítmico se desarrollan, por separación, tres elementos que hemos diferenciado: el **elemento A**, que es el acorde perfecto de **do mayor** con la apoyatura **fa #**; el **elemento B** que es un arpeggio en septicillo y seisillo de semicorcheas precedido o seguido por silencios -donde, eliminándose esto (*el arpeggio*), no pueden quedar más que los silencios-; el **elemento A'**, que es la bordadura del acorde de **do** bajo la forma de un acorde de cuarta sensible, también bordado. De una manera global, el plan de esta **primera parte** se establece así: **preparación**, que comprende el **elemento B primer esquema A**; **primer esquema A**; **primer esquema A'** y **B**; **segundo esquema A**; **segundo esquema A'** y **B**; **tercer esquema A**.

Ocupémonos primeramente de los **esquemas A**. Estos están contruidos sobre un ritmo de 2/4 que contrasta con el pedal rítmico (3/4).

El **primer esquema A** (Cifra 72) está compuesto así:

The notation shows a sequence of notes: a quarter note (4), a half note (5), a quarter note (3), and a quarter note (4), followed by a double bar line.

Los valores están contados en corcheas y no tienen en cuenta la duración más o menos breve del ataque; el **primer esquema** (Cifra 72) se produce bajo la forma:

The notation shows a sequence of notes: a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, followed by a double bar line.

El **2º esquema A** (Cifra 73):

The notation shows a sequence of notes: a quarter note (3), a half note (5), a quarter note (4), followed by a double bar line.

Finalmente el **3º esquema A** (Cifra 74):

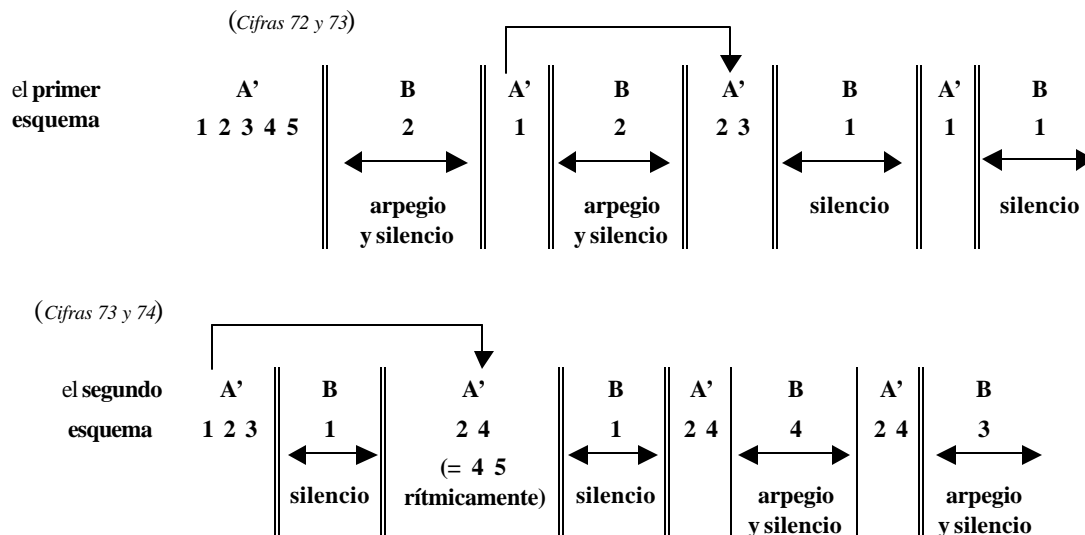


Apoyatura rítmica

Es indispensable hacer algunas observaciones con respecto a estos esquemas. La primera es el valor 4 como valor de inicio y como valor de conclusión; esos dos valores 4 son, pues, simétricos en relación a la asimetría central 5 3. El **segundo esquema** está en el orden retrógrado del **primero** con la supresión del último valor 4 de conclusión. El **tercer esquema** es la unión de los dos primeros, con una apoyatura rítmica de 2 sobre el valor 4 inicial, y el añadido de esta célula apoyaturada en su orden retrógrado (*al final de este tercer esquema*), lo que nos da una simetría similar a la que hemos observado en el **primer esquema**. (Notemos que el **primer esquema** está en sentido original, el **segundo** está en sentido retrógrado y el **tercero** es la unión neutra de los dos; por ello puede decirse **primer esquema** original, **segundo esquema** original, o bien **segundo esquema** retrógrado; esto es una consecuencia natural de la retrogradación).

Los **esquemas A'** y **B** son un poco más complejos. Definimos las bordaduras de **A'** con la cifra de su valor unitario en el orden donde ellos se producen por primera vez (Ejemplo XII).

Definiremos, en cambio, globalmente el **arpeggio B** y su silencio como la adición de valores unitarios. Se establece de esta manera lo siguiente:



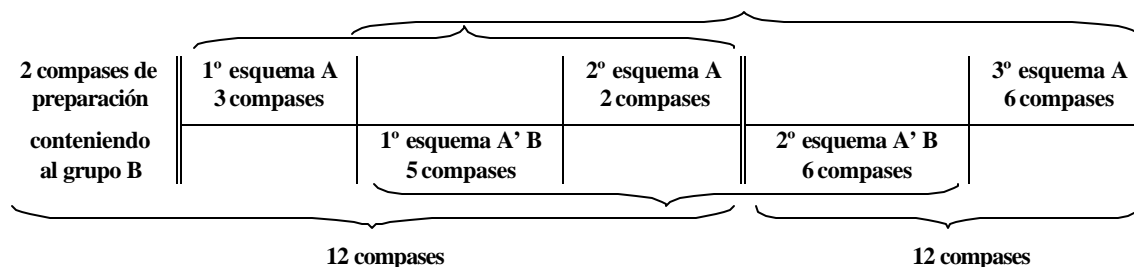
Es fácil ver por cuales propiedades estos dos esquemas están sacados uno del otro. Los **grupos A'** tienen un mismo valor global y se eliminan de manera contraria en el **primer** y el **segundo esquema**. En el **primero** se tiene la exposición 1 2 3 4 5, después las dos eliminaciones: 1 2 3; éstas constituyen, pues, las últimas bordaduras que son eliminadas, en dos veces dos.

En el **segundo esquema** se da una exposición variada: 1 2 3 2 4 (donde, rítmicamente, ese último 2 4 equivale a 4 5 del **primer esquema**); después las dos eliminaciones 2 4, 2 4. Estos son los tres primeros grupos que son eliminados, en una sola vez tres.

Los **grupos B** que serán llamados **grupos de interrupción**, se siguen primeramente en el orden B 2 B 2, B 1 B 1, y después en el orden B 1 B 1, B 4 B 3. Este orden es, pues, asimétrico en relación a los valores B 1 iguales, siendo los valores B 4 y B 3 irregulares en relación a B 2 B 2 (esta irregularidad viene simplemente del pedal rítmico P 3 que da su impronta a A' y B). Además, esas interrupciones B se producen de manera diferente en el **primer** y en el **segundo esquema**; se puede ver fácilmente en los esquemas tales como yo los he dado con el añadido de dobles barras y de flechas que facilitan la comprensión de los grupos. Esto resulta de desfases estructurales extremadamente simples pero extremadamente eficaces; nos hemos detenido largamente sobre otros casos similares para que no haya necesidad de hacerlo de nuevo.

Convendría, sin embargo, hacer aún otra observación sobre la ubicación de esos dos esquemas uno en relación al otro y sobre la realización de su equilibrio. El **primer** y el **segundo esquema A** equivalen en valor arquitectural al **tercer esquema A** y ambos equivalen en duración al **primer esquema A' B** (**primer esquema A**: tres compases, **segundo esquema A**: dos compases, **primer esquema A' B**: cinco compases). El **primer esquema A' B** equivale en valor estructural al **segundo esquema A' B**, éste último equivaliendo en duración al **tercer esquema A** (seis compases en ambos casos).

