

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO
FACULTAD DE BELLAS ARTES



Licenciatura en Música
Línea Terminal en Composición

Tesis

**RECONSIDERANDO LA CONSAGRACIÓN DE LA
PRIMAVERA 100 AÑOS DESPUÉS**

Que para obtener el grado de
Licenciado en Música con línea terminal en Composición

Presenta

Alberto Novoa Ruiz

Director:

Dr. Mauricio F. Beltrán Miranda

Asesor temático:

Lic. Efraím Escobar Ramírez

Asesor metodológico:

Dr. Sergio Rivera Guerrero

C.U. Cerro de las Campanas, Santiago de Querétaro, Qro.

MARZO DE 2018

Once there was a boy and the boy loved stars very much.

*Every night the boy watched the stars from his window
and wished he had one of his very own.*

- Oliver Jeffers

Agradecimientos

Agradezco al Dr. Mauricio F. Beltrán Miranda por su excelente dirección en la presente investigación, por el material y espacios proporcionados, dedicación, motivación, apoyo y la paciencia a pesar de los retrasos e inconvenientes.

A mis asesores: el Lic. Efraím Escobar Ramírez por guiarme correctamente durante toda la carrera, por su ayuda y además por ser un muy buen amigo; al Dr. Sergio Rivera Guerrero por las constantes revisiones, su insistencia y su gran dedicación.

Gracias a la Universidad Autónoma de Querétaro. A todas las personas y administrativos en la Facultad de Bellas Artes, por lo referente a mi trayecto como alumno y por la atención ahora como egresado. Especialmente al director de la facultad, el Dr. Eduardo Núñez, y en la coordinación, a Ismael y a Gaby.

Estoy muy agradecido con mis maestros de composición de la carrera, por haberme mostrado y confiado sus métodos y procedimientos, además de nuevas posibilidades dentro de todo el universo que es la música: Marcelo Uribe, Laura Chavez, Julio Gándara en conjunto con el Dr. Mauricio Beltrán en el entonces Centro Universitario de Creación Musical (CUCM), y de igual manera al Dr. Ignacio Baca Lobera.

Muchas gracias a todos los compositores que durante algún tiempo y a la par de esta investigación me asesoraron en talleres y cursos en donde además de enriquecer mi quehacer como compositor me compartieron sus opiniones y sugerencias sobre mi propia música.

Infinitas gracias a mi familia que quiero mucho, por toda su dedicación y el apoyo que siempre me han dado.

A todos mis compañeros de clase y amigos: Diana, Alex, Leo, Kikz, Deb, Osc, Jav, Rosario, Lil, Aña, Erika, Cecy, Mireya, Luis Oscar, Toledo, Jorge Javier, Blanca, Rafiki, Luisa, Elisa, Fer, Mar, Valentina, Martino, y a todos aquellos que no incluí pero que de una u otra forma me han brindado su apoyo.

Y especialmente, gracias a Lluvia Anaïs por haberme invitado a formar parte de un universo que aún no conocía y con quien me crucé justo después de abordar la presente investigación.

Resumen

Esta investigación se enfoca en estudiar las estructuras rítmico-métricas utilizadas por Stravinsky en *La Consagración de la Primavera*. Se analiza uno de los movimientos del ballet: *El Ritual de las Tribus Rivales*, y se profundiza haciendo una clasificación y distribución de los elementos rítmicos de tal manera que permitan una mejor comprensión de la obra, y del manejo y empleo de los mismos. Se analiza la manera en que Stravinsky logra crear un clima de caos y desorden sin que su obra deje de tener coherencia y unidad, y se muestran algunos procedimientos de composición típicamente utilizados por Stravinsky. Se aborda el contexto histórico de Stravinsky, el desastre ocurrido en el estreno de *La Consagración* y algunos pasajes de su música en sus diferentes periodos musicales.

Palabras clave: Stravinsky; *La Consagración de la Primavera*; *El Ritual de las Dos Tribus Rivales*; bloque temático; motivo celular.

Abstract

This research focuses on studying the rhythmic and metrical structures used by Stravinsky in *The Rite of Spring*. One of the movements of the ballet is analyzed: *Ritual of the Two Rival Tribes*. The dissertation deepens by making a classification and distribution of the rhythmic elements in such a way that they allow a better understanding of the work, and the way Stravinsky uses them, as well as how Stravinsky manages to create a sensation of chaos and disorder without compromising coherence and unity, and some ways and tools of composition typically used by Stravinsky are shown. The historical context of Stravinsky, the disaster that occurred at the premiere of *The Rite* and some passages of his music in its different musical periods are addressed.

Keywords: Stravinsky; *The Rite of Spring*; *Ritual of the Two Rival Tribes*; thematic block; cellular motive.

Contenidos

Agradecimientos	ii
Resumen	iv
Abstract	iv
Contenidos	vi
Introducción	viii
Capítulo I. Igor Stravinsky: Tiempo y entorno	1
Serguei Diaghilev	8
<i>El Pájaro de Fuego</i>	11
<i>Petrushka</i>	15
Capítulo II. La Consagración de la Primavera: Orígenes, colaboradores y estreno	21
Cronología de la composición	22
Nikolas Roerich	24
Sinopsis	25
Vaslav Nijinsky	27
Estreno	30
Gabriel Astruc	31
Capítulo III. Periodos estilísticos: Temprano, Ruso, Neo-Clásico, y Serial	41
El Periodo Temprano (1901-1908)	41
El Periodo Ruso (1906-1917)	42
El Periodo Neo-Clásico (1917-1951)	55
El Periodo Serial (1951-1957)	57

Capítulo IV. El Ritual de las Dos Tribus Rivales: Bloques temáticos y motivos celulares; construcción y distribución	61
Sección I	64
Sección II	78
Sección III	82
Conclusiones	89
Bibliografía	93

Introducción

La Consagración de la Primavera es considerada una de las creaciones artísticas más visionarias, interesantes y modernistas de todo el siglo XX. La pieza se ha convertido en parte fundamental del 'canon modernista'. Y a pesar de los innumerables trabajos de investigación, artículos, ensayos y monografías acerca de la obra, y a más de 100 años de su estreno, *La Consagración de la Primavera* continua evadiendo respuestas referentes a su composición, en diversos aspectos como lo son la relación de la música con la coreografía original, la armonía empleada, la instrumentación, el aspecto melódico, pero sobre todo, las innovaciones rítmicas y métricas empleadas por Igor Stravinsky.

Igor Stravinsky (1882-1971), fue un compositor ruso reconocido como uno de los más importantes de su época por haber delimitado una nueva perspectiva en la creación de la música y por su relevante influencia sobre el desarrollo de las nuevas corrientes surgidas en el siglo XX. Stravinsky logró transformar y revolucionar la música con la implementación de insólitos recursos nunca antes utilizados dentro de la composición. Antes de Stravinsky, las formas y estilos musicales desarrollados hasta entonces se podían relacionar con otras obras de la misma época por el diseño periódico en el que habían sido creados. Con Stravinsky ocurre un cambio abismal, transita una evolución histórica del lenguaje musical como nunca antes había pasado.

En *La Consagración de la Primavera* Stravinsky propone y aporta una nueva forma de movimiento, un dinamismo totalmente diferente y jamás antes experimentado. Se advierte una ausencia del desarrollo motivico tradicional. En gran parte de su música resulta difícil delimitar motivos melódicos y se distinguen pequeños grupos rítmicos que son repetidos, no de manera exacta, pero llegan a permutarse entre ellos sin llegar a desarrollarse. Estas agrupaciones suelen ser

contrastantes o están aislados entre sí. Sin embargo, no deja de haber coherencia y unidad en toda la música.

Al escuchar *La Consagración de la Primavera* por vez primera, se puede llegar a percibir un gran desorden, una especie de confusión, un desconcierto similar al vivido por los espectadores que la presenciaron durante su estreno en el año de 1913. Stravinsky logró crear un clima de caos y desorden sin dejar que su obra dejara de tener coherencia y unidad. Por tal motivo, esta investigación tiene como propósito analizar y profundizar en las estructuras rítmico-métricas utilizadas por Stravinsky, innovaciones e ideas del compositor. Son identificados y clasificados elementos rítmicos que permiten una mejor comprensión del ballet y su relación con su Periodo Ruso. Se aborda parte del contexto histórico del compositor, desde sus orígenes hasta lo ocurrido la noche del estreno de *La Consagración* y se analizan algunos motivos que pudieron haber causado el desastre. Se hace mención de los personajes involucrados en la concepción del ballet original y su relación con Stravinsky. Se examinan algunos pasajes de la música del compositor por periodos con un listado de las obras más representativas.

A raíz de los 100 años de su estreno, han aparecido en el 2013 nuevos estudios sobre *La Consagración de la Primavera*, que abren el camino para los investigadores musicales jóvenes que tienen interés por develar otros secretos de la pieza que han escapado al estudio de los académicos anteriores. De acuerdo a Jonathan W. Bernard, uno de los más reconocidos especialistas en la música del siglo XX, es inadecuado aseverar que los teóricos de la música hayan agotado el estudio de *La Consagración*. Bernard opina que es en el aspecto de la rítmica, que los estudiosos de la obra podrán realizar nuevos hallazgos que contribuyan a una mejor comprensión de la obra.

En *La Consagración de la Primavera*, Stravinsky revoluciona la forma empleada por compositores en el desarrollo creativo musical, en *La Consagración*, se revoluciona el empleo de sonoridades, timbres, disonancias y armonías exóticas,

pero principalmente se innova la forma de incorporación del ritmo, un ritmo obstinado, incisivo y avasallante que rompe completamente con el discurso musical, en el que se establecen nuevos patrones de articulación, agrupados en pequeños conjuntos sonoros de motivos repetitivos, los cuales llegan a ser muy contrastantes.

A causa de la riqueza del trabajo rítmico empleado por Stravinsky en *La Consagración*, es importante tener en mente algunos aspectos que logran darle movimiento a la obra de una manera tan característica: la forma de las construcciones rítmicas, el uso de células melódicas apenas variadas, planos muy contrastados y cambios muy recurrentes de compás, además de contar con una irregularidad rítmico-métrica nunca antes vista.

Esta investigación se centra en los procedimientos métricos y rítmicos empleados por Stravinsky en su obra. Se utiliza principalmente el método de análisis “celular”, iniciado por Oliver Messiaen y Pierre Boulez, análisis basado en la identificación de células, en donde se pueden reconocer grupos de diferentes células que a su vez conforma una línea melódica. Estas células rítmicas se pueden encontrar en formas variadas además de poderse ubicar en yuxtaposición, método muy parecido al de los *ragas* hindúes. De igual manera se analiza la obra utilizando el método de análisis rítmico en diferentes niveles estructurales de Grosvenor Cooper y Leonard B. Meyer, identificando estructuras rítmicas, la continuidad y la forma en una composición.

Para el análisis se aborda uno de los movimientos de *La Consagración: El Ritual de las Dos Tribus Rivales*. Y las fuentes primarias de la presente investigación son aquellas que documentan de manera más directa el proceso creativo de Stravinsky, por ejemplo:

- El facsímile de los bosquejos (1911-1913, publicado en 1969).
- El facsímile del *score* autografiado (publicado en 2013).
- La edición de la versión para piano a 4 manos (1912).

- La primera edición del *score* orquestal (1922).

Asimismo se ha consultado la literatura más relevante sobre el tema, publicada por autores como: Stephen Walsh, Eric Walter White, Peter Hill, Richard Taruskin, Pieter van den Toorn, Truman Campbell Bullard, Gretchen Horlacher, entre otros.

Capítulo I. Igor Stravinsky: Tiempo y entorno

Igor Fyodorovich Stravinsky, uno de los compositores más aclamados del siglo XX, nació el 17 de junio de 1882 en Villa Judintzev, Oranienbaum (ahora Lomonosov, Rusia). Su padre, Igor Fyodor Stravinsky, nacido en 1843 en Chernigov, en la región de Minsk, procedente de la nobleza terrateniente de Polonia-Volynia y de religión católica romana, poseía una bella voz natural de bajo y un muy buen oído para la música. Contaba con un gran talento dramático y, tras estudiar derecho y canto, logró trabajar como primer bajo en la *Ópera Imperial* en el *Teatro Mariyinsky* de San Petersburgo, en donde consiguió una gran reputación. Participó en varias óperas extranjeras, como *El Barbero de Sevilla*, *Guillermo Tell*, y *Los Hugonotes*, así como en óperas rusas como *Una Vida por el Zar*, *Rusland y Ludmila*, *El Príncipe Igor*, *Boris Godunov*, y varias óperas de Nicolai Rimsky-Korsakov. La madre de Igor Stravinsky, Anna Kirillovna Jolodovsky, nacida en 1854 en Kiev, procedía de una familia de funcionarios ucranianos, y correspondientes a la Iglesia ortodoxa rusa. Se casó con Fyodor Stravinsky en 1873 y tuvo cuatro hijos, de los cuales Igor fue el tercero.

Durante toda su infancia, Stravinsky escuchaba con regularidad a su padre ensayar los papeles de su amplio repertorio operístico. Y fue principalmente a través de la influencia de éste que el pequeño Igor lograría tener un acercamiento decisivo hacia la música. A los siete años de edad asistió a un ballet de Tchaikovsky: *La Bella Durmiente*. Igor quedó impactado y fascinado. En ese momento adquirió dos de sus grandes pasiones, que mantendría durante toda su vida: el ballet en general y la música de Tchaikovsky en particular. A los nueve años comenzó a tocar el piano, progresando rápidamente. Recibió clases de Mademoiselle Kashperova, alumna de Anton Rubinstein. Poco tiempo después ya tocaba piezas de Clementi, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, y Mendelssohn; y además le gustaba tocar arreglos a cuatro manos de las óperas de Rimsky-Korsakov. Durante los años de instituto y universidad llevó su formación

musical de forma paralela. Mientras estudiaba la rama de humanidades en el instituto, recibía clases de armonía con Fyodor Akimenko y contrapunto con Vasily Kalafati. Y siguiendo una tradición familiar, estudió derecho en la Universidad de San Petersburgo. Con el paso del tiempo su interés por la música se iba centrando cada vez más en la composición, comenzando por escribir algunas improvisaciones al piano y después, durante la adolescencia, realizando transcripciones y arreglos pianísticos de óperas y ballets.

En el otoño de 1905 Stravinsky tuvo la oportunidad de convertirse en discípulo regular de Nicolai Rimsky-Korsakov, a quién admiraba profundamente.¹ Desde 1903 ya había tenido algunas revisiones con él, pero únicamente de forma ocasional. En una de esas sesiones Stravinsky llevó con él su *Scherzo en La mayor* y Rimsky-Korsakov quedó tan impresionado que lo aceptó como su pupilo particular de composición.

Rimsky-Korsakov poseía una desordenada y difícil manera de acercarse a la enseñanza individual de sus alumnos, pero les brindaba una forma práctica de abordar la composición; esto dejó una duradera impresión en Stravinsky, y aunque se quedó con un disgusto por las teorías abstractas en la composición, aprendió de la obra de su maestro conceptos de modulación y orquestación, a realizar análisis de obras musicales, fue capaz de adquirir una forma de trabajar sistemática y metódica, y aprendió a desarrollar una disposición a la experimentación y a la aceptación de resultados inesperados.² Mientras contaba con la asistencia de Rimsky-Korsakov, realizó algunos trabajos durante los tres años en que fue su alumno (hasta poco antes de la muerte del maestro, en 1908), y bajo sus auspicios se estrenaron sus primeras obras.³

¹ Walsh, Stephen. (2002) *Stravinsky: A Creative Spring: Russia and France 1882-1934*. 1a ed. pasta suave. Berkeley y Los Angeles: University of California Press: 79.

² *Ibid.* 68-69.

³ Lindlar, Heinrich. (1995) *Guía de Stravinsky*. Madrid, J. I. Luca de Tena: Alianza Editorial, S.A.: 10.