De esta manera los valores arquitecturales de esos grupos y las duraciones se equilibran en tensiones contrarias de igual fuerza, con disposiciones asimétricas variadas que hacen de ese inicio de la “Danza de la Tierra” un modelo excepcional que retendremos bajo la forma:



Sobre el último valor del **segundo esquema A** se inserta un elemento en tresillos que será preponderante en la **segunda parte**, al cual llamaremos **elemento “b”**; a este elemento le daremos su contexto en el estudio de esa **segunda parte**. Definámoslo, mientras tanto, como un salto de cuarta descendente seguido de la repetición de la nota de llegada; que utiliza la división en tresillos de corcheas; le aplicamos como coeficiente el número de valores unitarios, es decir, de negras, que emplea (Ejemplo XIII). Obtenemos como frecuencia de aparición de esta célula: **“b” 2**;

(Cifra 73 →)

silencio de 12; **“b” 2**; silencio de 7; **“b” 1**; silencio de 1; **“b” 2**; **“b” 1**; silencio de 6; **“b” 1 “b” 1**; silencio de 1; **“b” 1**;

(Cornos)

(Cifra 74 →)

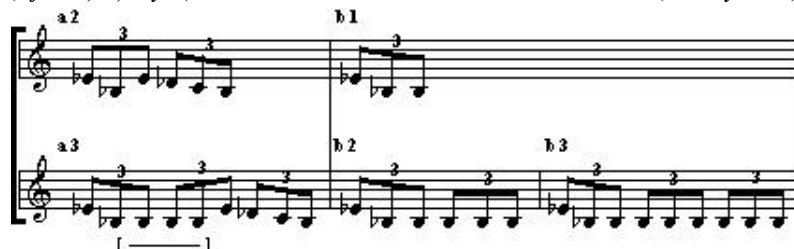
(Cornos)

silencio de 1. Los **grupos “b”** aumentan mientras que los silencios intermediarios disminuyen. Salvo esta progresión, no hay aquí otra particularidad destacable en esta prefiguración, a excepción de la presencia de **“b” 1** al principio de cada **grupo “b”**, presencia que podrá ser destacada más tarde al principio de cada período comandado por **“b”**, si es que todavía no es la simetría de los dos últimos **grupos “b”** con precipitación por elisión en el segundo.

Ejemplo XIII (“Danza de la Tierra”)

(Cifras 75, 76, 77 y 78)

(Cornos y Violas)



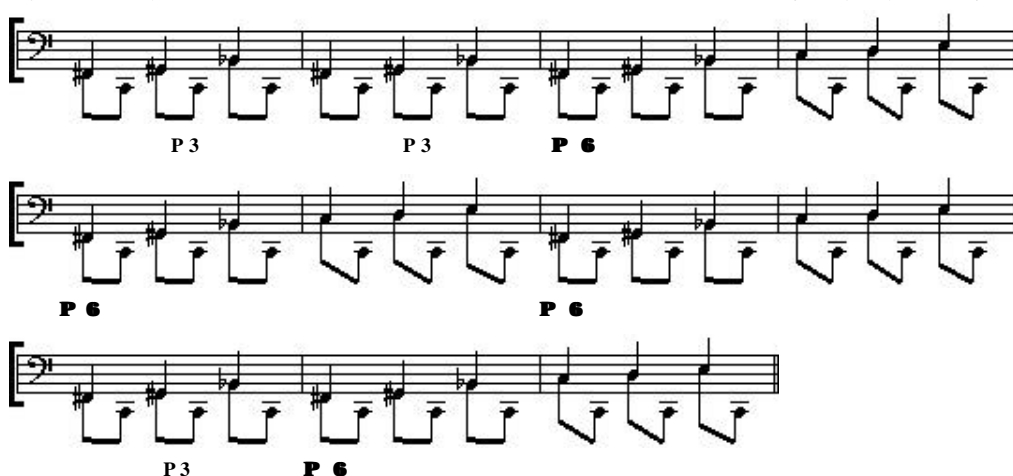
(Cifras 75, 76, 77 y 78)



(Clarinete en Si b, Clarinete Bajo, Fagotes y Contrabajos)

(Cifras 75, 76, 77 y 78)

(Clarinete en Si b, Clarinete Bajo, Fagotes y Contrabajos)



Pero pasemos desde ahora al estudio de los elementos que componen la **segunda parte**. El pedal de tres sonidos de la escala por tonos sobre **do** tónica, de fijo se vuelve móvil, como ya lo hemos dicho. En efecto, se convierte en un desarrollo rítmico en tres grandes períodos. Convengamos que a los tres sonidos **fa # sol # si b** los llamamos **P 3**; que a los seis sonidos **fa #, sol #, si b, do, re, mi** los llamamos **P 6** (Ejemplo XIII). Tenemos, entonces, un **primer período** compuesto por tres combinaciones diferentes: (*Cifra 75* →) **P 3 P 3 P 6, P 6 P 6, P 3 P 6**. El **segundo período** es la repetición del **primero** con la permutación de sus dos últimas combinaciones, a saber: (*Cifra 76* →) **P 3 P 3 P 6, P 3 P 6, P 6** (*Cifra 77* →) **P 6**. El **tercer período**, finalmente, es la repetición de esas dos mismas combinaciones: (*Cifra 77* →) **P 3 P 6, P 3 P 6, P 6** (*Cifra 78* →) **P 6, P 6 P 6**. El desarrollo de esta base es, como se ve, muy fácil de comprender y, en cierta manera, bastante regular.

El segundo elemento, insertándose sobre esa escala por tonos enteros, es ese intervalo de cuarta con repetición sobre la nota de terminación (**mi b - si b**) que ya hemos señalado, el cual varía de “**b**” 1 a “**b**” 3 está acompañado de lo que podría llamarse una célula - bordadura “**a**”, cuyo valor es inmóvil; “**a**” 2 Este elemento hace sólo dos apariciones bajo la forma “**a**” 3, que es su alargamiento con “**b**”. Después, como grupo cadencial añadido a “**a**” y “**b**”, hay un grupo neutro “**c**”: los ataques de sus valores unitarios forman el retrógrado de los ataques sobre sus valores de división (notas sobre las cuales he ubicado las flechas en el ejemplo), retrógrado que está en paralelismo con la escala por tonos. Sus períodos son extremadamente complejos; tratar de analizarlos puede parecer una tentativa arbitraria, e incluso un contrasentido.

Yo distinguiría, sin embargo, cuatro órdenes de grupos:

1º Un grupo cadencial fijo: “**c**”;

2º Un grupo de bordadura semicadencial fijo: “**a**” 2 “**b**” 1, “**b**” 1 “**a**” 2;

3º Los grupos de bordadura sin tendencia cadencial, pero con carácter de acentuación: “**a**” 3 “**b**” 3 “**a**” 2 “**b**” 2 “**a**” 2 “**b**” 2 “**a**” 2 “**a**” 2 “**b**” 2, provenientes de la unión de elementos “**a**” y “**b**” de una misma duración;

4º Finalmente los grupos variables de repetición, más exactamente de prolongación o de espera rítmica: estas son las repeticiones de “**b**”, “**b**” 1, “**b**” 2, “**b**” 3.

Dada esta clasificación, que yo creo justificable, obtenemos para los **períodos “a” - “b” - “c”** el número de cinco:

(*Cifra 75* →)

I: “**b**” 1 “**b**” 3 “**b**” 2 “**a**” 3 “**b**” 3 “**a**” 2 “**b**” 1, “**a**” 2 “**b**” 1
(4º orden) (3º orden) (2º orden)

(*Cifra 76* →)

II: “**b**” 1 “**b**” 3 “**a**” 3, “**a**” 2 “**b**” 2 “**a**” 2 “**b**” 3 “**b**” 1 “**b**” 2
(4º orden) (3º orden) (4º orden)

(es un solo “**a**” 2)

“**b**” 2 “**a**” 2 (“**a**” 2) “**b**” 1, “**a**” 2 “**b**” 1, “**b**” 1 “**a**” 2 “**c**”
(3º orden) (2º orden) (1º orden)

(*Cifra 77* →)

III: “**b**” 1 “**b**” 3 “**a**” 2 “**a**” 2 “**b**” 2 “**b**” 1 “**a**” 2 “**c**”
(4º orden) (3º orden) (2º orden) (1º orden)

IV: “**b**” 1 “**b**” 2 “**b**” 2 “**a**” 2 “**b**” 1 “**b**” 2 “**b**” 1 “**a**” 2 “**c**”
(4º orden) (3º orden) (4º orden) (2º orden) (1º orden)

(es un solo “**a**” 2)

(*Cifra 78* →)

V: “**b**” 1 “**a**” 2 “**b**” 1 “**b**” 2 “**b**” 1 “**a**” 2 (“**a**” 2) “**b**” 2 “**b**” 1 “**b**” 2, “**b**” 2 “**b**” 1 “**c**”
(2º orden) (4º orden) (2º orden) (3º orden) (4º orden) (1º orden)

(*Cifra 79*)

Se percibe así que los **cuatro primeros períodos** observan la misma ley, que es de tender hacia la cadencia a partir de una repetición variable (I: 4º, 3º, 2º; II: 4º, 3º, 4º, 3º, 2º, 1º; III: 4º, 3º, 2º, 1º; IV: 4º, 3º, 4º, 2º, 1º). El **quinto período** es el único donde se observa el procedimiento contrario (V: 2º, 4º, 2º, 3º, 4º, 1º), es decir, que el mismo tiende de un orden semicadencial a un orden de espera rítmica para rechazar aisladamente, con un tanto más de fuerza, al grupo de cadencia que le termina dando igualmente la conclusión a todos los otros períodos. Puede verificarse aun de cuales maneras, siguiendo los períodos, varían los grupos de un mismo orden variable. Yo me contentaría con señalar que ellos proceden, ambos, por eliminación de “**a**” 3 y de “**b**” 3, en suma, que proceden por células cortas, con eliminación de las células más largas, mientras que se verá al tercer elemento periódico proceder parcialmente de manera contraria.

El tercer elemento (*ver Ejemplo XIII (continuación)*) de la construcción que analizamos es un elemento paralelo al segundo en el sentido que utiliza las células **a** y **b**, cuya función es la misma que la de los precedentes “a” y “b”; **a** es una célula - bordadura, **b** es una célula de notas repetidas. No hay aquí, en este tercer elemento, un grupo cadencial neutro y fijo comparable a “c”. Notemos, además, que la célula **a** es, en general, más larga que la célula “a”, cuando, por el contrario, la célula **b** es más corta la célula “b”, lo que disuelve su paralelismo. El tercer elemento se inserta sobre el **segundo período** del segundo elemento, exactamente en su **primer grupo de tercer orden**, “b” 3 “a” 3, y reviste la forma similar: **b** 3 **a** 3, para encontrar, después, su periodicidad particular.

Ejemplo XIII (continuación)

(Desde el 7º compás de la Cifra 75 y Cifras 76 y 77)

(Trompetas en Do, Violines y Violas)

La célula **b** tiene tres valores **b** 1, **b** 2 y **b** 3, los cuales crearán una discriminación en la organización de los agrupamientos **b** a. Gracias a esta discriminación se perciben tres períodos:

(Cifra 75 →)

(Cifra 76 →)

I: **b** 3 **a** 3; **b** 2 **a** 4; **b** 1 **a** 3 -- **b** 1 **a** 4 **a** 3

(Cifra 77 →)

II: **b** 2 **a** 4 **a** 5; **b** 1 **a** 5; **b** 3 **a** 3 **a** 3 -- **b** 1 **a** 7

(Cifra 78 →)

(Cifra 79)

III: **b** 2 **a** 3; **b** 1 **a** 4 **a** 3 **a** 3 **a** 7 **a** 5 **a** 3

Se ve que los **dos primeros períodos** desarrollan tres grupos **b** a diferenciándose en **b** 3, **b** 2 y **b** 1, después un grupo **b** a de conclusión que se diferencia como **b** 1, éste último siendo igual en ambos casos con una ligera variante cercana (**a** 7 en lugar de **a** 4 **a** 3). El **tercer período** elimina **b** 3, pero el grupo de conclusión que comienza por **b** 1 está aquí extremadamente agrandado y forma lo esencial de este último período. Destaquemos, pues, que para su conclusión, este tercer elemento emplea un procedimiento de aumentación, cuando el segundo elemento, en su **quinto período**, recordémoslo, invertía el orden jerárquico en el curso de su desarrollo, lo que aislaba a la conclusión.

Hemos mostrado esquemáticamente en nuestro Ejemplo XIV (página 28) cómo se producía la superposición de esas diferentes estructuras periódicas, respetando la escritura de la partitura, es decir, la división en compases de tres tiempos. Hemos, además, indicado (Ejemplo XV [página 29]) de cuáles maneras se efectúan las cadencias en el momento del desarrollo del grupo “c”.

Ejemplo XV (“Danza de la Tierra”)
(Desarrollo de las cadencias del grupo “c”)

(6° y 7° compases de la Cifra 76)

(2°, 3° y 4° compases de la Cifra 77)

(8° y 9° compases de la Cifra 77)

(5° y 6° compases de la Cifra 78)

Finalmente, para terminar el análisis de la “Danza de la Tierra”, nos queda ver de qué manera los elementos de la **primera parte** aparecen al final de la **segunda parte** y se superponen en un **período conclusivo**, derivado, por un procedimiento muy simple, de su primera forma.

Tenemos, en efecto, seis compases antes del fin, la repetición de los **grupos A y B** que nos son familiares desde la **primera parte** (ver Ejemplo XII [página 23]).

El **grupo B** es normal, se compone de un arpeggio seguido de un silencio, cada uno sobre un valor unitario; sirve de introducción a los **grupos A** de la misma manera en que lo habían hecho en el principio de la **primera parte**. Sigue el **grupo A** que se descompone de la siguiente manera:

(Cifra 78)

Este último **esquema A** es idéntico, en su primera fase, al **primer esquema** de la **primera parte**, con la diferencia que los valores impares están aquí duplicados, el valor par únicamente aparece, en cambio, una sola vez. Su segunda fase es la repetición variada del **segundo esquema** de la **primera parte**, con los valores impares invertidos y el último valor, par, estando en contratiempo.

Yo pienso que se ha podido controlar así la extrema complejidad del desarrollo de la “Danza de la Tierra”, donde por primera vez, parece, fueron realizados, desde el punto de vista rítmico, oposiciones de estructuras, jugando sobre las independencias horizontales y las interdependencias verticales, sobre las organizaciones monorrítmicas o polirrítmicas del material sonoro. Esas oposiciones serán encontradas de manera muy característica todo a lo largo de la “Danza de la Tierra”.

* * * * *

Se ha limitado a decir siempre de la “Danza Sagrada” que tenía forma de Rondeau; se afirma, haciendo esto, que no es desde un punto de vista estricto, sino de una evidencia sumaria. Puede que seamos más curiosos y nos hacemos responsables de percibir las razones de la organización en “Rondeau”. Estas no se circunscriben a simples cuestiones formales -del formalismo más banal- sino que ponen en juego poco más o menos todos los esquemas rítmicos que se han podido percibir aquí y allá en “La Consagración...”, confrontándose aquí bajo el patrón bien ambiguo de esta forma Rondeau (que, se sabe, con la forma “Variación”, es de las más relajadas, o si se quiere, de las menos rigurosas). Se distinguen dos **refranes** (o *estribillos*), dos **coplas** (o *estrofas*) y una **coda** sobre el **refrán**.