Su primer estreno significativo fue su *Sonata en Fa sostenido menor* tocada por Nicolas Richter el 9 de febrero de 1905 y a quién fue dedicada.⁴ Habiendo cumplido con esta presentación, Rimsky-Korsakov asignó a su estudiante la siguiente tarea: componer una sinfonía. Stravinsky trabajó en ella contando con la supervisión de Rimsky-Korsakov por aproximadamente dos años, mientras componía otras piezas: una canción con versos de Pushkin, (trabajó en un boceto para la orquestación) y una suite vocal con orquesta llamada *El Fauno y La Pastora* (1907).⁵ Finalmente el estreno de su *Sinfonía en Mi bemol* tuvo lugar en una presentación privada el 27 de abril de 1907, y dirigida por H. Wahrlich con la *Orquesta de la Corte* de San Petersburgo.⁶

Posteriormente, Rimsky-Korsakov se dirigió a París para ser parte de una temporada de conciertos rusos organizada por Serguei Diaghilev, icónico empresario ruso y pariente lejano de la familia de Stravinsky por parte de la madre.⁷ Mientras Rimsky-Korsakov estaba fuera, Stravinsky adquirió un nuevo benefactor: Alexander Ziloti, un director y pianista que había sido pupilo de Liszt y una influyente figura en la música de la época en San Petersburgo.⁸ Fue por ese entonces cuando a Stravinsky le surgió la idea de trabajar en un *scherzo*, basado en un libro de Maeterlinck llamado *La Vida de las Abejas* (*La Vie des Abeilles*), que terminó de componer en marzo de 1908.⁹

En este lapso, de forma repentina y a través de varios conciertos públicos, Stravinsky había comenzado a adquirir una muy buena reputación dentro de la escena musical en San Petersburgo. Comenzó a involucrarse en las *Veladas de*

⁴ White, Eric Walter. (1979) *Stravinsky: The Composer and his Works*. 2a ed. Berkeley y Los Angeles: University of California Press: 174.

⁵ Stephen Walsh 2002: 92.

⁶ Eric Walter White 1979: 176.

⁷ Heinrich Lindlar 1995: 12.

⁸ Stephen Walsh 2002: 105.

⁹ *Ibid.* 108.

Música Contemporánea causando desaprobación por parte de su maestro.¹⁰ Rimsky-Korsakov detestaba todo lo que se solía presentar en esas veladas, y no estaba interesado en las exhibiciones de arte y conciertos musicales que realizaba y organizaba Diaghilev, sin embargo, en ocasiones respaldaba los conciertos con su presencia únicamente si se llegaba a interpretar música de alguno de sus alumnos, como llegó a suceder con Stravinsky y en más de una ocasión. Siendo así, en las *Veladas de Música Contemporánea* se estrenaron algunas de las obras de Stravinsky: *La Sonata para piano en Fa sostenido menor*, *Las Canciones Gorodetsky* y *La Pastorale*. De igual manera, Stravinsky ahí conoció a Glazunov y a Scriabin, y se acercó a la música de Debussy, Ravel, Reger y Strauss.¹¹

Para uno de sus siguientes trabajos, Stravinsky comenzó a planear una ópera basada en el cuento de Hans Christian Andersen llamado *El Ruiseñor* (*The Nightingale*). El libreto había sido escrito por su amigo Mitusov y la acción fue dividida en tres actos: Acto I, *Al Borde de un Bosque a Orillas del Mar*; Acto II, *El Palacio de Porcelana del Emperador Chino*; y Acto III, *El dormitorio del Emperador*.¹² Stravinsky inició *El Ruiseñor* en la primavera de 1908 (terminando el primer acto hasta el verano de 1909) y realizó algunos bocetos preliminares que llegó a mostrar a Rimsky-Korsakov. Poco después, antes de viajar hacia Ustilug ese mismo año, Stravinsky le habló a Rimsky-Korsakov sobre su plan de escribir una fantasía orquestal: *Fuegos Artificiales* (*Fireworks*).

Nicolai Rimsky-Korsakov falleció el 21 de junio de 1908, y Stravinsky volvió inmediatamente a San Petersburgo para acudir al funeral. Viajó nuevamente a Ustilug y compuso una pieza para orquesta a forma de canto fúnebre (*Funeral Dirge*) en honor a la memoria de su querido maestro. Stravinsky escribió una carta a la esposa de Rimsky-Korsakov en donde menciona que había compuesto dicho

¹⁰ Stephen Walsh 2002: 72.

¹¹ Heinrich Lindlar 1995: 10-11.

¹² White, Eric Walter. (1997) *Stravinsky: A Critical Survey 1882-1946*. United States of America Dover Publications, Inc., 31 East 2nd Street, Mineola, N.Y. 11501: 20-21.

trabajo como tributo a la memoria de su mentor, un tributo de su pupilo, quien lo amaba.¹³ *Canto Fúnebre* se presentó en una temporada llamada *Conciertos Sinfónicos Rusos* en otoño de 1908. Fue la única presentación de dicha obra, ya que poco tiempo después la partitura se perdió: 'Desafortunadamente, la partitura de este trabajo desapareció durante la Revolución Rusa'.¹⁴ Y hasta hace poco, en 2015, después de más de un siglo, se localizaron las partes orquestales del tributo hecho a Rimsky-Korsakov en aquel año de 1908. El hallazgo se le atribuye a la musicóloga Natalia Braginskaya durante una remodelación que se hizo al Conservatorio de San Petersburgo.¹⁵ En 2016 se volvió a interpretar *Canto Fúnebre* tras la dirección de Valery Gergiev en la sala de conciertos del *Teatro Mariyinsky* en San Petersburgo.

Posteriormente, al estreno de *Canto Fúnebre* en los *Conciertos Sinfónicos Rusos*, tuvo lugar el concierto del *Scherzo Fantastique* de Stravinsky en la Asamblea de los Nobles el 24 de enero de 1909.¹⁶ No está clara la fecha de estreno del *scherzo*. Stephen Walsh menciona que ocurrió el 24 de enero de 1909 en San Petersburgo y además indica que 9 días después, Emil Cooper (violinista y director ruso) dirigió el *scherzo* en Moscú. Walter White, por otro lado, indica que el estreno se llevó a cabo el 6 de febrero también en San Petersburgo, en uno de los conciertos de las presentaciones organizadas por Alexander Ziloti (*Conciertos de Ziloti*), donde además del *scherzo* de Stravinsky, también se estrenó su fantasía para orquesta llamada *Fuegos Artificiales*. Stephen Walsh incluye una nota de Anatoly Kuznetzov: 'El *Scherzo Fantastique* fue originalmente programado para una presentación en uno de los *Conciertos de Ziloti* pero con fecha del 2 de octubre de

¹³ Stephen Walsh 2002: 113.

¹⁴ Eric Walter White 1979: 181.

¹⁵ Rodríguez, Pablo L. (2016, diciembre 3) Vuelve a Sonar el *Canto Fúnebre* de Stravinsky. *El País, El Periódico Global*. Obtenido de: https://elpais.com/cultura/2016/12/03/actualidad/1480779609_780781.html
Fecha de consulta: 24 de Julio de 2017.

¹⁶ Stephen Walsh 2002: 121.

1908 en memoria de Rimsky Korsakov'.¹⁷ No está claro si dicho concierto dedicado a Rimsky-Korsakov fue diferente a la presentación del *Canto Fúnebre* en los *Conciertos Sinfónicos Rusos*.

De cualquier manera, días antes de la fecha de los *Conciertos de Ziloti* de 1909, *Fuegos Artificiales* parece haber sido interpretada en quizás más de una una presentación privada en el Conservatorio de San Petersburgo (según Richard Taruskin, es probable que hayan sido tres).¹⁸ En uno de esos conciertos, realizado durante los primeros días de enero de ese mismo año, Diaghilev escuchó *Fuegos Artificiales* por primera vez, causándole una gran impresión. Mencionó que le había parecido una obra nueva y muy original, con una gran calidad tonal y capaz de sorprender a quienquiera que la escuchara. En ese momento Diaghilev decidió que valoraría y contemplaría a Stravinsky como un artista a quien podría usar posteriormente para su nueva compañía de ballet (la cual tendría su primera temporada hasta mayo y junio de 1909). A partir de ese momento Stravinsky sería un compositor considerado por Diaghilev, aunque todavía no surgía la idea de solicitarle algún trabajo específico.

Días después se hizo la presentación abierta de *Fuegos Artificiales* y del *Scherzo Fantastique* en los *Conciertos de Ziloti*. Esa noche Diaghilev se encontraba en el público (así como también había estado presente en uno de los conciertos privados del conservatorio, ya mencionado).¹⁹ En su autobiografía, Stravinsky habla sobre el gran significado de esa fecha:

La presentación del *Scherzo Fantastique* y de *Fuegos Artificiales* en los *Conciertos de Ziloti* fue una fecha de gran importancia para el futuro de toda mi carrera musical, fue en ese momento en el que yo comencé mi relación tan cercana con Diaghilev, la cual, hasta su muerte, duró 20 años. Una fuerte

¹⁷ Stephen Walsh 2002: 579: 20.

¹⁸ *Ibid.* 122.

¹⁹ Heinrich Lindlar 1995: 11.

amistad basada en un afecto recíproco y a prueba de los diferentes gustos y puntos de vista que en ocasiones no podían dejar de surgir en un periodo de tiempo tan largo.²⁰

Diaghilev ya conocía tanto el *Scherzo*, como *Fuegos Artificiales* de Stravinsky, pero sin duda alguna fue tras escuchar la versión orquestal del *scherzo* dirigida por Ziloti que tuvo la idea de pedirle al joven compositor realizar arreglos orquestales de Edvard Grieg y Frederic Chopin. Trabajos que incluiría en una primer temporada de ópera y ballet que había estado planeando bajo el título de *Le Festin* y *Les Sylphides*.²¹

Mientras Diaghilev realizaba los preparativos para esta primera temporada de ópera y ballet, Vladimir Alexandrovich, Gran Duque de Rusia y patrocinador de Diaghilev, murió repentinamente el 17 de febrero de 1909. Por esta razón, Diaghilev se vio forzado a revisar su plan original para su temporada de ópera y ballet. Tenía que asegurarse que sería una serie de presentaciones totalmente rentable, motivo por el cual decidió darle prioridad al ballet e incluir solo un poco de ópera.²² Poco después, estos cambios darían origen a la nueva compañía de Diaghilev: Los *Ballets Rusos*.

Finalmente, la primera temporada de ballet se llevó a cabo en mayo y junio de 1909. Stravinsky, junto con Glazunov, Lyadov y Taneyev, realizaron la orquestación de *Kobold* de Grieg (*Le Festin*) y el *Nocturno en La bemol* y *Vals Brillante en Mi bemol* de Chopin (*Les Sylphides*); obras realizadas para los *Ballets Rusos* de Diaghilev en el *Châtelet Theatre* de París.²³

²⁰ Stravinsky, Igor. (1998) *An Autobiography: A Witty Account by the Celebrated Composer*. Reimpresión. Nueva York: W. W. Norton and Co.: 24-25.

²¹ Stephen Walsh 2002: 122.

²² *Ibid.* 128.

²³ Eric Walter White 1979: 544.

Serguei Diaghilev

Diaghilev era poseedor de un genio realmente notable. Tenía un talento peculiar que le permitía fácilmente concebir y llevar a cabo grandes proyectos artísticos. Proyectos y producciones de varios tipos y sin tantos contratiempos. Era capaz de llevar él mismo una acertada dirección y una excelente administración. Diaghilev contaba con la ayuda y respaldo de Alexander Benois, pintor y escenógrafo ruso, muy influyente en el diseño escénico y ballet moderno. Muchos de los proyectos de Diaghilev fueron posibles gracias a la particular contribución de Benois.²⁴ Uno de ellos, siendo la primera gran producción de Diaghilev, fue la revista de vanguardia llamada *Mundo del Arte* (*Mir Iskusstva*), fundada por Diaghilev y Benois junto con otros de sus colaboradores: Dima Filosofov (primo de Diaghilev), Lev Baskst y Walter Nouvel. Durante los 6 años de la existencia de *Mundo del Arte* (1898-1904), Diaghilev y sus colaboradores reunieron muchas de las nuevas tendencias de la época: 'Estaban interesados principalmente en todo lo que surgiera sobre la intelectual y artística vida de la capital, una vista del arte modernista y elitista'.²⁵ 'Un punto de reunión para artistas rusos jóvenes involucrados en el arte de vanguardia'.²⁶

En 1905 Diaghilev realizó una exhibición de retratos de Rusia en el *Tauride Palace* de San Petersburgo. Gracias al éxito que tuvo, pensó hacer una exhibición más, igualmente sobre arte ruso pero ampliada y con la idea de presentarla en el *Grand Palais* de París. En 1907, creó una temporada de conciertos llamada: *Música Rusa a Través de los Años* también en París; cinco conciertos orquestales de música rusa en el *Opera House*. Asistieron personajes tales como Fiódor Chaliapin, Serguei Rachmaninov y Arthur Nikisch, este último dirigiendo obras de Mussorgsky,

²⁴ Stephen Walsh 2002: 129.

²⁵ *Ibid.* 71.

²⁶ Eric Walter White 1997: 23.

Scriabin y Rimsky-Korsakov, quien participó muy poco tiempo antes de su muerte.²⁷

Hasta este momento, Diaghilev se había concentrado principalmente en trabajar con ópera y aún no lograba concretar la idea de involucrarse completamente en el ballet. Era a su gran amigo Benois a quien el ballet realmente lo apasionaba. En noviembre de 1907, en el Teatro *Mariyinsky*, Benois realizó un trabajo colaborativo llamado *Armide*, con música compuesta por Nikolay Tcherepnin y diseños y escenario hechos por el mismo Benois. ‘Uno de los bailarines y también coreógrafo Mikhail Fokine, quien sabía producción de ballet y estaba fuertemente influenciado por el anti-método de danza de Isadora Duncan (considerada la creadora de la danza moderna), resultó ser el responsable e incitador a través del cual *Mundo de Arte* posteriormente se convertiría en los *Ballets Rusos*’.²⁸ Stephen Walsh sitúa un comentario que hizo el propio Diaghilev a Benois después de presenciar *Armide*: ‘¡Esto debe mostrarse en toda Europa!’.²⁹ Diaghilev quedó realmente fascinado con todo el ballet: la danza y coreografía de Fokine, con el libreto, la música de Tcherepnin, vestuario y escenario de Benois. Tiempo después, *Armide* tuvo su presentación en la primera temporada de los ballets de Diaghilev en París el 19 de mayo de 1909. Misma temporada en la que Stravinsky participó con *Les Sylphides* pero en el concierto del 2 de junio de ese mismo año.

‘La primera temporada de ballet fue un éxito espectacular y Diaghilev ahora tenía un nuevo plan en mente: formar una compañía de ballet con la ayuda de algunos amigos, incluidos Fokine, Benois y Bakst’.³⁰ Inmediatamente inició los preparativos para la segunda temporada que se presentaría en mayo del siguiente año (1910). En cuanto a la música, Diaghilev sin duda alguna recurriría a

²⁷ Eric Walter White 1997: 23-24.

²⁸ Stephen Walsh 2002: 130.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Eric Walter White 1997: 24.