Los **refranes** y la **coda** son monorrítmicos, es decir, que un solo ritmo gobierna lo que no sabría llamar propiamente una polifonía, sino más bien una verticalización armónica. La **primera copla** comporta dos esquemas rítmicos, uno exteriorizado verticalmente, el otro horizontalmente. Finalmente la **segunda copla** es una superposición polirrítmica horizontal.

El **segundo refrán** es, por lo demás, una repetición textual del **primero** pero un semitono más bajo. El esquema de esos dos **refranes** es extremadamente fácil de establecer. Se compone de tres elementos (Ejemplo XVI).

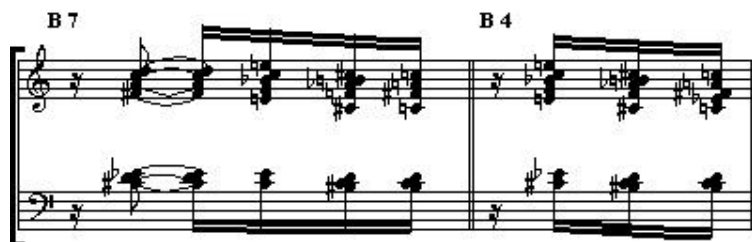
Ejemplo XVI ("Danza Sagrada")



(1° Estribillo: Cifras 142, 143, 144, 145, 146, 147 y 148)
(2° Estribillo: Cifras 167, 168, 169, 170, 171, 172 y 173)
(Cifra 180)

(Oboes, Cornos Ingleses, cornos, Trompeta Piccolo en Re, Trompetas en Do, Trombones, Violines, Violas y Violoncellos)

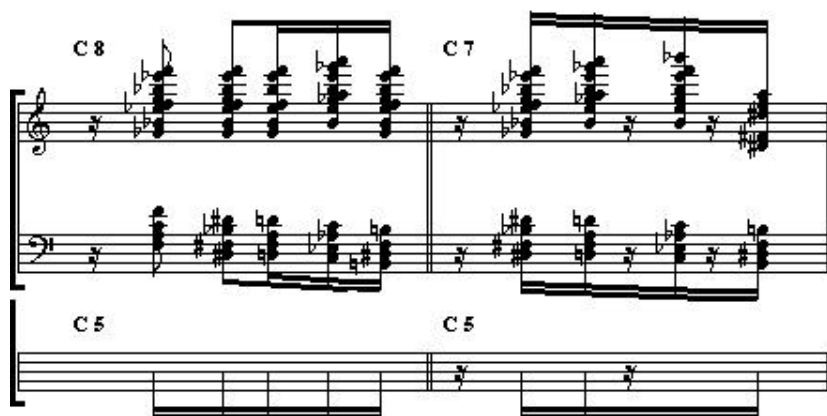
(Cifras 142, 143, 144, 145, 146, 147 y 148) (Cifras 167, 168, 169, 170, 171, 172 y 173) (Cifra 180)



(Toda la Orquesta menos la Percusión y los Contrabajos)

(Cifras 144 y 169)

(Cifras 148 y 173)



(Toda la Orquesta menos la Percusión y los Contrabajos)

(Cifras 145 y 170)

(Cifras 148 y 173)

Un elemento **A** constituido por acordes repetidos sirviendo de preparación para el elemento **B**, formado por el acento seguido de sus desinencias. Digamos que los elementos **A** y **B** forman un **grupo C**. Un **grupo C** viene, por cambio de acorde, a equilibrar el **grupo C**; **grupo C** que se compone por una preparación seguida de un acento que después se transforma en preparación - acento - desinencia con una distribución fija de valores: semicorcheas para la preparación, corcheas para los acentos, semicorcheas para la desinencia (ver Ejemplo XXII [página 37]), esta sucesión completa está analizada en su transposición de la coda).

Pueden distinguirse tres períodos en el desarrollo de este ritmo (Ejemplo XVII).

I. { (Cifras 142 y 167) (Cifras 143 y 168)
1.- A3 A5 B7, A5 B7 A3, lo que da: C 15 C 15 C 8
(Cifras 144 y 169) (Cifras 145 y 170)
2.- C8 A4 B7, C5, A5 A4 B7 A3: C8 C 11 C5 C 19

II. - (Cifras 146 y 171) (Cifras 148 y 173)
A5 B4, A2 B4, A3 A5 B4, C5 C7 : C9 C6 C12 C5 C7
(Cifras 147 y 172) (Cifras 149 y 174)

Ejemplo XVII (1º y 2º estribillos de la “Danza Sagrada”)

(Cifras 142 y 167) (Cifras 142 y 167)

1º Período

(Cifras 144 y 169)

2º Período

(Cifras 145 y 170)

(Cifras 146 y 171) (Cifras 147 y 172) (Cifras 148 y 173)

3º Período

(Cifras 148 y 173)

Se notará que mientras A y C varían irregularmente, B solo posee dos valores fijos B 7 y B 4, el segundo de los cuales es la elisión del primero.

En el **primer período** se remarcará la disposición simétrica de A 3 / A 5 B 7 por una parte, A 5 B 7 / A 3 por la otra.

El **segundo período** utiliza A 4 contracción del elemento A 5, que aparece en el **primer período**, y una forma A' 5 derivada de C 8.

El **tercer período** introduce B 4 contracción de B 7, del mismo modo que las variantes C 5 y C 7: ellas servirán más tarde para el desarrollo de terminación.

La **primera copla** (Cifras 149 a 166) contiene en tema rítmico vertical que hemos analizado largamente en nuestro Ejemplo VII (páginas 11 y 12), sosteniendo una construcción temática horizontal analizada en el Ejemplo IV (páginas 7 y 8). No volveremos pues sobre su desarrollo.

La **segunda copla** (Cifras 174 a 179) se desarrolla en tres niveles que tienen su período propio y se superponen en entradas sucesivas. Esta **segunda copla** está seccionada en su parte media por un corto llamado del estribillo constituido de esta forma: A 3 A 5 B 7, A 2 B 4, o sea, C 16 C 6. No se utiliza aquí el **grupo C** que, como se verá, es el

(Cifra 180)

(Cifra 181)

elemento esencial de la **coda**.

La **primera parte** no pone en juego más que dos superposiciones (Ejemplo XVIII), un **pedal** variado rítmicamente (P) y un **grupo sujeto - respuesta** (S - R) a intervalo de quinta conteniendo ligeras diferencias cromáticas que veremos. En S, las tres notas 1 2 3 están a distancia de tono, do, si b, la b. En R (transpuesto), la nota 1 está descendida un semitono (do b). En S' (igualmente transpuesto), las notas 2 y 3 están elevadas un semitono: si b, la b (Ejemplo XVIII bis).