Tcherepnin, en quien confiaba plenamente y con quien ya había trabajado varias veces. No se sabe con exactitud la razón por la que Tcherepnin no aceptó escribir la música para la siguiente temporada de ballet, y que incluía la producción de *El Pájaro de Fuego*. En ese momento Fokine ya tenía listo el libreto y el diseño del escenario.³¹ Stephen Walsh hace algunas suposiciones y parece ser que Tcherepnin renunció voluntariamente al proyecto.³² Walsh también menciona un comentario de Benois: 'Tcherepnin era propenso a inexplicables cambios de humor y su actitud en esos días era fría hacia el ballet en general'.³³ Y finalmente cita a Richard Taruskin, quien sospecha que llegó a haber una riña entre Tcherepnin y el *notoriamente difícil* Fokine.³⁴

Diaghilev necesitaba a alguien que se encargara de escribir la música para la próxima temporada lo más pronto posible. Cada vez quedaba menos tiempo y el plan de incluir *El Pájaro de Fuego* en la temporada no se modificaría. En septiembre de 1909 Diaghilev contactó al compositor y pianista ruso Anatoly Lyadov para solicitar su ayuda. Si por alguna razón Lyadov no aceptaba su propuesta, recurriría a Glazunov, aunque prefería que fuera Lyadov quien realizara el trabajo. Walsh cita una carta escrita a Lyadov en septiembre de ese año, y se puede ver la forma en que Diaghilev se dirige a él para hablarle sobre *El Pájaro de Fuego*, además de su intención de crear los *Ballets Rusos*:

...Necesito un ballet, uno ruso, el primer ballet ruso, no existe tal cosa, está la *Ópera Rusa*, la *Sinfonía Rusa*, *Canciones* y *Bailes Rusos*, pero no un *Ballet Ruso*. Es precisamente lo que quiero para la presentación de mayo del siguiente año en el *Paris Grand Opera* y en el *Royal Drury Lane Theatre* en Londres... El libreto ya está listo, Fokine lo tiene terminado y ha estado

³¹ Stephen Walsh 2002: 132.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

trabajando con todos nosotros de manera colectiva. Se llama *El Pájaro de Fuego*, un ballet de un acto y quizás dos escenas.³⁵

Walter White indica que Lyadov aceptó el trabajo, pero al ser lento por naturaleza, no llegó a hacer ningún progreso significativo.³⁶ Por otro lado, Stephen Walsh no menciona si Lyadov aceptó o no:

Lyadov acudió a la casa de Fokine y leyó el libreto, se interesó mucho en él, llevándose consigo cuando partió, pero eso fue todo. Diaghilev no tardó mucho en darse cuenta que en realidad no se pondría a producir. En vez de preguntarle a Glazunov, Diaghilev decidió acudir a Stravinsky después de haber sido aconsejado por Tcherepnin y Boris Asafyev.³⁷

El Pájaro de Fuego

Al finalizar la orquestación del *Kobold* de Grieg y las dos piezas de Chopin, Stravinsky regresó a trabajar en *El Ruiseñor*. Tras terminar el primer acto en el verano de 1909, recibió un telegrama de Diaghilev, quien le preguntó si estaría preparado para emprender lo que para entonces se había convertido en un formidable y urgente encargo.³⁸ Stravinsky decidió volver a San Petersburgo para conocer más sobre *El Pájaro de Fuego*. En noviembre de ese año se reunió con Fokine y miembros de los *Ballets Rusos*. Fokine le mostró a Stravinsky parte de la coreografía mientras él improvisaba algunos acompañamientos al piano.³⁹ Cuando ya tenía escritos algunos bocetos e ideas básicas, Stravinsky visitaba regularmente a Fokine quien hacía las diferentes escenas y representaba los distintos personajes. La forma en que Stravinsky abordó la composición de *El Pájaro de Fuego* fue muy diferente a como lo había hecho antes con otras obras. 'El compositor lo describe como un estudio sistemático del libreto con el fin de familiarizarse a si mismo con

³⁵ Stephen Walsh 2002: 127.

³⁶ Eric Walter White 1997: 24.

³⁷ Stephen Walsh 2002: 133.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

las exactas duraciones musicales requeridas'.⁴⁰ Sin lugar a dudas, Stravinsky realizó una verdadera colaboración con Fokine. Únicamente los episodios narrativos fueron los que se trabajaron de esta manera. No significa que en la partitura final Stravinsky haya escrito lo que improvisaba para Fokine, pero juntos lograron alcanzar el objetivo. De haber ocurrido de otra forma, el resultado habría sido muy diferente.

Stravinsky trabajó durante aproximadamente cinco meses en *El Pájaro de Fuego*. Cuando estaba por terminar, tuvo una visión (tiempo después lo recuerda como un sueño). Peter Hill, Walter White y Stephen Walsh hablan sobre esto y citan un comentario que Stravinsky escribe en su crónica:

Un día, cuando estaba terminando los últimos pasajes de *El Pájaro de Fuego* en San Petersburgo, una visión fugaz me llegó de sorpresa, en ese momento mi mente estaba llena de otras cosas. En mi imaginación, vi una joven doncella que bailaba hasta morir. Era sacrificada como tributo al dios de la primavera.⁴¹

Stravinsky tuvo la idea de *La Consagración de la Primavera* cuando estaba por terminar de componer *El Pájaro de Fuego*. 'Sin duda alguna la idea del ballet le vino a la mente antes que la música, principal razón por la cual Stravinsky inmediatamente recurrió a Nikolai Roerich (experto en arte folklórico, arte ruso y rituales antiguos)'.⁴² Al principio Roerich y Stravinsky habían decidido llamar a esta nueva obra *El Gran Sacrificio*. Esto se puede constatar en las cartas que Stravinsky escribió mientras trabajaba en *La Consagración*, dejando clara la importancia y participación de Roerich. Otro motivo por el que Stravinsky acude a Roerich, pudo haber sido el éxito que éste ya había tenido en sus famosos diseños. Como los que hizo para *El Príncipe Igor* de Alexander Borodin.

⁴⁰ Stephen Walsh 2002: 135.

⁴¹ Stravinsky, Igor. (1936). *Chronicle of My Life*. London, Victor Gollancz: 55-56.

⁴² Hill, Peter. (2000) *Stravinsky: The Rite of Spring*. Music Handbooks. 1a ed. Cambridge, G.B.: Cambridge U. Press: 4.

Fue por ese entonces que Stravinsky tuvo que dirigirse a París para estar presente en los ensayos de *El Pájaro de Fuego*. Asistía a todas las reuniones que Diaghilev realizaba para su desarrollo y tomaba parte activa en cada una de las discusiones de su planeación. *El Pájaro de Fuego* era un ballet fuera de lo común. ‘Bronislava Nijinska [bailarina rusa con el papel de una de las princesas del ballet] recordando el primer ensayo, decía que ella y los demás escuchaban sonoridades tan inesperadas que muchos bailarines perdían sus entradas’.⁴³ Por otro lado, los músicos de la orquesta encontraban la música tan difícil que decían requerir al menos de nueve ensayos para aprenderla. ‘Stravinsky en todos los ensayos se mostraba paciente y totalmente concentrado, descrito así por Tamara Karsavina [bailarina rusa y artista principal en los *Ballets Rusos*]’.⁴⁴

El 25 de junio de 1910 tuvo lugar el estreno de *El Pájaro de Fuego* en el *Opera House* de París. Stravinsky fue recibido con una ovación monumental y elogiado por toda la prensa al día siguiente. Inmediatamente Diaghilev anunció que incluiría dos presentaciones más del ballet de Stravinsky además de las tres que ya estaban programadas. ‘Se debió a la integración de la música con la danza y con todo el diseño. La maravilla más exquisita de equilibrio que jamás se habría imaginado entre sonidos, movimientos y formas’.⁴⁵ *El Pájaro de Fuego* marcó el comienzo de todo el ballet ruso como un producto completamente íntegro e innovador por sus magníficas transiciones:

Lo que lo hace realmente increíble *El Pájaro de Fuego*, son sus geniales transiciones, Stravinsky las manipula como todo un maestro, transiciones que prácticamente fueron abandonadas por él en trabajos posteriores. El impulso y el sentido del movimiento interior en las danzas, ambas cosas extraordinarias a pesar de haber sido su primera obra dancística.⁴⁶

⁴³ Stephen Walsh 2002: 141.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Stephen Walsh 2002: 142-143.

⁴⁶ *Ibid.* 136.

La noche de la primera presentación de *El Pájaro de Fuego* Stravinsky conoció a Claude Debussy y lo felicitó por su trabajo. Igor lo describe en su autobiografía:

Debussy vino al escenario y me felicitó por mi música, ese fue el inicio de una amistad que duraría hasta el final de su vida. La aprobación, incluso la admiración extendida hacia mi por todo el mundo musical y artístico en general, me fortaleció mucho para los planes que yo tenía en mente para el futuro...⁴⁷

Stravinsky realizó subsecuentes visitas a París durante los próximos años y conoció a un gran número de reconocidos compositores: Maurice Ravel, Florent Schmitt, Maurice Delage, Erik Satie, Giacomo Puccini, Alfredo Casella y Manuel de Falla.⁴⁸ De forma paralela, mientras acudía a los ensayos de *El Pájaro de Fuego*, Stravinsky se reunía constantemente con Roerich para ocuparse de *El Gran Sacrificio*. Juntos comenzaron a trabajar en el libreto ya con algunos bocetos escritos por Stravinsky. Todavía no contaban con el libreto completo del ballet y aún así, Stravinsky logró estructurar perfectamente varias secciones de la obra.

A causa del gran éxito en la reciente temporada de los *Ballets Rusos*, Diaghilev decidió formar una compañía permanente y estaba decidido a incluir una nueva obra de Stravinsky para la siguiente temporada de 1911:⁴⁹

Diaghilev se acercó nuevamente a Stravinsky con la idea de realizar un nuevo ballet basado en *La Mascara de la Muerte Roja* de Edgar Allan Poe. Stravinsky tuvo que admitir que ya tenía otro proyecto en mente. En ese instante Diaghilev sintió deslealtad por parte de Stravinsky. Pero al recibir todos los detalles y tras hablar con Stravinsky sobre la idea de la música y la imagen que el compositor ya tenía sobre el ballet, Diaghilev quedó encantado y le brindó su total apoyo y patrocinio.⁵⁰

⁴⁷ Igor Stravinsky 1998: 30-31.

⁴⁸ Eric Walter White 1979: 35.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Peter Hill 2000: 6.

De igual manera, Diaghilev notó que Stravinsky ya estaba muy vinculado a esta su nueva obra (*El Gran Sacrificio*) y al oponerse corría el riesgo de perder a su recién descubierto gran compositor.⁵¹

Mikhail Fokine había comenzado a involucrarse en las discusiones que Stravinsky y Roerich tenían constantemente para el desarrollo y la planeación del nuevo ballet. Por su lado, Diaghilev seguía sin estar completamente de acuerdo en todo lo que involucraba esta nueva producción: Tenía dudas sobre el escenario de Roerich y estaba cansado del estilo tan tradicional y naturalista en la producción de la coreografía de Fokine. Lo que realmente le molestaba era la idea de que se estuviera creando un trabajo tan grande sin estar él del todo involucrado: ‘Esta personalidad tan particular de Diaghilev lo incitó a desviar la atención de Stravinsky. Pensó envolver a su joven compositor en un nuevo encargo. Se le ocurrió asignarle otro trabajo en colaboración con su aliado Benois: *Petrushka*’.⁵²

Petrushka

Por su parte, Stravinsky seguía escribiendo bocetos para la música de *El Gran Sacrificio*. Constantemente preguntaba a Roerich si había realizado algún nuevo avance en el libreto del ballet. De forma continua le pedía referencias sobre los diseños del escenario y el vestuario. No obstante, *El Gran Sacrificio* esperaría un año más. Aún faltaba mucho para estar cerca de concluir la obra y se estaba convirtiendo en una tarea mucho más grande y complicada. El mismo Stravinsky lo menciona en su autobiografía:

Antes de afrontar la difícil tarea de *La Consagración de la Primavera*, quise refrescarme a mi mismo componiendo una pieza orquestal en la que el piano tocaría la parte más importante... Tenía en mente la imagen de una marioneta,

⁵¹ Stephen Walsh 2002: 147.

⁵²*Ibid.*

repentinamente dotada de vida, exasperando la paciencia de la orquesta con cascadas de diabólicos arpeggios.⁵³

Así surgió la idea de realizar una pieza para piano y orquesta. Siendo el piano el que representaría la marioneta. Después de haber completado algunas partes, Stravinsky sintió que necesitaba un nombre para su marioneta. Algo que ayudara al público a entender la intención detrás de la música: 'Trataría sobre una pobre marioneta, divertida, horrible, sentimental y descuidada. Lo que es conocido en Francia como *Pierrot* y en Alemania como *Kasperle*, en Rusia se le conoce como *Petrushka*'.⁵⁴

En septiembre de 1910 Diaghilev visitó a Stravinsky esperando algún avance de *El Gran Sacrificio*. No obstante, terminó sorprendido después de escuchar un trabajo completamente nuevo. De inmediato percibió las posibilidades plásticas del personaje de *Petrushka* y comenzó a persuadir (cosa que ya había planeado) a Stravinsky de desarrollar el tema de los sufrimientos de la marioneta de forma más grande y realizar un ballet completo.⁵⁵ En ese momento a Diaghilev pensó incluir *Petrushka* para la temporada ya muy próxima de los *Ballets Rusos* en vez de *El Gran Sacrificio*.

Durante el tiempo que Stravinsky estuvo trabajando en *Petrushka*, casi no tuvo contacto con Roerich. 'En noviembre de 1910, Stravinsky únicamente llegó a enviar mensaje a Roerich a través de Benois diciendo que no sería capaz de terminar *El Gran Sacrificio* para abril del siguiente año (mes que Diaghilev había establecido como límite)'.⁵⁶ De igual manera, Diaghilev le escribió a Roerich días después de haber visitado a Stravinsky: 'Que molesto que Stravinsky no tendrá el ballet (*El Gran Sacrificio*) listo para la primavera del siguiente año. Mientras tanto y si así lo

⁵³ Igor Stravinsky 1998: 31.

⁵⁴ Eric Walter White 1997: 30.

⁵⁵ *Ibid.* 30-31.

⁵⁶ Peter Hill 2000: 6.

quisieras, podrías hacer parte del diseño de *Sadko* de Rimsky-Korsakov para la temporada de 1911'.⁵⁷ Aparentemente Roerich no aceptó, en cambio y al igual que Stravinsky, trabajaba en otro proyecto, razón por la cual no tuvo inconveniente en posponer el desarrollo de *El Gran Sacrificio*.⁵⁸ De momento todo se pospondría y Stravinsky y Roerich retomarían el proyecto más adelante.

Mientras tanto, Benois aceptó la oferta de Diaghilev para colaborar en el libreto, escenario y vestuario del nuevo ballet más próximo de Stravinsky: *Petrushka*. Inmediatamente comenzaron a trabajar. Para marzo de 1911 Stravinsky ya tenía terminadas las tres primeras partes. La primera de ellas completamente orquestada y las otras dos únicamente en la versión de piano a cuatro manos. Fue hasta el mes de mayo y dos semanas antes del estreno que Stravinsky logró terminar *Petrushka*.⁵⁹ Durante esas dos semanas Stravinsky estuvo acudiendo a los ensayos y a todas las reuniones para la planeación del programa con Benois, Tcherepnin, Fokine, Grigoriev y Diaghilev. En los ensayos de *Petrushka*, Fokine (que había estado a cargo de la coreografía) reconocía lo complejo que resultaba la música de Stravinsky:

Trabajé placentera y rápidamente en *Petrushka*, pero he de admitir que con la música de Stravinsky, la coreografía no puede progresar tan rápido como ocurre con Chopin o Schumann. Siempre es necesario explicar a los bailarines como llevar la cuenta para no perderse, resultaba realmente difícil recordar todos y cada uno de los rápidos cambios... Creo que Stravinsky pudo haber llegado al mismo resultado usando algún ritmo más natural.⁶⁰

Si bien, *Petrushka* no solo llegó ser un ballet con una serie de rápidos cambios y de una gran originalidad. Representó y anunció una completa transformación en la forma en que se pensaba música hasta entonces: '*Petrushka* liberó el ritmo de las

⁵⁷ Stephen Walsh 2002: 148.

⁵⁸ Peter Hill 2000: 7.

⁵⁹ Eric Walter White 1979: 195.

⁶⁰ Stephen Walsh 2002: 161-162.

antiguas regularidades (los viejos esquemas del 4/4) permitiéndole reaccionar directamente a las variaciones de frases melódicas. De la misma manera, la armonía en vez de solo obedecer a las reglas gramaticales de un libro de texto, se convirtió en una cuestión de sonoridad aliada a la melodía'.⁶¹ En el trabajo posterior de Stravinsky, estos cambios llegarían a ser muy aparentes. Parte de su sistema de composición consiste en tomar figuras melódicas y tocarlas varias veces de forma improvisada, cambiando el ritmo o la distribución de los acentos. Stravinsky realizaba pruebas en el diseño melódico de maneras sutilmente diferentes: 'Acompañaba las melodías con patrones mecánicos. Acordes repetidos que podrían tocarse en un piano o un acordeón con una absoluta mano rígida, o en pequeños fragmentos de melodía tocados uno sobre otro'.⁶²

La primera presentación de *Petrushka* se llevó acabo en el *Châtelet Theatre* de París el 13 de junio de 1911. Nijinsky realizó el papel principal de *Karsvina* (*La Bailarina*), Orlov el papel de *El Páramo* y Cecchetti el de *El Presentador*. Benois tuvo a su cargo el diseño del escenario y vestuario. La coreografía por Fokine y dirección de Pierre Monteux. En la publicación del ballet, a Stravinsky (además de la música) se le atribuye el personaje de *Petrushka* y la idea de usar el *Carnaval de San Petersburgo* como escenario. Benois fue responsable de *La Bailarina*, *El Páramo* y de todos los personajes del carnaval (con excepción de los enmascarados originalmente sugeridos por Stravinsky).⁶³

Después de haber terminado la temporada de los *Ballets Rusos* de ese año (1911), Stravinsky le escribió a Roerich esperando poder reunirse con él en Talashkino. Lugar donde Roerich trabajaba en la pintura interior de la nueva iglesia neo-nacionalista del estado. Mientras lograba coincidir con Roerich, Stravinsky pensaba en la posibilidad de terminar su ópera incompleta (*El Ruiseñor*). Solo había

⁶¹ Stephen Walsh 2002: 167.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Eric Walter White 1997: 31-32.

logrado realizar un acto dos años atrás (justo antes de haberse ocupado de *El Pájaro de Fuego*). Stravinsky incluso pensó en pedir a Benois su colaboración para *El Ruiseñor*. El ballet de *El Gran Sacrificio* estaba contemplado para la temporada de 1912. Stravinsky tenía en mente componer el segundo acto de *El Ruiseñor* durante los dos meses que disponía antes de ponerse a trabajar en el nuevo ballet.⁶⁴ Si bien, Stravinsky no continuó con su ópera (al menos no en ese momento). Incluso llegó a decir en una carta: ‘Ya no soy lo que era cuando compuse *El Ruiseñor*’.⁶⁵ Stephen Walsh menciona: ‘El reciente trabajo con el ballet de Roerich pudo haber causado que Stravinsky fuera consciente de la dificultad que implicaría revivir el estilo que había realizado en toda su obra anterior, un estilo recientemente abandonado’.⁶⁶ Stravinsky cambió de idea y de momento decidió componer algo más corto y menos complejo. Tomó algunos versos del contemporáneo poeta ruso llamado Konstantin Balmont: *La Flor y La Paloma*.⁶⁷ Con ellos compuso dos piezas para soprano y piano, realizados en Ustilug ese mismo año de 1911: *Dos Poemas de Balmont*. Continuó con la composición de una cantata para coro y orquesta llamada *El Rey de las Estrellas* que terminó hasta 1912 después de haber sido interrumpido por Roerich tras acordar reunirse en Talashkino para retomar la planeación de *El Gran Sacrificio*.

Al momento de reunirse en Talashkino, Stravinsky y Roerich realizaron algunos cambios y acordaron que el ballet tendría dos actos en vez de uno como hasta entonces lo habían planeado. Además tendría un nuevo nombre: *Festival de Primavera*. Dejando el título de *El Gran Sacrificio* para el segundo acto del ballet.⁶⁸

‘El plan de acción y los títulos de las danzas habían sido decididos. El nombre de la obra no fue modificado hasta tiempo después, cuando la composición

⁶⁴ Stephen Walsh 2002: 171.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Eric Walter White 1997: 37.

⁶⁸ Stephen Walsh 2002: 174.

estaba casi completa. Roerich comenzó a trabajar en los diseños y realizó bocetos buscando inspiración en la colección de princesas de sus diseños de vestuario. Stravinsky por su lado retomó la composición ese mismo otoño de 1911 y planeaba terminar en la primavera de 1912, así como lo había logrado hasta ese momento con sus dos ballets anteriores'.⁶⁹

Sin embargo, Stravinsky no sabía que la composición le tomaría un año más. Siendo hasta el 29 de mayo de 1913 que *La Consagración de la Primavera* lograría tener su primera presentación en los *Ballets Rusos* de Diaghilev, en el *Teatro de los Champs-Élysées* de París.⁷⁰

⁶⁹ Peter Hill 2000: 7.

⁷⁰ Eric Walter White 1979: 207.

Capítulo II. *La Consagración de la Primavera*: Orígenes, colaboradores y estreno

Los tres ballets de Stravinsky pudieron haberse presentado durante tres años consecutivos en los *Ballets Rusos* de Diaghilev. Al final no fue así: *El Pájaro de Fuego* se estrenó en 1910 y *Petrushka* en 1911. El estreno de *La Consagración de la Primavera* (ballet originalmente planeado para en la temporada de 1912), fue retrasado y programado un año después. Diaghilev advirtió que no sería posible tener todo listo y a tiempo para la temporada inmediata después de *Petrushka* y acordó con Stravinsky posponer su puesta en escena hasta 1913.

La composición de *La Consagración de la Primavera* continuó durante todo el año de 1912. Después de la reunión con Roerich en Talashkino, Stravinsky volvió a Ustilug e inmediatamente se puso a trabajar en el primer movimiento (*Los Augurios de la Primavera: Danzas de las Adolescentes*). Para entonces ya tenía varios bosquejos de *Danza del Sacrificio* que había escrito en 1910. En la primavera de 1912, Stravinsky logró terminar la primera parte de toda la obra. Fue entonces que escribió una carta a Roerich en donde se notaba su entusiasmo: 'He logrado comprender el secreto del ritmo de la primavera y los músicos se darán cuenta de ello'.⁷¹

En abril de 1912 Pierre Monteux escuchó *La Consagración de la Primavera* por primera vez, mientras Stravinsky tocaba la reducción que había hecho al piano:

Un día en 1912, después de que me había vuelto director regular en los *Ballets Rusos*, Diaghilev me llamó a un pequeño cuarto de ensayo en el *Teatro de Monte Carlo* en donde el *Ballet* se había presentado. Fuimos a escuchar a Stravinsky tocar su nuevo trabajo: *La Consagración de la Primavera*. Con únicamente Diaghilev y yo como audiencia, Stravinsky tocó al piano la reducción de toda la partitura. Antes de llegar muy lejos, estaba convencido de que Stravinsky estaba delirando de locura. Haber escuchado de esa manera,

⁷¹ Peter Hill 2000: 26.

sin el color de toda la orquesta (que es una de sus más grandes distinciones), la crudeza de los ritmos fue enfatizada y su rígido primitivismo acentuado... Mi único comentario al final fue que tal música seguramente causaría un escándalo. Stravinsky estaba muy por delante de su tiempo, había llegado demasiado lejos con su ballet, y aunque el público podría no aceptarlo, los músicos se deleitarían con la nueva y rara expresión de sus disonancias.⁷²

Stravinsky siguió trabajando en la segunda parte de *La Consagración*, con el movimiento de *Glorificación de la Elegida* dejando la *Introducción* hasta el final. La orquestación eventualmente fue completada hasta el 8 de marzo de 1913. En ese mismo mes, Stravinsky agregó 11 compases más a la *Introducción* de la segunda parte. Cuando la partitura estuvo finalmente terminada, la dedicó a su colaborador Roerich.⁷³

A continuación se presenta una tabla con la cronología sobre el desarrollo de la composición en *La Consagración de la Primavera*. En donde se ve reflejado el cambio de residencia de Stravinsky después de haberse enterado por Diaghilev que sería programada hasta la temporada de 1913.⁷⁴

Cronología de la composición⁷⁵

1911		
Otoño e Invierno Ustilug, Russia	Parte I:	<i>Los Augurios de la Primavera</i> <i>Rondas de la Primavera</i> <i>Ritual de las Dos Tribus Rivales</i>

⁷² Bullard, Truman Campbell. (1971) *The First Performance of Igor Stravinsky's Sacre Du Printemps*. 3 Vols. Ph.D. diss. Eastman School of Music: I: 11- 12.

⁷³ Eric Walter White 1997: 38-39.

⁷⁴ Truman Campbell Bullard 1971: I: 8.

⁷⁵ *Ibid.* 9.

1912		
Enero Clarens, Suiza	Parte I:	Secciones restantes. La <i>Introducción</i> compuesta hasta el final. Diaghilev pospone el estreno hasta 1913.
Febrero Londres		Giras con los <i>Ballets Rusos</i> .
Marzo Clarens	Parte II:	<i>Introducción</i> . Bocetos para la <i>Danza del Sacrificio</i> .
Abril - Junio Monte Carlo, París Londres		Monteux y Laloy escuchan algunas partes al piano.
Verano Ustilug		La composición continúa.
Noviembre París		Florent Schmitt, Maurice Déléage y Ravel escuchan partes de <i>La Consagración</i> . Stravinsky toca el arreglo a cuatro manos con Debussy.
Diciembre Clarens		La composición continúa.

1913		
Enero - Febrero Budapest, Viena, Londres		Giras con los <i>Ballets Rusos</i> .
Marzo Clarens		Partitura completada: <i>Introducción</i> de la Parte II terminada. Fecha de la partitura terminada: 9 de marzo de 1913. El 29 de marzo son agregados 11 compases entre los números de ensayo 86 y 87.

Tabla 2.1⁷⁶

⁷⁶ Truman Campbell Bullard 1971: I: 9.

Es difícil determinar la influencia de cada uno de los involucrados en el trabajo final del ballet. De acuerdo a Stravinsky, Diaghilev fue uno de los más importantes: Dirigió y supervisó toda la producción de forma magistral. Diaghilev seleccionó a cada uno de los participantes, realizó sugerencias en la coreografía de Nijinsky y aportó ideas a lo largo de toda la creación. Cada trabajo en el que Diaghilev se involucraba adquiría su único toque personal. A todas sus producciones las llenaba de mucho valor y de una gran originalidad.

Nikolas Roerich

‘La intención de crear un ballet basado en rituales primitivos se le ocurrió a Stravinsky, Diaghilev y Nijinsky en diferente tiempo y forma’.⁷⁷ Sin embargo, fue Roerich quien colaboró con Stravinsky mucho antes de que alguien más se involucrara y contribuyó desde un inicio en la concepción de la idea original. Roerich fue un pintor ruso que entonces ya contaba con una muy buena reputación. Reconocido principalmente por la severa fuerza en su trabajo artístico. ‘Además de ser un experto en arte folklórico y rituales antiguos, Roerich estaba absorbido en sueños de prehistoria’.⁷⁸

Una de las razones por las que Stravinsky acudió a Roerich, fue a causa de la imagen que le llegó a la mente sobre el ballet, sin lugar a dudas (sueño o visión) que tuvo mucho antes que la idea de la música. Y Roerich siendo un experto en arte folklórico y rituales antiguos era el indicado para una tarea de tal ámbito.⁷⁹ Otra de las razones, pudo haber sido la fama que Roerich ya había adquirido en varios de sus famosos diseños logrando transportar con mucho éxito a la audiencia a los confines de la tierra. Stravinsky sabía que además de Roerich, no había nadie capaz de realizar el trabajo: ‘¿Quién más podría ayudarme?, ¿quién más conoce

⁷⁷ Truman Campbell Bullard 1971: I: 1.

⁷⁸ Peter Hill 2000: 4.

⁷⁹ *Ibid.*

sobre los secretos de nuestros ancestros y sobre ese sentimiento tan cercano por la tierra?’⁸⁰

El conocimiento de Roerich inspiró a Stravinsky y le ayudó a mantener su objetivo claro de principio a fin. Con el ballet de *La Consagración*, Stravinsky y Roerich buscaron transportar a los espectadores al pie de una colina sagrada en donde dos tribus eslavas se reunían para celebrar el rito de la primavera:

Sinopsis

En la Rusia Pagana, la primera parte muestra los juegos eslavos ancestrales sobre el júbilo de la primavera. Después de una introducción orquestal que evoca a un conglomerado de *dudki*, tipo de oboes primitivos, inician los juegos rituales de ronda o *Khórovod* entre dos aldeas vecinas. Esto es interrumpido por la procesión del Sabio Anciano, que se agacha para besar la tierra. La primera parte culmina con una danza frenética de hombres y mujeres, embriagados por la primavera.

En la segunda parte, somos testigos de los juegos nocturnos y secretos de las adolescentes sobre el monte sagrado. Una de las doncellas es consagrada para la ofrenda del sacrificio. Ella entra a un laberinto de piedra mientras las otras jóvenes la glorifican a través de una danza salvaje y marcial. Llegan los Sabios Ancianos y la doncella que han escogido se queda sola con ellos. La adolescente baila su última danza, la del Sacrificio, es la Gran Ofrenda. Los Sabios Ancianos son testigos de esta última danza que culmina con la muerte de la elegida.

En la escenografía de *La Consagración de la Primavera* se podía apreciar muy claramente la correcta interpretación de Roerich hacia escenas de la prehistoria rusa. Los rituales, vestuario y tradiciones ancestrales habían sido muy bien asignados y claramente inspirados en su colección de pinturas de rituales primitivos eslavos. En 1959, Stravinsky menciona lo mucho que respetaba el trabajo de

⁸⁰ Peter Hill 2000: 4.

Roerich: 'Siempre había admirado el trabajo de Roerich, principalmente el que hizo en *El Príncipe Igor*. Imaginaba que podía hacer algo similar para *La Consagración*. Sobre todo sabía que no se excedería en el resultado final...' ⁸¹

De acuerdo a Peter Hill y Bullard, tiempo después del estreno del ballet, Roerich reclamó la idea de *La Consagración* enteramente como suya y decía que no tenía nada que hacer con Stravinsky. Al finalizar la temporada de los *Ballets Rusos* en 1913, Roerich y Stravinsky no se volvieron a ver.

Para la asignación final de cada parte del ballet: Fue idea de Stravinsky dividir toda la obra en dos secciones representando el día y la noche; Roerich seleccionó las ceremonias, rituales específicos y los títulos por separado de todos los movimientos (con excepción de algunas palabras). ⁸²

Finalmente, las dos partes y títulos de cada movimiento en *La Consagración*, quedaron de la siguiente manera:

Parte I: *La Adoración de la Tierra*

1. Introducción

2. Los Augurios de la Primavera: Danzas de las Adolescentes

3. Ritual del Rapto

4. Rondas de la Primavera

5. Ritual de las Dos Tribus Rivales

6. Procesión del Sabio - La Adoración de la Tierra

7. Danza de la Tierra

⁸¹ Truman Campbell Bullard 1971: I: 51.

⁸² *Ibid.* 7.

Parte II: *El Sacrificio*

1. *Introducción*
2. *Círculo Místico de las Adolescentes*
3. *Glorificación de la Elegida*
4. *Evocación de los Ancestros*
5. *Ritual de los Ancestros*
6. *Danza del Sacrificio*

Tabla 2.2⁸³

Vaslav Nijinsky

Otro de los colaboradores de *La Consagración* fue Vaslav Nijinsky. Con la reciente compañía de *Ballets Rusos*, Diaghilev ocasionó varios cambios y transformaciones en todas las presentaciones de ballet realizadas hasta entonces. Gracias a su compañía, los progresos más importantes en el ballet se dieron en el repertorio, audiencia, producción y artistas. Principalmente a causa de la habilidad que Diaghilev tenía para planear y realizar con mucho éxito sus temporadas conformadas de grandes obras a través de la colaboración de extraordinarios artistas. De acuerdo a Bullard, el punto clave de todo este progreso en el ballet, fue el momento en que Diaghilev decidió cambiar sus relaciones de Fokine hacia Nijinsky.⁸⁴ Y al mismo tiempo, fue una de las oportunidades que se presentó ante Nijinsky para llevar a cabo la coreografía de *La Consagración*.

Como ya se había mencionado previamente, a Diaghilev le había comenzado a cansar el estilo tan tradicional y naturalista en la producción de la coreografía de Fokine. Fokine por su lado empezó a notar que Diaghilev ya no apreciaba sus contribuciones ocasionando que tiempo después abandonara los *Ballets Rusos* de

⁸³ Beltrán, Mauricio (2004). Pauta Cuadernos de Teoría y Crítica Musical. *Las Invenciones Rítmicas y Métricas en La Consagración de la Primavera*. México, D. F.: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

⁸⁴ Truman Campbell Bullard 1971: II: 14.

forma definitiva. La atención de Diaghilev inevitablemente se dirigió hacia Nijinsky y planeó hacer de él un coreógrafo capaz de desarrollar su propia estética. Constantemente se comparan los logros hechos por Fokine y Nijinsky en el ballet. En cambio, el trabajo de Nijinsky continua dominando el repertorio.