Ejemplo XVIII bis (Interválca del grupo sujeto - respuesta [S - R])

(Cifra 175, 2° compás, en los Cornos)

(Cifra 176, 2° compás, transpuesto a la 5ª justa inferior en el Clarinete Piccolo en Mi b, a la 3ª menor inferior y a la 5ª justa inferior en los Clarinetes en Si b y a la 5ª justa inferior y a la 2ª mayor superior en los Violines)

(Cifra 177, 4° compás, transpuesto a la 2ª menor inferior y a la 3ª mayor inferior en Cornos, Trompetas en Do, Violines y Violas)

Ejemplo XVIII (Primera parte de la segunda copla de la "Danza Sagrada")

(Cifra 174)

(Cifra 175)

(Sujeto [S] Cornos [cifras 174, 175 y 176], Trompeta Piccolo en Re, Trompetas en Do y Trompetas Bajas en Mi b [1°, 2° y 3° compás de la cifra 176])

(Pedal [P] Contrafagote, Trombones, Tuba, Timbales,
Violoncellos y Contrabajos [cifras 174 a 179])

(Cifra 176)

(Respuesta [R] Oboes, Clarinete Piccolo en Mi b y Clarinetes en Si b con Cornos, Trompeta Piccolo en Re y Trompetas en Do [cifra 176])

(Cifra 177)

(Cifra 178)

(Variación del Sujeto [S'] Cornos, Trompeta Piccolo en Re,
Trompetas en Do, Violines y Violas [cifras 177, 178 y 179])

Pero comencemos más lógicamente por el estudio del **pedal**. La célula que le da nacimiento tiene una duración de cinco negras. Se basa en la alternancia de corcheas y de tresillos de corcheas en el orden: una vez dos corcheas, un tresillo, una vez dos corcheas, dos tresillos. Se puede notar igualmente en esta célula una especie de Klangfarbenmelodie, si bien en un estado muy rudimentario, incluyendo también los instrumentos de percusión como el tam - tam y la gran caja. Esta célula de cinco negras puede abreviarse en tres o cuatro, por la elisión de su último o de sus dos últimos valores unitarios. Los elementos que organizan el desarrollo de este **pedal** van de dos células en dos células y he aquí su sucesión en la **primera parte**:

En la última corchea del primer elemento $\overbrace{5}^{\text{5}} 3$ comienza el **sujeto S** sobre una ancrusa repetida dos veces, la primera durante ocho negras y la segunda durante cinco. Después de esta ancrusa doble, se desenvuelve la **cabeza del sujeto** (cuatro negras), posteriormente, por dos veces, el **sujeto** entero (nueve negras y diez negras) y finalmente, de nuevo, la **cabeza del sujeto** dos veces igualmente: la primera durante seis negras, la segunda precedida por una gran ancrusa de veinticuatro negras y durante cuatro negras. La **respuesta R** se produce al final del **primer sujeto S** expuesto completo; no comporta, por lo demás, nada más que la **cabeza** de una **respuesta** entera. Finalmente, la **variación del sujeto S'**, a distancia de semitono superior, se ubica al final de la **respuesta**, bajo la ancrusa simplificada que precede al último desarrollo del **sujeto S** propiamente dicho. Este se elimina irregularmente en los períodos cuya duración, en negras, es: **8, 4, 6, 4, 2**.

En la **segunda parte** (Ejemplo XIX [página 34]), a esos mismos elementos **pedal** y **copla sujeto - respuesta**, se añade un elemento armónico "**H**" (de "harmonique" en el texto original en idioma francés) que, rítmicamente, se une a la **copla sujeto - respuesta**, ligado primeramente al **sujeto variado S'** y enseguida a la **respuesta R** (señalada en el ejemplo del texto original como **R'**). Hacia el final de esta **segunda parte**, el **pedal** se duplica en una **respuesta P'**, teniendo la misma su propio período. Comencemos por el estudio de este **pedal** y de su **respuesta**. De la movilidad rítmica pasa a una célula fija de cinco negras repetida nueve veces seguida por una célula de tres negras. Sobre la última negra de la sexta repetición, se inserta la **respuesta P'** con un valor de cuatro negras, primeramente repetida dos veces, después superpuesta en canon (siempre con valor de cuatro, lo que da un valor global de seis para las dos células **P'**), finalmente dos células de tres negras. El **grupo S** contiene primeramente una ancrusa de ocho negras, después dos veces la **cabeza del sujeto** (seis negras), finalmente el **sujeto** entero cortado al medio por una síncope (duración global, nueve negras).

El **grupo S'** tiene una duración de ocho negras y después, por eliminación de las bordaduras iniciales, decrece su duración a la mitad: cuatro negras; finalmente regresa a la duración de ocho negras, eliminando siempre las bordaduras iniciales y reemplazándolas por los silencios equivalentes.

La **copla sujeto - respuesta** se desarrolla enseguida en **R** y **R'**, **R** a la cuarta superior de **S**, **R'** a la cuarta inferior de **S'**, siendo los períodos de **R'**, respectivamente, de una duración de ocho negras, ocho negras, seis negras; siendo los períodos de **R** de tres más tres negras, tres más tres negras, una más tres negras, dos más tres negras (no proviniendo la diferencia, como puede verse, más que de las repeticiones desiguales de la nota inicial).

El **grupo "H"**, de sostén armónico, sigue, como ya lo he dicho, a los períodos de **S'** -es decir: ocho negras, cuatro negras, ocho negras- precedidos, antes de la entrada propiamente dicha de **S'**, de un grupo de seis negras. Entre el final de **S'** y el principio de **R** tiene lugar un intervalo de dos negras definiendo un período intermedio en "**H**", el cual toma, entonces, la periodicidad de **R** (o sea: tres más tres, tres más tres, uno más tres, dos más tres negras). Al fin de cuentas se tienen los esquemas:

Yo pienso que se percibirán, sin que los describa una vez, más los efectos de equilibrio asimétrico de esos diversos grupos.

Ejemplo XIX (Segunda parte de la segunda copla de la "Danza Sagrada")

(Cifra 181) (Cifra 182) (Cifra 183)

* S 8 6 (de 3 en 3) 6 9

S' 8 4 8

H ++ 6 8 4 8

P 5 3 3 3 5 5 5

(* Sujeto [S] : Oboes, Violines y Violas)

(** Sujeto [S] : Se suman las Flautas y la Flauta en Sol)

(+ Variación del Sujeto [S'] : Trompetas en Do y Trompetas Bajas en Mi b)

(++ Elemento Armónico [H] : Cornos)

(ooo Pedal [P] : Contrafagote, Trombones, Tuba, Timbales, Violoncellos y Contrabajos)

(9) (Cifra 184)

R 3+3 3+3

R' **** 8 8

++ 2 3+3 3+3

P' 4 3 4 3

5 5 5 5

(+ Variación del Sujeto [S'] : Se suman la Trompeta Piccolo en Re y los Trombones en el 2º, el 3º y el 4º compás de la cifra 183)

(*** Respuesta [R'] : Cornos)

(++ Elemento Armónico [H] : Trompetas en Do)

(+++ Respuesta [P'] : Clarinete Piccolo y Trompetas Piccolo en Re)

(Cifra 185)

(+++ Respuesta [P' } Se suma la Flauta Piccolo)

La **segunda copla** es seguida por la **coda** regresando a la monorritmia de los **refranes**. Esta **coda** está dividida en dos partes. La **primera** está basada en la preponderancia del **grupo C** (A B), con dos apariciones del **grupo C** en su primera forma, no cadencial. La **segunda parte** está construida solamente sobre el **grupo C** cadencial, conteniendo los valores fijos, que ya hemos descripto más arriba (Ejemplo XXII [página 37]). La **primera parte** de la **coda** conforma el esquema siguiente:

(Cifra 186) (Cifra 187) (Cifra 188)

I.- A 5 B 4 A 2 B 4 ; A 5 B 4 A 5 B 4 A 2 B 4 ; A 5

o sea: **C** 9 / **C** 6 ; 2 **C** 9 / **C** 6 ; **C** 5 elidido;

(Cifra 189)

II.- A 5 B 4 / C 5 / A 5 / C 5

o sea: **C** 9 / C 5 ; **C** 5 elidido / C 5. Este período se eleva a la octava superior del precedente;

(Cifras 190) (Cifras 191) (Cifra 192)

III.- A 5 B 4 A 5 B 4 A 5 B 4 A 2 B 4

o sea: 3 **C** 9 / **C** 6 . Igualmente, este período se eleva a la octava superior del precedente.