Nijinsky por su lado había adquirido una muy buena reputación como bailarín. Su carrera en los *Ballets Rusos* comenzó en 1909 participando en *Le Pavillon d'Armide*, *Les Sylphides* y *Cleopatra*. En 1910 en *Carnaval*, *Sheherezade*, *Giselle* y *Les Orientales*. En 1911 creó dos de sus papeles más populares: *Petrushka* y *El Spectre*.

En la temporada de 1912 de los *Ballets Rusos*, se incluyeron obras de Reynaldo Hahn, Mily Balákirev, Debussy y Ravel. Ese año marcó el primer gran punto de inflexión en toda la historia del ballet ruso.⁸⁵ Mismo año en que Nijinsky realizó su primer ballet como coreógrafo: *La Tarde de una Vida Salvaje (L'après-midi D'un Faune)* de Debussy, con diseño y vestuario de Baskt. 'La presentación de este ballet causó el primer escándalo en la carrera del ballet ruso en París y hay razones para creer que el alboroto fue alentado por el propio Diaghilev'.⁸⁶ Principalmente debido a la elaborada publicidad y promociones que se realizó a la espera de crear mucho más interés hacia toda la temporada. Y para preparar su acogida, Diaghilev invitó a varios amigos a los ensayos previos para admirar la original coreografía de Nijinsky. Inevitablemente todos comenzaron a hablar al respecto, causando curiosidad e interés entre los parisienses. Especialmente porque se trataba de una coreografía nueva y totalmente inusual. En uno de los ensayos ya muy cercano al estreno, se presentó el ballet completo de principio a fin. Los presentes quedaron aturdidos con la pose final de Nijinsky (de acuerdo a los críticos, hacia alusión al acto sexual) y acusaron a Diaghilev de lo indecente e inapropiado que les había resultado. La noticia comenzó a regarse. La noche del

⁸⁵ Truman Campbell Bullard 1971: I: 13.

⁸⁶ *Ibid.* 19.

estreno el 29 de mayo de 1912 todos veían y escuchaban con un gran interés. Al finalizar la presentación, parte del público aplaudía con entusiasmo y el resto ya comenzaba a protestar. Este fue el comienzo de la carrera tan controversial de Nijinsky como coreógrafo.

A pesar de contar con una técnica impecable, una gracia física inigualable y una excelente reputación, las críticas hacia Nijinsky no dejaron de ceder. Reconocido por su impresionante capacidad para bailar, lo creían incapaz de contar con la habilidad y el intelecto necesario para tener éxito como coreógrafo. Las críticas aumentaron después de haber trabajado en la coreografía de *La Consagración de la Primavera*:

La coreografía de *La Consagración* es ridícula: cualquiera asumiría que esos *títeres* son toda una broma si no se conoce el trabajo previo de Nijinsky, quien es capaz de saltos inigualables y de bailar magistralmente. Fácilmente se podría llegar a pensar que se trata de una gran parodia... Léon Vallas (1913).⁸⁷

Nijinsky tendrá que comprometerse a no involucrarse en ningún ballet que aspire a un nivel de belleza inaccesible a nuestras mentes débiles. Alfred Capus (1913).⁸⁸

En el estreno de *La Consagración*, Nijinsky fue catalogado por todos como un bailarín brillante dentro de la tradición del ballet clásico. Por muy pocos como un pionero en la innovación en el arte de la coreografía. Y por la mayoría como un coreógrafo incompetente que había violado la tradición del ballet así como a la misma estética.⁸⁹ Por tal motivo, *La Consagración* fue tan fuertemente juzgada en París. Todos o la mayoría de los parisienses se habían hecho de prejuicios que sin

⁸⁷ Truman Campbell Bullard 1971: I: 46-47.

⁸⁸ Taruskin, Richard. (2013, December). Resisting The Rite. *AVANT: A Laboratory of Spring*, Special Issue Vol. IV (No. 3): 282.

⁸⁹ Truman Campbell Bullard 1971: I: 48.

lugar a dudas determinarían el modo en que el ballet de Stravinsky sería sentenciado.

Estreno

La Consagración de la Primavera no es sólo un partitura y no es sólo un ballet. *La Consagración* fue un *evento*, quizás el más notorio en la historia del arte del siglo XX - Bullard (1971).⁹⁰

Durante la producción de *La Consagración de la Primavera*, Stravinsky, Nijinsky y Roerich (bajo la supervisión de Diaghilev) demostraron tener la habilidad de poder hacer a un lado sus intereses y metas personales para el beneficio de un colectivo con un fin mucho más grande. Todos los involucrados trabajaron muy de cerca, con entusiasmo y entrega. El nuevo ballet de Stravinsky, Roerich, Nijinsky y Diaghilev mantenía a todo París con muy altas expectativas. Por el contrario, el estreno dejó a todos con una sensación de fracaso y decepción.

La noche del estreno el 29 mayo de 1913 fue un completo desastre. Gran parte del público se encontraba gritando, silbando y abucheando la obra. Algunas personas incluso llegaron a golpearse mientras la pieza se interpretaba. Hubo quién la defendió y otros que esa misma noche la condenaron. 'Si se busca un responsable del *evento* resultante aquella noche. El papel principal no podría ser de Stravinsky, Nijinsky, Roerich, Monteux o Diaghilev. El protagonista de *La Consagración de la Primavera* fue la audiencia, cuya indignante resistencia tomó por sorpresa a todos'.⁹¹

Las descripciones más recientes sobre el trabajo realizado por Stravinsky, Nijinsky y Roerich en *La Consagración*, guardan sentimientos de profunda admiración y asombro. Por otra parte, en los días posteriores a la noche del estreno en 1913 el ballet recibió críticas muy fuertes. Críticas que nunca surgieron en los

⁹⁰ Richard Taruskin 2013: 271.

⁹¹ *Ibid.* 272. .

trabajos previos de Stravinsky. Es importante considerar la función previa al estreno del ballet que ejerció Gabriel Astruc: Fundador y primer director del *Teatro de los Champs-Élysées* de París. De acuerdo a Bullard, Astruc es a quien más se puede hacer responsable por el desastre ocurrido en la noche de 1913.⁹²

Gabriel Astruc

Astruc fue un empresario francés, periodista y promotor. Contaba con experiencia en relaciones públicas además de haber sido el fundador y director de *La Sociedad de Música de París (Société Musicale de Paris)* y coordinador de la *Gran Temporada de París (Grande Saison de Paris)*. Esta última, realizada anualmente cada primavera en donde se presentaban conciertos de música y varias exhibiciones de arte. Astruc conoció a Diaghilev durante el año de 1906. Para 1907, ya estaba a cargo de toda la administración y coordinación de músicos y bailarines para las presentaciones de Diaghilev. Trabajo que Astruc realizó hasta 1913.

A partir de 1910, Astruc comenzó a hacer planes con uno de sus amigos llamado Gabriel Thomas para realizar la construcción de un nuevo teatro en París en la *Avenida Champs-Élysées*. Su propuesta fue rechazada por las autoridades de la ciudad y seleccionó la *Avenida Montaigne* como nueva locación. No obstante, mantuvo la idea del nombre original: *Champs-Élysées*.

La construcción del nuevo teatro comenzó en 1912 e inmediatamente causó controversia en París. El producto final resultó muy simple en su decoración, tanto en el interior como en el exterior de todo el edificio. Al ingresar, se veía enfatizada la distancia que dividía la sala del público y el escenario.

Al entrar en el vestíbulo la gente parecía haber sido cegada. Todos comenzaban a mirar alrededor. Algunos parecían exaltados, otros reían y ahogaban pequeños gritos. La mayoría de ellos dejaban de expresar su

⁹² Truman Campbell Bullard 1971: III: 63.

opinión hasta que se enteraban de la opinión de sus vecinos... - Astruc (1913).⁹³

La asociación hacia el nuevo edificio, la adaptación al reciente estilo y a la nueva técnica arquitectónica extranjera, es de suma importancia en la actitud y postura previa de todo el público: 'La hostilidad de los parisienses hacia la influencia extranjera en las artes los dirigió a atacar a Astruc. Después de ser anunciada la próxima temporada de ballet en 1913, Astruc fue acusado una y otra vez de no promover la música francesa. Trayendo en su lugar y al nuevo teatro, música alemana, italiana y rusa'.⁹⁴

El descontento de la audiencia incluso comenzó a manifestarse durante las diferentes presentaciones programadas semanas antes del estreno de *La Consagración*. 'El papel que representó Astruc como patrocinador y defensor de la música ecléctica y recóndita fue atestiguado por los pocos que admiraban su valor y todos aquellos que se ofendían por sus *extraños gustos*'.⁹⁵ El *Teatro Champs-Élysées* tenía muy poco tiempo de haber sido construido y ya se hacían muchos comentarios sobre lo poco que duraría. Se hablaba sobre lo pronto que sería cerrado gracias a que Astruc lo terminaría llevando a la ruina financiera.

Próximamente, con toda esta hostilidad e inconformidad se estrenaría *La Consagración de la Primavera*. Sin duda alguna, todo el descontento hacia Astruc, la reciente sala de conciertos, en combinación con el agitador, revolucionario y estridente trabajo realizado por Stravinsky, Nijinsky y Roerich inevitablemente ocasionaría el evento de tal magnitud ocurrido la noche del 29 de mayo de 1913.

Todavía un día antes del estreno de *La Consagración*, se llevó a cabo el último de los ensayos del ballet. Al cual acudieron varios críticos, pintores, músicos,

⁹³ Truman Campbell Bullard 1971: I: 73-74.

⁹⁴ *Ibid.* 73-75.

⁹⁵ *Ibid.* 78.

artistas, actores y los representantes culturales más importantes de París. Al día siguiente, en la mañana del 29 de mayo, se realizaron publicaciones en varios periódicos importantes. Se decía que los productores del nuevo ballet esperaban una recepción muy controvertida de la obra: 'Esta producción realmente causará nuevas sensaciones a todo el público y sin lugar a dudas provocará grandes discusiones. Pero dejará a cada espectador con un recuerdo inolvidable de todos los artistas involucrados'.⁹⁶

La reacción y comportamiento de la audiencia en el estreno debe evaluarse considerando y teniendo en cuenta todos los prejuicios que hasta entonces se habían creado. Prejuicios que estuvieron gestándose por varios meses antes de la presentación dentro de círculos artísticos y sociales:

El desenfrenado comportamiento ocurrido en el estreno debe entenderse no solo como respuestas de alabanza o desprecio a las audacias de Stravinsky y Nijinsky, sino también como una guerra más grande sobre el arte en general que se había estado preparando desde tiempo antes y que encontró su campo de batalla en el *Teatro Champs-Élysées* el 29 de mayo de 1913.⁹⁷

Después del estreno *La Consagración de la Primavera* se presentó cuatro veces más como ya había estado programado, pero sin llegar a causar interés o entusiasmo. El escándalo de la primera noche no volvió a repetirse. Tiempo después, Diaghilev decidió no volver a revivirla. Principalmente porque era muy cara, necesitaba de muchos más músicos sin mencionar la enorme cantidad de ensayos. Para Diaghilev resultaba una mala inversión.

En 1921 el ballet fue revivido con una coreografía completamente nueva realizada por Massine la cual se mantuvo en el repertorio de los *Ballets Rusos* hasta la muerte de Diaghilev en 1929. Para esa ocasión, el significado emocional de la concepción original fue completamente ignorado y la acción fue despojada de sus

⁹⁶ Truman Campbell Bullard 1971: II: 132.

⁹⁷ *Ibid.* III: 164.

pretensiones históricas y arqueológicas: 'El resultado fue puramente formal y como un tipo de ejercicio abstracto el cual parece haber complacido a Stravinsky mucho más que la coreografía original de Nijinsky'.⁹⁸

A la nueva coreografía de Massine asistieron algunos críticos que también estuvieron presentes en la coreografía original de Nijinsky. Todos ellos lamentaban la eliminación de sus referencias históricas y etnológicas.⁹⁹ Uno de los críticos llamado André Levinson escribió:

La coreografía de Massine es una sucesión de movimientos sin lógica y carece de expresión alguna. En su momento, los bailarines de Nijinsky fueron atormentados por el ritmo y los abruptos cambios de la música. Es la diferencia con los bailarines de Massine, ellos simplemente deben preocuparse por mantener el tiempo.¹⁰⁰

De acuerdo a la nueva visión del ballet, *La Consagración* comenzó a catalogarse como una obra absoluta, universal, carente de expresión y basada completamente a forma de construcción objetiva. Massine favoreció esta idea realizando diseños en la coreografía totalmente geométricos y lo que él mismo llamó: *Contrapunto de la danza*. Mientras que en la coreografía original, el único propósito de Nijinsky siempre fue el de expresar con movimiento el ritmo que Stravinsky escribió directamente en la partitura. 'Para Nijinsky el ritmo era la única fuerza capaz de controlar la primitiva alma del hombre. Y sus bailarines lo trasladaron en movimientos que enfatizaban la duración, intensidad, timbre y acentuación de los sonidos'.¹⁰¹ Por otro lado, en una reseña del New York Times en 1924 realizada por Olin Downes:

⁹⁸ Walter White 1997: 45.

⁹⁹ Richard Taruskin 2013: 293.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Walter White 1997: 45.

La Consagración de la Primavera es música, no es solo sonido para representar o acompañar algo realizado en el teatro... *La Consagración* no es un acompañamiento para un ballet. Es totalmente a la inversa. El ballet fue el acompañamiento para la representación después de la concepción de la música.¹⁰²

Incluso Stravinsky llegó a decir que prefería *La Consagración* únicamente como pieza de concierto, sin la inclusión de ballet. Es algo que no resulta difícil de entender: 'Cuando *La Consagración* se presentó de esa manera, fue totalmente libre de todos esos aspectos que en 1913 resultaron los mayores obstáculos para su éxito'.¹⁰³

El mensaje original de *La Consagración* había comenzado a ser silenciado sobre los años por sus interpretes. Tiempo después en 1981, el mismo Stravinsky se contradijo con respecto a la concepción del ballet:

La idea principal de *La Consagración de la Primavera* surgió a través de un tema que vino a mi cuando terminé de componer *El Pájaro de Fuego*. Debido a que este tema y los que surgieron de él fueron concebidos de manera feroz y brutal, tomé esto como pretexto para el desarrollo e implicación a la prehistórica época rusa... Pero hay que tener en cuenta que la idea vino de la música y no la música de la idea. He escrito un trabajo arquitectónico, no uno anecdótico. Y fue un error tratarlo como algo descriptivo, que va en contra de toda la verdadera intención de la pieza.¹⁰⁴

Esta postura de Stravinsky hacia *La Consagración*, completamente opuesta a el origen real de la pieza, en combinación con la enorme cantidad de nuevas y posteriores interpretaciones, modificó la idea original de la obra. Actualmente en el ballet, *La Consagración* se ha convertido en una acusación a la opresión humana y una celebración de sexo pro-creativo. Ha sido así a causa de las muchas versiones del ballet que se han hecho hoy en día.

¹⁰² Richard Taruskin 2013: 295.

¹⁰³ *Ibid.* 294.

¹⁰⁴ Richard Taruskin 2013: 277.

Con *La Consagración de la Primavera*, Stravinsky realizó un trabajo totalmente revolucionario. Una modernidad para la que el público aún no estaba preparado: 'Es posible que *La Consagración* haya llegado mucho antes de su tiempo y esto ocasionó un rompimiento radical, revolucionó toda la música, el mundo entero no estaba listo para su concepción y ocurrió de forma repentina sin permitir a la audiencia prepararse a su venida'.¹⁰⁵

En 1929, poco tiempo antes de la muerte de Diaghilev y unos años después de haber decidido revivir el ballet, se encontraba a Diaghilev diciendo: 'La noche pasada tuvo un triunfo real, *The Times* dice que *La Consagración de la Primavera* es para el siglo XX lo que *La Novena Sinfonía* de Beethoven fue para el siglo XIX'.¹⁰⁶ Stravinsky logró escribir música realmente impredecible, capturó el alma de la naturaleza y la esencia de lo salvaje. Esto ya lo mencionaba Nijinsky desde 1913: '*La Consagración* es realmente el alma de la naturaleza expresada por el movimiento de la música. Es la vida de las piedras y los árboles y no hay seres humanos en tal obra'.¹⁰⁷ Probablemente es por eso que *La Consagración* llegó a ser reconocida como espectacularmente fea. Porque hacía referencia y alusión a lo salvaje, a la naturaleza y a lo grotesco. También se hablaba de la fealdad del ballet tan fuertemente criticado en su coreografía original.

Hoy en día realizar una evaluación sobre la producción original resulta muy complicado. La coreografía de Nijinsky nunca fue filmada e inmediatamente después de la temporada posterior a París en Londres también en 1913: 'La compañía de ballet se dirigió a America del Sur ya sin Diaghilev. Poco después, Nijinsky se casó con Romola Pulskey ocasionando que Diaghilev rompiera toda relación con él y *La Consagración de la Primavera* nunca fue vista otra vez con su

¹⁰⁵ Richard Taruskin 2013: 277.

¹⁰⁶ *Ibid.* 289.

¹⁰⁷ *Ibid.* 278.

coreografía original'.¹⁰⁸ En la actualidad se han realizado adaptaciones muy fieles gracias a la interpretación de bocetos y anotaciones realizadas por Nijinsky para su coreografía. Esto ha sido posible principalmente gracias a el trabajo que hizo Marie Rambert, bailarina que aceptó ingresar a la compañía de ballet de Diaghilev en 1912 y 13. Marie Rambert conservó una versión anotada de la partitura a piano a cuatro manos en donde ella misma anotó todas las instrucciones verbales que Nijinsky realizaba. Esto se convirtió en la base para la reconstrucción de la coreografía original que se realizó en una producción de *La Consagración* por el *Joffrey Ballet* en 1987.¹⁰⁹

A pesar de toda la resistencia que el público mostró en 1913, *La Consagración* a lo largo de los años, fue abriendo camino. Con el tiempo logró ser completamente reconocida y alabada, logrando convertirse en ícono colosal. En parte gracias al alboroto causado en su estreno. A causa de venir arrastrando tras de sí aquella leyenda ocurrida la noche de su primera presentación. Este progreso, también fue generando al menos en un primer momento gracias a la música por sí sola y no al ballet completo: Como ya se había mencionado, el ballet completo fue revivido en 1921. Pero tiempo antes, el 5 de abril de 1914 Pierre Monteux volvió a dirigir *La Consagración* únicamente como pieza de concierto.¹¹⁰ La respuesta y críticas posteriores de esa presentación fueron todo lo contrario al estreno de 1913:

Desde el principio hasta el final, es el trabajo de un compositor extremadamente refinado en sensibilidad, buen gusto y posesión de todos los recursos de su arte... *La Consagración* no genera una percepción forzada ni artificial. Todo es completamente natural, espontáneo y brota con abundancia, riqueza y una fuerza causa del impulso y movimiento tras el que cualquiera es rápidamente seducido, transportado y conquistado. Cada elemento sirve para revelar un trabajo dado a la ley sin preocupación por la teoría o doctrina. Una

¹⁰⁸ Walter White 1997: 45.

¹⁰⁹ Peter Hill 2000: 106.

¹¹⁰ Stephen Walsh 2002: 231.

obra creada a través de la alegría de un compositor que disfruta haciendo música.¹¹¹

La música de *La Consagración* nunca sufrió el rechazo que se mostró en el ballet. La noche del estreno, muchos ni siquiera pudieron escuchar la música a causa de todos los silbidos y abucheos.¹¹² Culpar al ballet y culpar a Nijinsky de su *crimen contra la gracia* también parece ser una explicación inadecuada. La audiencia en ese entonces ya había sido antagonizada. Estaba lista para protestar sin importar lo que verían o escucharían. Desde antes del estreno ya estaban los convencidos y los escépticos.

Para la década de 1950, *La Consagración de la Primavera* ya se había convertido en una pieza indispensable para el repertorio orquestal. En la actualidad es universalmente escuchada y estudiada en libros y cursos. Se encuentra entre la lista de las 50 piezas favoritas y podemos verla en cualquier guía del consumidor en cuanto a grabaciones se refiere. Además cuenta con una cantidad enorme de diferentes versiones grabadas.¹¹³ El mismo Stravinsky vivió para ver sus primeros trabajos alcanzar la condición de repertorio estándar.

Fue la furiosa resistencia que el trabajo encontró en su primera exposición lo que impidió su posterior popularidad... Esta misma fama como artefacto y como *evento* combinados, le dio a *La Consagración* incluso un estatus más alto. Aún mayor que el estatus de la categoría de mito...¹¹⁴

De acuerdo a Richard Taruskin, Vladimir Ussachevsky y Arthur Berger, algunas de las razones por las que la música de *La Consagración* llegó a ser aceptada por el público, mucho más que el ballet son:¹¹⁵

¹¹¹ Stephen Walsh 2002: 232.

¹¹² Richard Taruskin 2013: 280.

¹¹³ *Ibid.* 274.

¹¹⁴ *Ibid.* 276.

¹¹⁵ *Ibid.* 287-290.

- *La Consagración de la Primavera* como pieza orquestal fue recibida sin protesta y esto inmediatamente eclipsó la fama del ballet.
- La producción del ballet completo implicaba una gran inversión de dinero. Causa de la gran cantidad de ensayos que requería.
- Los primeros conciertos después del estreno fueron en Rusia, en Moscú y San Petersburgo bajo la dirección de Koussevitzky en 1914. Y la obra fue bien reconocida por Cesar Cui a la edad de 79 años (en ese entonces, el único sobreviviente del *Grupo de los Cinco*).
- El triunfo en París en 1914 bajo la dirección de Pierre Monteux. Presentada como pieza orquestal y en donde obtuvo un gran éxito. Razón por la que Diaghilev mucho más seguro, decidió volver a revivir el ballet en 1921.
- Stravinsky ya había tenido dos éxitos enormes: *El Pájaro de Fuego* y *Petrushka*. Esto le daba razones para esperar un tercer triunfo.
- *La Consagración de la Primavera* no resulta ser música extremadamente compleja. Sus texturas son simples, aunque muy elaboradas y de una manera colorida y muy ingeniosa.
- Lo que hay en *La Consagración* con respecto a contrapunto es del todo común y sin complicaciones.
- Sus formas y empleos de *ostinatos* son del todo rudimentarios.
- Sus disonancias son duras, pero no desconcertantes.
- *La Consagración* nunca ha sido una pieza difícil para el público.
- Los sonidos de la música hacen un llamado directo y convincente a la imaginación del oyente.
- La mayoría de los oyentes experimentan euforia al escuchar *La Consagración*.

El camino de la conquista de *La Consagración* estaba asegurado. Aunque no fue rápido, lo hizo de manera progresiva. Además de que, en el tiempo de su concepción había pocas orquestas capaces de hacer frente a la pieza. Por otro lado, su progreso se vio rechazado por la guerra que estallo casi inmediatamente después de sus primeros conciertos, retrasando su publicación hasta 1921. En esa década de los años 20, las presentaciones de *La Consagración* fueron pocas. No obstante, todas tenían algo característico: Eran siempre realzadas por repeticiones de la leyenda del evento original. El hecho de estar siempre precedida por su reputación, preparó y suavizó su camino hacia la conquista.¹¹⁶

En la fecha del aniversario, 100 años después, el 29 de mayo de 2013, en el *Concert Hall* se completó todo un ciclo. *La Consagración de la Primavera* se ha convertido en una joya para el virtuosismo instrumental. Se mantiene en una condición de arte vivo porque ha cambiado de una manera abismal, tanto en sonido como en significado, y esto lo ha hecho durante el siglo que lleva ya de existencia.¹¹⁷

¹¹⁶ Richard Taruskin 2013: 288.

¹¹⁷ *Ibid.* 300.

Capítulo III. Periodos estilísticos: Temprano, Ruso, Neo-Clásico, y Serial

Además de la influencia de Rimsky-Korsakov, parte de la obra de Stravinsky está claramente influenciada por las canciones y melodías populares rusas (a las que estuvo expuesto desde una edad temprana), así como por la música de compositores consagrados, como Béla Bartók, Claude Debussy y por los compositores rusos que, junto a Rimsky Korsakov, conformaban el llamado *Grupo de Los Cinco* (Balakirev, Borodin, Cui, y Mussorgsky).

La música de Stravinsky se puede agrupar en cuatro periodos artísticos expuestos a continuación, haciendo mención de las obras más representativas de cada uno y el análisis de algunos pasajes:

El Periodo Temprano (1901-1908)

- *Sonata en Fa sostenido menor* (1904)
- *El Fauno y la Pastorcilla* (1906)
- *Sinfonía en Mi bemol* (1907)
- *Pastorale* (1907)
- *Scherzo Fantastique* (1908)
- *Dos Melodias de Gorodetzky* (1908)
- *Fuegos Artificiales* (1908)
- *Canto Fúnebre* (1908)
- *Dos Poemas de Verlaine* (1910)

En el primer periodo (temprano o de aprendizaje) de la música de Stravinsky, están incluidas piezas pertenecientes al Romanticismo tardío. En *El Fauno y la Pastorcilla*, para mezzosoprano y orquesta, se percibe ya un dominio del color

orquestal y un trabajo armónico fuera de lo común. En el *Scherzo Fantastique* se nota una forma de orquestación ya propia, con referencias extra-musicales inspiradas en Debussy y melodías que hacen alusión a la obra de Rimsky-Korsakov. El *Scherzo Fantastique* y los *Fuegos Artificiales*, ambas obras terminadas en 1908, establecen la culminación del proceso de formación de Stravinsky, de su dominio orquestal y de una primera adquisición de estilo propio.

El Periodo Ruso (1906-1917)

- *El Pájaro de Fuego* (1910)
- *Petrushka* (1911)
- *La Consagración de la Primavera* (1913)
- *Tres Piezas para Cuarteto de Cuerdas* (1914)
- *Las Bodas* (1917)¹¹⁸

La música en el Periodo Ruso de Stravinsky, es la más sobresaliente, influyente y revolucionaria. Las estructuras musicales e innovaciones rítmicas que aquí se encuentran, son superiores a cualquier otro periodo de la música del compositor. *La Consagración de la Primavera*, al igual que *Petrushka* y *El Pájaro de Fuego*, contienen rasgos de estructura métrica y rítmica compleja logrando en todo momento inestabilidad musical. No obstante, la construcción rítmica está compuesta por la repetición y variación de múltiples e independientes motivos celulares conectados entre sí. A su vez, en superposición con otras células similares o con características totalmente contrastantes. Al repetir, variar y re-ordenar estas células, Stravinsky forma temas rítmicos y melódicos más grandes conocidos como: bloques temáticos. En un nivel estructural mayor, como lo sería una sección, los bloques temáticos presentan un comportamiento muy similar al de sus células

¹¹⁸ *Las Bodas* ocupa un lugar muy importante en la producción de ballet de Stravinsky, es una obra fundamental que marca el final del *Periodo Ruso* y el inicio del *Periodo Neo-Clásico*.

internas; por lo que la inestabilidad rítmica se desarrolla, ocurre y se percibe en diferentes niveles estructurales.

Como ejemplo, veamos el inicio de *Rondas de la Primavera* en *La Consagración*. A continuación se coloca un motivo celular de este movimiento que aparece inmediatamente después de la pequeña introducción de las maderas:



Fig. 3.1¹¹⁹

La célula anterior es repetida dos veces para formar un bloque temático (A). Posteriormente se inserta un bloque diferente (B):

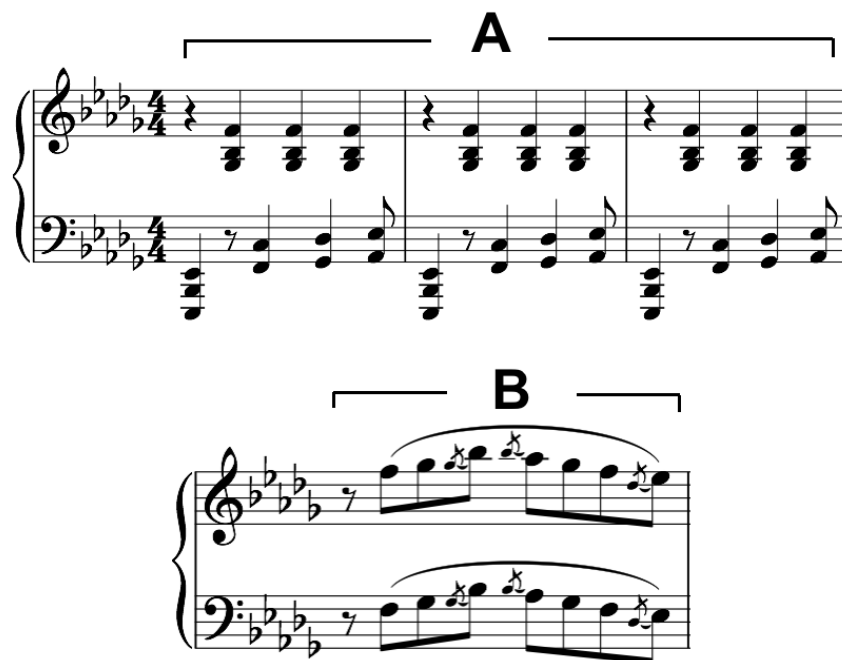


Fig. 3.2¹²⁰

¹¹⁹ Elaboración propia.

¹²⁰ Elaboración propia.

Los bloques *A* y *B* son ordenados de distintas maneras y en ocasiones fragmentados. Todo el movimiento se compone de variaciones, repeticiones y el re-ordenamiento de ambos bloques. Esto a través de intervenciones de distintos grupos orquestales. El tema principal surge de una variación de la célula que conforma *A*. Esta célula se presenta dos veces. En su repetición el silencio de negra se cambia por dos semicorcheas con el propósito de conectar melódicamente y ejecutado en su primera aparición por las flautas y violas (No. 50+3):

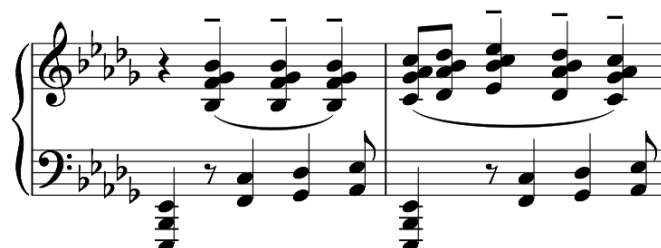


Fig. 3.3¹²¹

Así como *A* y *B* se fragmentan, expanden, ordenan y re-ordenan, también lo hacen las células internas de *B*. Que es un nivel estructural inferior o mucho más pequeño. *Rondas de la Primavera* (No. 49):

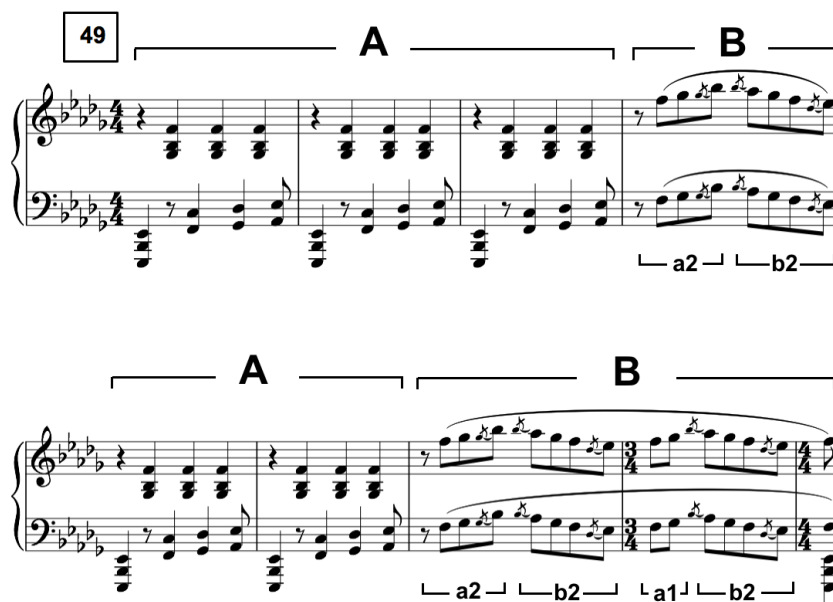


Fig. 3.4¹²²

¹²¹ Elaboración propia.