Es notable la ubicación de las células **C 5** aisladas en pleno medio de esta **primera parte** y preparando el desarrollo de la **segunda parte**. Es destacable, además, que ese desarrollo esté construido únicamente sobre la alternancia de los grupos **C** de valor fijo, en donde la tendencia cadencial que precisará **C** en el interior del mismo se da por la repartición fija de sus valores. (Ejemplo XX)

Ejemplo XX (Primera parte de la Coda de la "Danza Sagrada")

(Cifra 186) (Cifra 187) (Cifra 188)

1º Período

(Dos veces **C** 9)

(Cifra 189)

2º Período

(Cifra 190)

3º Período

(Tres veces C 9)

El **período I** de esta **segunda parte** (Ejemplo XXI) está basado en la alternancia de las células **C** y **C'**; **C'** está compuesta, por una disociación, solamente de los acordes graves de **C**. Pueden distinguirse tres pequeñas subdivisiones en este **período I**:

(Cifra 192)

1. Alternancia de C y de C' C 5 C' 5 C 6

(Cifra 193)

(Cifra 194)

2. Únicamente C' C' 5 C' 5 C' 6 C' 5 C' 8

(Cifra 195) (Cifra 196)

3. Alternancia de C y de C' C 5 C' 6 C 5 C 6

Ejemplo XXI (Segunda parte de la Coda de la "Danza Sagrada")

Se observa, pues, la fijación de duraciones de cinco y seis semicorcheas y la sola aparición de un valor de ocho semicorcheas al final de la segunda división, prefigurando el **período II**.

Este **período II** está consagrado a la aumentación rítmica de **C**, con la supresión de **C'**. Aquí todavía distinguimos tres subdivisiones, siguiendo los valores de aumentación.

(Cifra 197) (Cifra 198) (Cifra 199) (Cifra 200) (Cifra 201)

1. - C 5 C 6 C 7 C 8 / C 5 C 8

(**C** crece progresivamente del mínimo de 5 al máximo 8, después salta sin intermediación del mínimo al máximo.)

2. - 1 C 14 C 14

(**C** se fija en una alternancia 6 – 8.)

3. – Este comporta los cuatro últimos compases de “La Consagración...”: los valores fijos de **C** son abolidos; además, la aumentación no está solamente ligada al ritmo sino también a la figura melódica que constituye **C**.

Señalemos que con el **grupo C 8** sobreviene la independencia rítmica del bajo, transformándose en un grupo de dos corcheas repetidas, independencia prefigurada igualmente en todo el primer **C' 8**.

Ejemplo XXII (Sucesión de acordes de los grupos C de la Coda de la “Danza Sagrada”)

(Cifras 192 a 200)

Valores fijos de C

C - Bajo solo

Así, esta coda tiende primeramente hacia la cadencia, para ser seguida solamente por un gran grupo cadencial. Me permito insistir sobre el hecho muy importante, a mi parecer, de esta repartición fija de los valores dentro del **grupo C** fenómeno rítmico que presenta su aspecto esencial al final de esta coda: un movimiento aparente dialécticamente ligado a una inmovilidad sobreentendida.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Nos queda hablar de la “Introducción”, el mecanismo más fácilmente desmontable y por ello el más secreto. Más allá de esta extraordinaria diversidad rítmica en la variación, más allá de este empleo enteramente excepcional de las oposiciones entre valores racionales y valores irracionales y la imbricación estrecha de valores largos y de valores muy cortos (este último procedimiento ya familiar en Debussy), más allá de esta perfección en las estructuras rítmicas que la organizan, todas cosas de las cuales ya hemos demostrado su importancia durante el curso de este estudio, yo creo que la “Introducción” de la “La Consagración...” muestra un fenómeno de arquitectura por demás interesante: una suerte de desarrollo por recubrimiento progresivo que es, pues, muy difícil, por no decir imposible, de analizar en una sucesión de planos más o menos contrastados como todos los otros desarrollos de “La Consagración...” 15/05/06 01:42 p.m.. Pero estoy generalizando prematuramente, porque no puede dejar de percibirse una tal preocupación en la dimensión de la obra entera, y son bien visibles, me parece a mí, las razones que pueden explicar el cuidado constante de las diversas ligazones temáticas, que, por decirlo así, no tienen una relación de estructura interna con el desarrollo en curso. (Señalemos también tal necesidad en Berg, por ejemplo en la “Suite Lírica”, expresada de manera ciertamente más hábil, al menos en general.)

No es mi objetivo analizar aquí esta “Introducción” en detalle; me haría falta citar entonces el texto musical, y en su versión orquestal, tan grande es la complejidad. Esto sería dificultar absolutamente tal empresa en lugar de realizarla sintéticamente. Me contentaré, pues, con una descripción lo más precisa posible de la arquitectura de esta “Introducción”.

Creo que pueden verse, sin duda alguna, cuatro fases en su desarrollo.

Primera Fase: (desde el inicio de la obra hasta el segundo compás de la cifra 3) es una fase de introducción donde se pueden señalar los dos elementos organizadores principales de la **segunda fase**.

Segunda Fase: 1) Desarrollo del **primer motivo conductor** un compás después de la cifra 3 (*un fagote con el acompañamiento de un corno inglés*) hasta la cifra 4. 2) Desarrollo del **segundo motivo conductor** (cifra 4 a la cifra 6 [*un clarinete piccolo y un oboe*]). 3) Repetición del **primer motivo conductor** seguido de una cadencia de acuerdo al segundo (cifra 6 a la cifra 7). 4) Los dos motivos son alternados (cifra 7 a la cifra 8). 5) Se percibe principalmente el **segundo motivo conductor**, estando el primero transformado por cambios de registros (cifra 8 a la cifra 9).

Tercera Fase: 1) Aparición de un **tercer motivo conductor** (cifra 9 a la cifra 10). 2) Superposición de esos **motivos principales** y de los **motivos secundarios** (cifra 10 a la cifra 12).

Cuarta Fase: repetición de la **primera fase** simplificada, todos los motivos secundarios y principales están señalados, seguido de una semicadencia y de una preparación de la pieza siguiente (cifra 12 a la cifra 13).

Si se quiere rendir cuentas de las verdaderas características de esta “Introducción”, se debe notar la manera con la cual se encadenan y se diferencian todas esas subdivisiones. Hemos mostrado en el Ejemplo II (página 4) como la **primera frase** del fagote daba nacimiento al **segundo motivo conductor** -en tresillos- y de que manera ese **motivo**, desprendido de ella, dirigía sus estructuras siguientes por supresión de todo elemento en tresillo. Haría falta generalizar este punto de vista y mostrar como un motivo o varios motivos secundarios pueden, una vez expuestos, tomar su propio período, desprenderse del motivo principal que los ha engendrado y formar la unión entre dos subdivisiones de una estructura. Por ejemplo, la **segunda fase** y la **tercera fase** no están simplemente yuxtapuestas, sino que las reúne un motivo que expone su propio desarrollo durante la última división de la **segunda fase** y la **primera subdivisión** de la **tercera fase**; ese motivo no marcará ninguna cesura durante el pasaje de la **segunda** a la **tercera fase** (Ejemplo XXIII). Éste tiene nacimiento en la **tercera subdivisión** de la **segunda fase** y sirve como una suerte de contrapunto a lo que hemos llamado el **primer motivo conductor** (cifra 6 de la partitura). En la **cuarta subdivisión**, se manifiesta en la octava grave (y pasa de la flauta al fagote - 4º, 6º y 7º compases después de la cifra 7). En la **quinta subdivisión**, toma una independencia total frente al **primer motivo conductor** y adquiere una gran importancia vistas sus numerosas variaciones rítmicas, importancia que mantiene en la exposición del **tercer motivo conductor** (cifra 8 y después cifra 9 de la partitura) y durante toda esta exposición. Estando cumplido su rol de transición entre la **segunda** y la **tercera fase**, ese motivo no aparece más en la **segunda subdivisión** de la **tercera fase** que es, como ya lo hemos dicho. La superposición de los tres **motivos conductores**. Destaquemos que Stravinsky ha marcado él mismo, en su partitura, la importancia creciente del **motivo secundario** del cual hemos hablado cuando aparece en la **segunda fase**. En efecto, en nuestra **tercera subdivisión**, es el **primer motivo conductor** el que está puesto en relieve por estar “fuera de” (cifra 6 de la partitura). En nuestra **cuarta subdivisión**, en el momento del cambio de registro y de instrumento, es el **motivo secundario** el que lo hace destacar por estar “muy fuera de”.