¹²² Elaboración propia.

El Pájaro de Fuego es considerado el primer trabajo maduro de Stravinsky. En este ballet, en *Petrushka*, y posteriormente en *La Consagración de la Primavera*, podemos encontrar ya varias técnicas y características similares que se convertirán en parte esencial del estilo personal de Stravinsky:¹²³

Ostinatos: Repetición de motivos o células con el objetivo de formar una capa o textura. Los *ostinatos* pueden presentarse en un bloque temático o en toda una sección. El uso de *ostinatos* en *La Consagración de la Primavera*, crean unidad y permiten que la música vaya siempre hacia delante. Stravinsky presenta prolongados *ostinatos* con los que genera gran cantidad de expectativa. Posteriormente inserta contrastantes bloques temáticos sin previo aviso o una serie de interrupciones (ataques o articulaciones) con diferentes grupos instrumentales y generalmente en un registro en el extremo opuesto al *ostinato*. Un ejemplo puede verse en *El Ritual de las Dos Tribus Rivales* (No. 62):



Fig. 3.5¹²⁴

Clarinete bajo, fagotes y contrabajos mantienen el *ostinato* en la figura anterior mientras grupos de alientos se desarrollan y realizan múltiples apariciones. El inicio de *El Pájaro de Fuego* comienza con un *ostinato* tocado por los chelos y contrabajos que continúa hasta el final de toda la introducción:

¹²³ Diamond, Jonathan (2009). *Stravinsky: Theory of Music*: 3-9. Obtenido de: <http://www.jonathandiamond.com/downloadables/Theory%20of%20Music-Stravinsky.pdf>

¹²⁴ Elaboración propia.



Fig. 3.6¹²⁵

El *ostinato* rítmico más famoso tocado por las cuerdas con acordes acentuados ocasional e irregularmente en *La Danza de las Adolescentes*, es quizás el primer caso de *ostinato* extendido que no se usa como acompañamiento de un motivo melódico:



Fig. 3.7¹²⁶

¹²⁵ Elaboración propia.

¹²⁶ Elaboración propia.

Polirritmia y compases irregulares: El uso de síncopas, polirritmia y compases irregulares es muy característico de la música de Stravinsky. En el Periodo Ruso, Stravinsky logró crear texturas innovadoras y complejas, resultantes de la super-imposición de subdivisiones y diferentes grupos rítmicos (2:3, 6:7, etc). Es muy común en este periodo el uso de compases compuestos. Se hacen distintas agrupaciones rítmicas para generar confusión e inestabilidad. Un ejemplo de esto lo podemos ver en el final de *El Pájaro de Fuego* (No. 206):

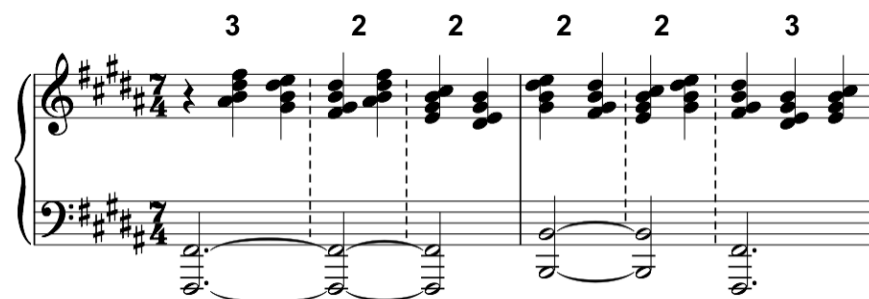


Fig. 3.8¹²⁷

En el ejemplo anterior se puede apreciar muy claramente los dos grupos rítmicos: el primero 3+2+2 y el segundo 2+2+3. Ambos dentro de una misma medida de 7/4.

Tritono: La presencia del tritono es muy regular en la música de Stravinsky. Se presenta tanto melódicamente como armónicamente. Con frecuencia usa escalas que contienen tritonos como material de origen para sus melodías.

Trémolos: Los trémolos son empleados de forma innovadora. Stravinsky escribe oscilaciones lentas entre sonidos diametralmente opuestos. Al inicio de *Petrushka* se pueden ver dos velocidades diferentes de tremolo superpuestas y tocadas por los cuernos y clarinetes:

¹²⁷ Elaboración propia.



Fig. 3.9¹²⁸

Staccato-legato: Articulaciones largas y cortas coexisten en la orquestación. Este tipo de articulaciones comienzan a verse en este Periodo Ruso. No obstante, sobresalen y son mucho más frecuentes en el Periodo Neo-Clásico. Un ejemplo de esta doble articulación aparece en el *Octeto para Instrumentos de Viento*, al inicio del primer movimiento:



Fig. 3.10¹²⁹

Ajuste de frase: Bloques temáticos o motivos rítmicos (células) que cambian de posición. Son desplazados hacia atrás o hacia adelante, de esta forma se altera el énfasis y se emancipa a la música del compas. Un ejemplo se encuentra en *El Ritual de las Dos Tribus Rivales* (No. 63-2 y 63+2):



Fig. 3.11¹³⁰

¹²⁸ Jonathan Diamond 2009: 4.

¹²⁹ Elaboración propia.

¹³⁰ Elaboración propia.

En el ejemplo anterior, la célula rítmica en el compás de arriba comienza en el segundo tiempo. En su siguiente aparición, es desplazada hasta el cuarto tiempo del compás.

Móvil: Directamente relacionado con el *ajuste de frase y ostinato*. Se crea un móvil usando dos o más *ostinatos* de diferentes longitudes y/o puntos de inicio. Después son superpuestos con el fin de crear una textura de múltiples niveles construida sobre repetidos patrones de ajuste de frase. En la *Danza de la Tierra* hay múltiples *ostinatos* superpuestos. Cada uno con una longitud distinta y su primera aparición ocurre en diferentes momentos. Como ejemplo, el más grande de estos *ostinatos* en *Danza de la Tierra* es realizado por las percusiones. Los timbales mantienen un trémolo durante casi todo el movimiento. Posteriormente en el No. de ensayo 75, se superpone otro *ostinato* generado por los chelos y más adelante se suman los contrabajos (No. 76). Al igual que los chelos, los contrabajos mantienen el mismo grupo de semicorcheas pero con alturas distintas:

Perc.



Chelo



Contrabajo



Fig. 3.12¹³¹

¹³¹ Elaboración propia.

Las capas van aumentando y la densidad e intensidad crece. Al mismo tiempo, se desarrollan múltiples motivos melódicos, como una serie de intervenciones que ocurren en toda la orquestación.

Asociación de notas: Podemos encontrar notas, instrumentos y motivos celulares que crean texturas, gestos o bloques temáticos que representan cosas específicas en la música. Por ejemplo, en *Petrushka* los recurrentes arpeggios asociados a la marioneta. La reproducción de las dos tribus y su juego o batalla en *El Ritual de las Dos Tribus Rivales*. De acuerdo a Jonathan Dimond, Stravinsky asociaba algunas tonalidades a situaciones extra musicales: la tonalidad de La menor, representaba para Stravinsky lo demoníaco y la idea de la muerte. Mientras que Si mayor simbolizaba la pureza y la feminidad.¹³²

Fragmentación: Una idea, célula, tema melódico o bloque temático es segmentado y fragmentado. Algunas veces se le adhiere nuevo material contrastante, otras se queda truncado o en ocasiones su fragmentación es progresiva y cada vez que se vuelve a repetir se fragmenta más y más, hasta desaparecer completamente. Un ejemplo se puede apreciar en la *Danza de la Tierra* (No. 75+7).¹³³ En donde encontramos las siguientes células (a, b y c):



Fig. 3.13¹³⁴

¹³² Jonathan Diamond 2009: 5-6.

¹³³ Beltrán, Mauricio (2017). Quodlibet: *La Consagración de la Primavera y el secreto de su eterna juventud*. Universidad de Alcalá. No. 65, Mayo-Agosto: 71-87.

¹³⁴ *Ibid.*

Las células en la figura de arriba (3.13) se alternan entre si: *a*, *b*, *c*, *a*, *b*, *c*, etc. En cada aparición de las células, se varía su duración en pulsos de negra. En el caso de *b*, se mantiene una duración constante de 2 pulsos de negra. La *célula c* alterna entre 1 y 2. Sin embargo, la célula *a* es tocada por una sola trompeta. Comienza con una duración de 3 pulsos de negra y disminuye progresivamente fragmentándose y finalmente desapareciendo:



Fig. 3.14¹³⁵

Ampliación: Es el proceso contrario a la fragmentación. La duración del material es expandida insertando o repitiendo elementos del mismo material. Por ejemplo, si un bloque temático tiene una duración de 6 pulsos de negra, se puede repetir uno de los pulsos ocasionando que su duración sea de 7. Esto modifica o retrasa la llegada de algunos de sus elementos y causa desconcierto e inestabilidad. Este ejemplo se puede ver en el siguiente bloque temático obtenido de *El Ritual de las Dos Tribus Rivales* (No. 58 y 57+3) :

¹³⁵ Mauricio Beltrán 2017.

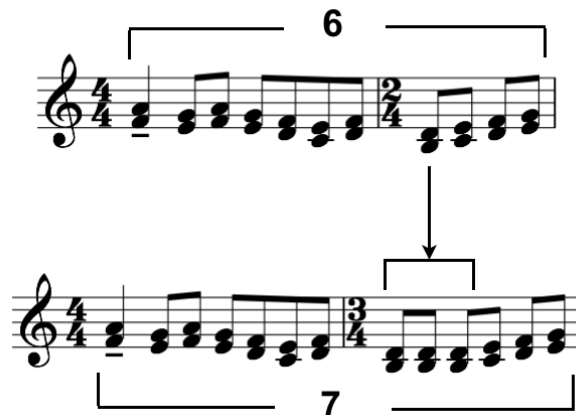


Fig. 3.15¹³⁶

En la figura anterior, se repite dos veces el primer grupo de corcheas y con esto aumenta 1 pulso de negra la duración de todo el bloque. Esta misma idea no solo se presenta en niveles celulares, también ocurre en niveles estructurales más grandes.

Poli-tonalidad: Se refiere al uso de diferentes centros tonales y/o modales, superpuestos armónicamente y/o melódicamente. Este es un recurso muy utilizado por Stravinsky. Le proporciona al oído un tipo de perspectiva múltiple, ya que ocurren dos tonalidades simultáneamente. 'En *Petrushka* (No. 95 y 100) el famoso acorde de *Petrushka* es inherentemente bi-tonal. Y puede ser analizado como un acorde de Do mayor dentro de una tonalidad de Fa sostenido mayor'.¹³⁷

Estratificación: Es la separación espacial de ideas musicales yuxtapuestas en el tiempo. Esto puede ocurrir drásticamente o en un sutil contraste debido a los cambios de instrumentación, el registro, la armonía o el ritmo. Estos cambios suelen estar conectados por algún elemento como puede ser un intervalo, un ataque, alguna articulación, etc. En la estratificación, el material es fragmentado, reordenado e interrumpido en diferentes capas y niveles orquestales (ver análisis de la sección II de *El Ritual de las Dos Tribus Rivales* en el capítulo siguiente).

¹³⁶ Elaboración propia.

¹³⁷ Jonathan Diamond 2009: 6-7.

Inter-bloqueo: En el cubismo el material es dislocado en partes pequeñas. En la pintura del cubismo, se busca representar todas las partes de un objeto en un mismo plano adoptando una perspectiva múltiple. En el resultado visual final, se puede tener una idea del objeto pero no se logra entender completamente. ‘El cubismo en la música concierne a la influencia que una idea ejerce sobre la obra a pesar de haber sido fragmentada’.¹³⁸ Se busca obtener este efecto a través de la técnica de *estratificación*. Por ejemplo, si realizamos una secuencia con dos ideas contrastantes (*A* y *B*) y las distribuimos alternándolas entre si, podríamos fragmentar progresivamente una de ellas (*A*) en cada una de sus posteriores apariciones:

A B A' B A''

Fig. 3.16¹³⁹

A pesar de que *A* se va fragmentando (representadas en la figura 3.16 como variaciones), sigue ejerciendo influencia sobre toda la secuencia. La evolución de *A* incluso podría presentarse de diferentes formas y en distintas dimensiones, ocasionando en consecuencia una forma de percepción auditiva múltiple.

Síntesis: El ritmo, contrapunto y armonía suelen ser la base de una composición. En la síntesis, usualmente se involucra la reducción y transformación de uno o más de los elementos mencionados. Como resultado de la síntesis, los elementos contrastantes evolucionan y se desarrollan dentro de una creciente y cercana relación entre sí. Asimilando ritmos desiguales, material melódico,

¹³⁸ Jonathan Diamond 2009: 6-7.

¹³⁹ Elaboración propia.

armónico, etc., en contrapunto y a un nivel extremo, en el que llegan a trabajar como un conjunto unificado.

Armonía contextual: Funciones y relaciones armónicas son diluidas tras el uso de las técnicas antes mencionadas.

Primitivismo: El movimiento artístico del primitivismo está relacionado con la estética de Stravinsky manejada en este periodo. El compositor es frecuentemente citado por la agresividad de su música. Se refiere a *La Consagración de la Primavera* como la encarnación musical del primitivismo: El uso del ritmo, la percusión y el tema del ballet (rituales de fertilidad paganos) son intrínsecamente primitivos.

Virtuosas técnicas instrumentales: Stravinsky conocía perfectamente los colores, timbres y efectos generados por todos los instrumentos para los que escribió música. En este periodo, comenzó a explorar los registros de diferentes instrumentos y a incluir en su música técnicas instrumentales nunca antes usadas. Por ejemplo, la famosa melodía del fagot con la que inicia *La Consagración de la Primavera*, la cual está escrita en el límite de su registro más alto. Stravinsky pudo haber usado para la *Introducción* de *La Consagración* algún otro aliento. Sin embargo, eligió escribirla para el fagot debido al timbre tan particular en ese registro extremadamente alto:



Fig. 3.17¹⁴⁰

¹⁴⁰ Elaboración propia.

Otro ejemplo de las técnicas instrumentales utilizadas por Stravinsky y que en su momento llevó al extremo los límites naturales del trombón, es el *glissandi* escrito en *El Pájaro de Fuego* (No.179):



Fig. 3.18¹⁴¹

El Periodo Neo-Clásico (1917-1951)

- *Historia de un Soldado* (1918)
- *Pulcinella* (1919)
- *Sinfonía de Instrumentos de Viento* (1920)
- *Octeto, para Instrumentos de Viento* (1923)
- *Oedipus Rex* (1927)
- *Apolo Dios de las Musas* (1928)
- *Sinfonía de los Salmos* (1930)
- *Sinfonía en Do mayor* (1940)
- *Mass* (1948)
- *El Progreso del Libertino* (1951)

¹⁴¹ Elaboración propia.

Durante la época del post-romanticismo, se habían llevado al límite los estados anímicos personales y se buscaba transmitir un mensaje exaltado y subjetivo. Inmediatamente después de esta época de exaltación de la individualidad, artistas al igual que hombres involucrados en otros dominios, se preguntaban sobre lo que vendría después. Ya sea que lo hiciesen de manera explícita o no, la incertidumbre inquietaba a más de uno.

El post-romanticismo dio como resultado un sonido amplio mediante orquestas muy numerosas. Una rica y variada utilización de instrumentos, el uso de cromatismo exasperado, música apasionada, ardiente y entusiasta. Lo que vendría después, surgiría a través del rechazo de lo ya existente o de su asimilación. Por el lado de Schoenberg, Berg y Webern con la Segunda Escuela de Viena, se suspende la tonalidad y surge la época de la atonalidad libre. Posteriormente se sistematiza la tonalidad en el sistema serial y en la técnica dodecafónica. Con Béla Bartók y Zoltán Kodály nace la escuela húngara y se crea una estética completamente nueva con una especial aportación rítmica y armónica: *Folklor imaginario*, llamado por algunos.