Ejemplo XXIII (Introducción de la “Fertilidad de la Tierra”)

(Corno Inglés)
"Fuera de"

(Corno Inglés)

Flauta en Sol

"Muy fuera de"

Cifra 6

Fagote

4 compases después de la cifra 7

(Cifra 9) (Oboe)

Fl en Sol

Cifra 8

Yo pienso que este solo ejemplo habrá mostrado suficientemente las características de la arquitectura que estudiamos: es decir que, bajo una estructura delimitada en planos precisos por los **motivos principales**, se inscriben los **motivos secundarios** que suavizan y esfuman esta estructura con una renovación constante y por sus maneras diversamente variadas de superponerse a los **motivos principales**. Es este doble plano de desarrollo, doble tanto por su función como por sus modalidades, al cual podemos destacar como una de las enseñanzas más aprovechables de esta “Introducción” de “La Consagración...”; sin olvidar la individualidad de la instrumentación, manifestación del espíritu que anima esta arquitectura.

✧ ✧ ✧ ✧ ✧ ✧ ✧

De esta manera pensamos haber intentado un trabajo de puesta al día muy completo, al menos en lo que concierne al ritmo. Yo he notado, pasando esto, las características armónicas y melódicas y si bien pueden rendirse cuentas de ciertas tendencias a una destrucción del lenguaje tonal, ellas son realmente una excepción. La mayor parte de las características se relacionan, bien por el contrario, con atracciones extremadamente fuertes sobre la tónica, la dominante o la

subdominante, como lo prueban, entre otras, la “Danza Sagrada” y la “Danza de la Tierra”. Si hay aquí ensayos contrapuntísticos, estos son francamente débiles, y si recordamos la **segunda copla** de esa misma “Danza Sagrada” (Ejemplo XIX [página 34]) donde la pareja **sujeto - respuesta**, aparte de la anomalía cromática que hemos señalado, se encuentra muy resumida. Si hay superposiciones de motivos, se hacen de manera extremadamente rígida, cada motivo desenvolviéndose obstinadamente sobre los mismos intervalos. En suma, no hay aquí un desarrollo propiamente dicho, más bien una repetición variada, no reacción química, más bien “mélange” física; se nos permitirá, eso espero, ver en esta diferencia un gran baja de nivel.

¿Hablaré de la politonalidad que ha sido tan destacada en “La Consagración...”, al punto que se la ha visto más que a ella misma? Eso sería anacrónico, y tanto esto es verdad que la politonalidad está ahora ubicada en el museo de los accesorios inútiles, de las máscaras derrotadas. Muy felizmente, “La Consagración...” está exenta de esas absurdidades. Todo a lo más señalaremos una polimodalidad a partir de las mimas notas de polaridad. Ya hemos citado la “Danza de la Tierra” donde, sobre una tónica de **do** se insertan la escala de tonos enteros y una atracción modal siguiendo las cuartas descendentes (**mi b, si b, fa, do**); hemos señalado (Ejemplo VIII [página 14]) la fijación de un acorde bajo el acorde bordadura. Podemos todavía remarcar en la “Introducción” de la segunda parte (“*El Sacrificio*”) una modalidad única sobre tónica **re**, que juega sobre la ambigüedad siguiente: la separación de las notas atractivas de las demás notas que toman así un carácter de alteración de paso. Es precisamente a esta jerarquía que se organiza a partir de las notas atractivas que “La Consagración...” debe su fisonomía armónica. No podemos abusar más de la gratuidad politonal.

¿Debo hablar igualmente de lo que se ha llamado la ausencia de melodía en Stravinsky? Sin tomar una actitud polémica, pero estando dada una tradición melódica heredada de Italia y de Alemania (entiéndase bien que nos referimos a los italianos de los siglos XVII y XVIII, como a los alemanes de los siglos XVIII y XIX) se ha constatado que Stravinsky no tenía el “don melódico”. Queda de saber si Stravinsky no ha más bien amplificado y divulgado una construcción melódica derivada de una cierta forma de canto popular. Y puede ser en este punto preciso donde se ubique el malentendido de sus temas “folklóricos” (un poco de malevolencia referida a ese calificativo así empleado para el plagio y la falta de invención). La tendencia de Stravinsky a la fijación vertical de material sonoro, la encontramos en efecto bajo una forma horizontal. En ese sentido, cuando las notas de un modo están inicialmente determinadas a una altura dada, las notas de toda la estructura melódica no saldrán de la escala así establecida. Como frecuentemente no se utilizan todas las notas del modo, o como, en el caso contrario, los puntos de apoyo tienen la ubicación preponderante, se toma inmediatamente el aspecto estático que reviste una tal melodía desde el punto de vista sonoro y es esto, yo creo, este aspecto estático de la escala lo que hace denunciar una pretendida “ausencia de melodía”. Se descubre igualmente la relación con las melodías sobre los modos defectivos (*defectuosos*) de las músicas de Indochina, del Tíbet, por ejemplo, o de África negra, y más cerca de Stravinsky, de ciertas melodías populares cuyo reflejo sonoro nos era ya familiar con Borodin y Mussorgsky principalmente. No se trata pues de una ausencia de melodía, sino más bien de un cierto aspecto de la melodía -con una tendencia arcaizante desde el punto de vista tonal- lo que no hace más que corroborar todo el sobresalto de Stravinsky a favor de un lenguaje tonal arcaizante a fuerza de agruparse alrededor de atracciones primariamente polarizantes. Podemos anunciar: “arcaizante” sin ningún tipo de temor, ya que el lenguaje de “La Consagración...” -todavía más que el de “Bodas” y el del “Zorro”- ha creado, en relación a la evolución del lenguaje con Wagner y después de él, con lo que se puede llamar geográficamente un fenómeno de barra, y ese arcaísmo tiene sin duda permiso, como lo hemos hecho notar, de indagaciones más audaces sobre las estructuras rítmicas.

* * * * *

He llegado a pensar, al fin de cuentas, que esta obra tiene, a despecho de y gracias a sus lagunas, una tan grande utilidad en la evolución musical equiparable al “Pierrot Lunaire”, por ejemplo. Porque si bien no pueden retenerse casi ninguna de las características de los modos de escritura de “La Consagración...” -no más que los de “Bodas”- que son una supervivencia, la escritura rítmica, en cambio quedan todavía poco más menos inexplorados, al menos en sus consecuencias internas; porque no hay lugar a dudas para nadie que ciertos procedimientos más o menos mecanizados de una manera “contraplaqueada” (es decir, en placas o planos separados y opuestos), han pasado en el lenguaje contemporáneo bajo una forma de colorido rítmico, de la misma manera que se le ha aplicado ese calificativo a un colorido resumido de las tonalidades con algunos intervalos de tendencias anárquicas. Destaquemos que son pocas las obras a lo largo de la historia de la música que pueden vanagloriarse de tal privilegio: que no se ha podido agotar, después de cuarenta años, su potencial de novedad. Digamos aquí que esta novedad es sobre un plano único, el del ritmo; pero es justamente esta restricción la que representa una suma de invención y una calidad en el descubrimiento fuertemente envidiables.

Puede ser que, al paso de las conclusiones que yo he ido dando a continuación de los diferentes análisis, se me encuentre una cierta tendencia a exagerar las relaciones asimétricas, a no tener en cuenta el inconsciente. ¿Debo repetir que no he pretendido descubrir un procedimiento creador sino solamente dar cuenta del resultado, estando las relaciones aritméticas totalmente tangibles a simple vista? Si yo he podido destacar todas esas características estructurales es porque ellas estaban allí, y poco me importa entonces si han sido puestas en la obra conscientemente o inconscientemente, y con qué porcentaje de trabajo o de “genio”. Establecer una tal génesis de “La Consagración...” sería de un gran interés especulativo, descartando, no obstante, su sólo objeto musical, que es al cual yo he querido limitarme.

Sin embargo, es imposible no interrogarse con cierta angustia sobre el caso Stravinsky. ¿Cómo explicar, después de “Las Bodas”, ese agotamiento acelerado que se manifiesta por un esclerosamiento en todos sus dominios: armónico y melódico, donde se termina en un academicismo falsificado, o en el aspecto rítmico mismo, donde se ve producirse una penosa atrofia? ¿Se podrá hablar entonces de reacción de uno de sus dominios sobre el otro? En efecto, puede constatar, al principio del siglo XX, una curiosa disociación entre la evolución del ritmo y la evolución del material sonoro propiamente dicho: por una parte Schönberg, Berg, Webern, punto de partida de una morfología y de una sintaxis nuevas pero ligados a una supervivencia rítmica (esto es dando una mirada muy resumida a la Escuela de Viena, porque hay entre ellos diferencias irreductibles); por otra parte, Stravinsky. A mitad camino, sólo Bartók, cuyas investigaciones sonoras no caen jamás en los atolladeros de Stravinsky, si bien están bastante lejos de alcanzar el nivel de los Vieneses; cuyas investigaciones rítmicas no igualan, están lejos de ello, a las de Stravinsky, las que son, gracias, en último término, al plano folklórico, superiores en general a las de los Vieneses.

Si, pues, consideramos el caso Stravinsky, sus lagunas de escritura han tomado el paso sobre sus descubrimientos rítmicos, les han impedido terminar. Lagunas de escritura de todo orden, y tanto es así en el dominio del lenguaje propiamente dicho como en el del desarrollo. Lógicamente, Stravinsky no podía contentarse con un sistema resumido colmado con fórmulas compositivas y anarquizantes. Reencontrar una jerarquía ya probada, coloreada con eclecticismo, fue un alivio inmediato para la hipnosis.

Poco nos importan, por lo demás, los juegos de prestidigitación -donde el objeto escamotea el manipulador- puesto que ya existía antes un verdadero dominio de Stravinsky. Es también en este período donde se lo tiene que tomar diversamente consciente de un mundo nuevo -de una manera más o menos episódica, más o menos racional-, y es necesario retener el nombre de Stravinsky en primer plano; sobre todo cuando la expansión tardía de Schönberg, Berg y Webern a puesto cruelmente sobre el candelero sus errores y lo ha bajado de su pedestal de mago único. Que sea la de Stravinsky, que sea la Schönberg, por otra parte, las deificaciones prematuras no son nuestra intención. ¿Quién soñaría con lamentarse, sino los espectadores frenéticamente turiferarios (*turiferario es el clérigo que lleva el incensario en la ceremonia religiosa; en el párrafo posee el sentido de quienes querían mantener las cosas sin cambio o regresar a lo anterior*), por regresar a una óptica menos afectiva?

P.D.- Se nos podría censurar por tener una actitud tan unilateral frente al ritmo, o al menos asombrarse de la importancia hipertrofiada que le atribuimos. En verdad, nos parece que el problema del lenguaje propiamente dicho está mucho más cerca de una solución con la adopción -cada vez más esparcida- de la técnica serial; entonces, se trata esencialmente de restablecer un equilibrio. Al lado de todas las disciplinas musicales, en efecto, el ritmo no se ha beneficiado más que de nociones muy resumidas que cada uno puede encontrar en los solfeos usuales. ¿Es necesario ver allí solamente una deficiencia didáctica? Puede pensarse más válidamente que, después del final del Renacimiento, el ritmo no ha sido considerado al igual que los otros componentes musicales y que se ha hecho la parte más bella con la intuición y el buen gusto.

Si se quiere encontrar la actitud más racional frente al ritmo en nuestra música occidental, es necesario llamar a Philippe de Vitry, Guillaume de Machault y Guillaume Dufay. Sus motetes isorrítmicos son un testimonio decisivo sobre el valor constructivo de las estructuras rítmicas en relación a las diferentes secuencias implicadas en las cadencias. Que mejor precedente que invocar las indagaciones contemporáneas y relacionarlas con esas otras investigaciones, las de esa época, en la que la música no solo era un arte sino que también era considerada una ciencia, lo que evitaba toda suerte de cómodos malentendidos (a pesar de la permanencia de un no menos cómodo escolasticismo).

“La isorritmia”, dice Guillaume de Van en su prefacio a las obras de Dufay, “fue la expresión más refinada del ideal musical del siglo XIV, la esencia a la cual solo un pequeño número podía penetrar y que constituía el supremo testimonio de la habilidad del compositor... Las restricciones impuestas por las dimensiones rígidas de un plan que determinaba con antelación los más pequeños detalles de la estructura rítmica no limitaban de ninguna manera la inspiración del Cambresiano, porque sus motetes daban la impresión de composiciones libres, espontáneas, en tanto que de hecho, el canon isorrítmico es estrictamente observado. Es este armonioso equilibrio entre la melodía y la estructura rítmica lo que distingue a las obras de Dufay de todo el repertorio del siglo XIV (con excepción de Machault)”.

Se ve entonces, cosa que puede parecer impensable a muchos oyentes e incluso a muchos compositores contemporáneos, que la estructura rítmica de esos motetes “precedía” a la escritura. No solamente hay aquí un fenómeno de disociación, sino más bien una marcha contraria a la que observamos en la evolución de la historia de la música occidental a partir del siglo XVII.

Después de esta brillante eflorescencia, tan desconocida en nuestros días bajo ese aspecto reservado a los especialistas solamente, puede verse un intento de control sobre el ritmo en las piezas “medidas a la antigua” de Claudio el Joven y de Mauduit. El prefacio de una edición de esta época pone el acento sobre la importancia que debe revestir la estructura rítmica en relación al contexto “armónico”. “Los antiguos que han tratado sobre la música”, dice allí, “la han dividido en dos partes: armónica y rítmica... La rítmica ha sido puesta por ellos en tal perfección que han logrado efectos maravillosos... Después esa rítmica ha sido descuidada de tal manera que ella se está perdiendo del todo... Nadie se ha preocupado para poner un remedio a esto, hasta Claudio el Joven, que es el primero, enardecido de sacar a esa pobre rítmica de la tumba donde ella había estado durante tanto tiempo yaciendo para emparejarla a lo armónico”.

No es cuestión de discutir lo bien fundado de esta descendencia greco - latina, sino más bien constatar que, antes de la solución simplista de la barra del compás, primero se estaba preocupado en coordinar de una manera coherente las nociones rítmicas de la música, componentes del mismo nivel de importancia que las nociones armónicas y contrapuntísticas.

También sería tiempo de adherir a una lógica semejante, indispensable si se tiene el cuidado de remediar la falta de cohesión que hemos destacado en el curso de este estudio, entre la evolución de la polifonía y el descubrimiento rítmico. Y no creemos contradecirnos, ni jugar sobre una paradoja, avanzando en que es necesario desligar el ritmo del lado “espontáneo” con el cual se lo ha atribuido generosamente durante tanto tiempo; es decir, desligar el ritmo de una expresión propiamente dicha de polifonía, promoverlo al rango de factor principal de la estructura reconociendo con ello que puede preceder a la polifonía; esto tiene por objeto ligar más estrechamente aun, pero también más sutilmente, la polifonía al ritmo.

Pierre Boulez