‘El neoclasicismo fue la reacción contra todo lo que había de hipersensitivo y egocéntrico en el romanticismo tardío. Fue la respuesta en contra de un lenguaje que (en circunstancias posteriores a la guerra entre 1914 y 1918) parecía ya del todo irrelevante’.¹⁴² En esta etapa, Stravinsky vuelve al diatonismo, a la pureza rítmica, a la transparencia armónica y a la preocupación por los procedimientos técnicos. Para Stravinsky, el neoclasicismo fue el medio de su propia concepción formalista. En esta época Stravinsky se volvió un compositor distintivo, una especie de ícono del occidente anti-romántico y anti-expresionista. Fue modelo a seguir para una gran cantidad de músicos, como Aaron Copland (1900-1990), Alfredo Casella (1883-1947) y Boris Asafyev (1884-1949).

¹⁴² White, Eric Walter y Martin, Santiago. (1986) *Stravinski*. Barcelona, Mallorca: Salvat Editores, S. A.: 175.

Características del Periodo Neo-Clásico de Stravinsky:

- Articulaciones específicas, como: *sforzando en piano*: (*fp*).
- Diatropismo.
- Pan-diatonismo.
- Voces con duplicaciones de notas únicas.
- Influencia de compositores del Periodo Barroco y Clásico: Pergolesi y Tchaikovsky.
- Alegría desapasionada.
- Estética apolínea.
- Melodías basadas en escalas.
- Armadura.
- Analogías de color por acordes y notas.
- Intereses temáticos en la antigua mitología griega.

El Periodo Serial (1951-1957)

- *Tres Canciones de William Shakespeare* (1953)
- *Canticum Sacrum* (1956)
- *Agon* (1957)
- *Threni* (1958)
- *Movimientos para Piano y Orquesta* (1959)
- *Un Sermon, Una Narración y Una Oración* (1961)
- *El Diluvio* (1962)
- *Abraham e Isaac* (1963)
- *Variaciones* (1964)
- *Cánticos de Réquiem* (1966)
- *El Búho y el Gato* (1966)

Stravinsky comenzó a interesarse en la música serial a causa de dos factores principales:¹⁴³ El primero de ellos fue debido al avance que había logrado en su composición de *El Progreso del Libertino*, que hasta el momento había sido la obra que más tiempo le llevó terminar. Stravinsky pudo haber comenzado a sentirse exhausto de la música de su *Periodo Neo-Clásico* y sintió la necesidad de adquirir una nueva orientación. El segundo factor fue la muerte de Arnold Schoenberg en el verano de 1951 en Los Ángeles (un par de semanas antes del estreno de *El Progreso del Libertino*). Con esto último, ya habían muerto los tres principales serialistas de Viena. Stravinsky pensó en el método de Schoenberg para componer con 12 tonos relacionados únicamente el uno con el otro. Al inicio de 1902 tuvo la oportunidad de adentrarse y analizar el *Cuarteto de Cuerdas Op. 22* de Webern. Poco después, también comenzó a adentrarse en trabajos de Schoenberg. De esta manera e incitado por su colega Robert Craft, experimentó con el serialismo a partir de ese año y hasta su muerte en 1971. *Cantata* fue su primer pieza serial en 12 tonos.

La siguiente figura muestra el inicio de la obra *Tres Canciones de William Shakespeare*:¹⁴⁴

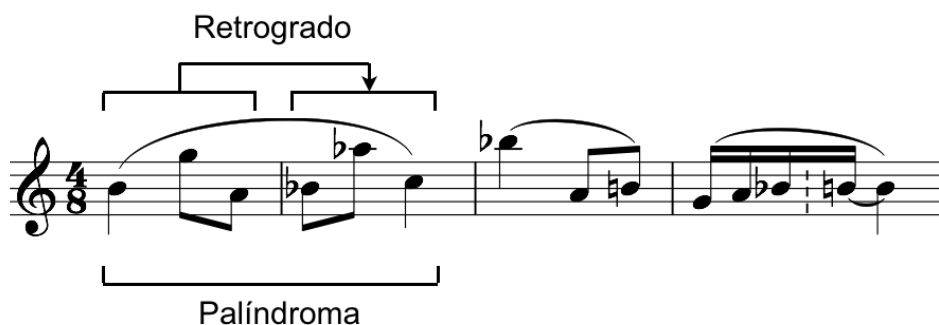


Fig. 3.19¹⁴⁵

¹⁴³ Eric Walter White 1979: 133.

¹⁴⁴ Diamond Jonathan 2009: 22.

¹⁴⁵ *Ibid.*

El pasaje en la figura de arriba, muestra 12 ataques delimitados por la línea punteada. Estos 12 primeros ataques contienen únicamente 6 notas. A las primeras 3 notas se les hace un retrogrado para obtener las siguientes 3. El ritmo de estos dos grupos de 3 notas forman un palíndroma. Las 4 primeras notas de la figura anterior son usadas para crear el siguiente grupo de 24 notas tocadas por la flauta en la introducción:



Fig. 3.20¹⁴⁶

Stravinsky define el grupo de 24 notas tras realizar inversiones del grupo de origen de 4 notas. Claramente se puede ver que A y B son opuestos en cuanto a la dirección de los intervalos con semitonos de 4, 2 y 1:

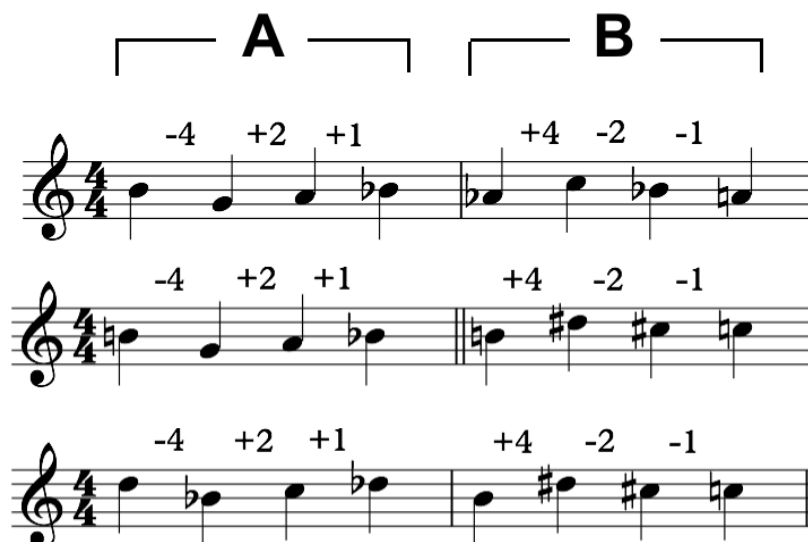


Fig. 3.21¹⁴⁷

¹⁴⁶ Diamond Jonathan 2009: 22.

¹⁴⁷ *Ibid*: 23.

La obra *Movimientos para Piano y Orquesta* (1959), fue considerada por Stravinsky hasta ese momento como su composición más avanzada estructuralmente. Compuesta de combinaciones poli-rítmicas y propiedades únicas de combinación en las líneas melódicas. La obra esta formada por cinco movimientos, cada uno de ellos con un *tempo* diferente y específico. Los cambios y la complejidad en el timbre, el ritmo y las alturas, muestran un estricto proceso serial detrás de toda la composición en un avanzado orden.¹⁴⁸



Fig. 3.22¹⁴⁹

La serie de 12 tonos en la figura anterior se encuentra dividida en cuatro grupos más pequeños. Estas series fueron empleadas en varios trabajos de Stravinsky desde mediados de los 1950's.

¹⁴⁸ Diamond Jonathan 2009: 24.

¹⁴⁹ *Ibid.*

Capítulo IV. *El Ritual de las Dos Tribus Rivales*: Bloques temáticos y motivos celulares; construcción y distribución

Al hacer un análisis de *La Consagración de la Primavera*, no está de más recordar el origen de todo ballet y la forma en que la música fue concebida. Como ya se mencionó en capítulos anteriores, después de la serie de presentaciones que se realizaron en 1913, el ballet fue olvidado y la música comenzó su larga trayectoria logrando convertirse en una de las obras más importantes e influyentes de todo el siglo XX. Actualmente, las diferentes interpretaciones y coreografías del ballet han distorsionado lo que se podría analizar de la colaboración original, incluyendo coreografía, escenario y vestuario. El análisis que se hace en este capítulo de *El Ritual de las Dos Tribus Rivales*, está enfocado completamente en la música y su construcción. Sin embargo, se hace reconocimiento y referencia a la colaboración de todo el ballet en su concepción original.

En la música del Periodo Ruso de Stravinsky, se pueden identificar y seccionar motivos en bloques conformados a su vez por motivos rítmicos mucho más pequeños a los que Boulez llama: células o motivos celulares. Es decir, se le llama bloque temático a una frase o tema, al mismo tiempo conformado por partes más pequeñas llamadas células.

La música de *El Ritual de las Dos Tribus Rivales* representa un juego de guerra en donde la yuxtaposición de grupos de bailarines (hombres y mujeres) crean contraste con la música formada por bloques temáticos que son constantemente alternados y repetidos entre sí. 'En sus bocetos, Stravinsky se refiere a la primera mitad del movimiento como *Las Tribus*'.¹⁵⁰ Al inicio del movimiento, cada una de las tribus está ubicada a la izquierda y derecha del escenario. Conforme avanza la música, cada tribu realiza trayectorias determinadas con dirección hacia el centro o

¹⁵⁰ Peter Hill 2000: 68.

de forma contraria. Eventualmente los pequeños grupos de bailarines se incorporan unos con otros y forman un solo y unificado conjunto.

El Ritual de las Dos Tribus Rivales comienza con breves estallidos de guerra entre los hombres. Se representa el ritual de un combate a forma de juego de guerra determinado por la fuerza. Al mismo tiempo, el ritual es alternado con gestos suplicantes de grupos de mujeres que se balancean y aplauden. Una secuencia de competitivas danzas concluye la sección. Una melodía bárbara en las tubas anuncia el siguiente movimiento: *La Procesión del Sabio* y con esto, la llegada del *Sabio*...¹⁵¹

Es probable que la sincronización que eventualmente ocurre entre la música y la coreografía haya surgido tanto de la invención musical como de la imagen inicial misma.¹⁵² De acuerdo a Pieter van den Toorn, las dos tribus y el juego de guerra o ritual está representado en la música con un bloque temático distinto: 'En la coreografía original de la sección, los bloques *A* y *B* acompañan los movimientos individuales de las dos tribus rivales, mientras que el bloque *C* representa un tipo de enfrentamiento'.¹⁵³ Esto mismo ya lo había asegurado mucho antes Robert Craft en el año de 1966: 'Son identificados dos contrastantes grupos; el primero es representado con lentas y pesadas figuras en el registro bajo (los dos primeros compases del número de ensayo 57), el segundo es interpretado por figuras rápidas en el registro agudo (el tercer y cuarto compás del no. 57). La batalla ocurre (el quinto y sexto compás del no. 57) cuando la música de la representación de ambas tribus es superpuesta'.¹⁵⁴

En su artículo de *Bloques y Super-imposición*, Horlacher incluye una tabla y distribuye los diferentes bloques temáticos de *El Ritual de las Dos Tribus Rivales*.

¹⁵¹ Horlacher, Gretchen (2017) *The Rite of Spring at 100. Rethinking Blocks and Superimposition: Form in the 'Ritual of the Two Rival Tribes'*. Indiana University Press: 21: 332.

¹⁵² van den Toorn, Pieter C. (1987). *Stravinsky and The Rite of Spring*. Berkeley: University of California Press: 21.

¹⁵³ *Ibid.* 102.

¹⁵⁴ Craft, Robert (1969). *The Rite of Spring: Sketches (1911-13): The Rite of Spring, Genesis of a Masterpiece*. London: Boosey & Hawkes: III: XXI.

Sin embargo, adopta una postura inadecuada en cuanto a la importancia que tiene el primer *bloque* del movimiento: 'He abreviado un bloque (refiriéndose al primero bloque del movimiento, considerado por Robert Craft y van den Toorn como la representación de una de las tribus) y lo ubico con una letra X; sirviendo únicamente como una interrupción más que como melodía activa'.¹⁵⁵

El Ritual de las Dos Tribus Rivales se divide en tres secciones. En la Sección III está superpuesto el tema del siguiente movimiento (*La Procesión del Sabio*) identificado como el tema del *Sabio*. En el siguiente diagrama se muestra cada una de las secciones y se incluye el número de ensayo en el que comienza cada una de ellas:

El Ritual de las Dos Tribus Rivales

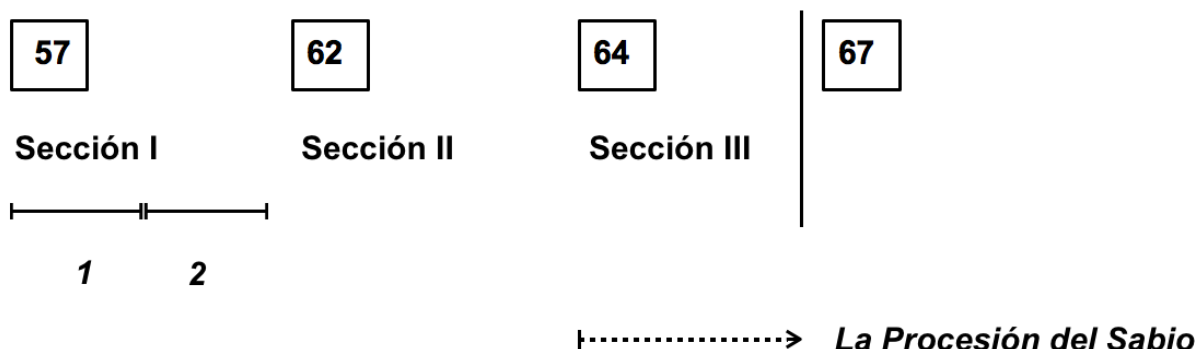


Fig. 4.1¹⁵⁶

La Procesión del Sabio inicia en el No. 67. No obstante, el tema del *Sabio* aparece desde antes. La flecha punteada indica el momento en que hace su aparición y además representa la superposición con la Sección III del movimiento anterior (*El Ritual de las Dos Tribus Rivales*).

¹⁵⁵ Gretchen Horlacher (2017): 21: 333.

¹⁵⁶ Elaboración propia.

Sección I

Primero vamos a analizar la Sección I, que a su vez se encuentra dividida en dos partes. La primera parte de la Sección I está conformada de cuatro bloques temáticos (A, B, C, D):

57

Molto allegro $\text{♩} = 168$

The musical score for Section I, measures 57 to 59, is presented in a two-staff format. The tempo is marked 'Molto allegro' with a quarter note equal to 168 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into four thematic blocks: A, B, C, and D. Block A is in the bass clef, Block B is in the treble clef, Block C is in the treble clef, and Block D is in the treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

59

Fig. 4.2¹⁵⁷

¹⁵⁷ Elaboración propia.

En la versión orquestal el primer bloque (A), es presentado a manera de introducción con trompetas, tubas y timbales, con movimientos lentos y pesados. Como ya se había mencionado, este primer bloque (A) es la representación de la primera tribu. A tiene una duración irregular de 9 tiempos (pulso de negra) (A9) y está conformada de dos células: la primera célula con una duración de 5 tiempos (a5) y la segunda con una duración de cuatro tiempos (a4):

The musical score for the first block (A9) is presented in three staves. The top staff is labeled 'Metales' and the bottom staff is labeled 'Perc.'. The middle staff is a piano part. The time signature is 5/4. The score is divided into two measures. The first measure is bracketed and labeled 'a5' below it. The second measure is bracketed and labeled 'a4' below it. A large box labeled 'A9' is positioned above the first measure. The 'Metales' staff starts with a forte (f) dynamic. The 'Perc.' staff has a rhythmic pattern. The piano part has a complex harmonic structure.

Fig. 4.3¹⁵⁸

En A9 (Fig. 4.3), la célula a4 es claramente una reducción o fragmentación de a5. Sin embargo, también se puede ver de forma inversa, a5 como la ampliación o extensión de a4. Al hacer una comparación entre ambas células, la diferencia se encuentra en el tercer tiempo del compás de 5/4, es aquí donde se inserta el tiempo extra formado por las mismas notas que conforman el quinto tiempo de ese mismo compás. Los bloques temáticos utilizados por Stravinsky pueden ser más largos o más cortos con respecto a bloques anteriores. Pueden *fragmentarse*, *comprimirse*,

¹⁵⁸ Elaboración propia.

extenderse o *alargarse*. Stravinsky aplica este mismo comportamiento a un nivel celular, en el que los pequeños motivos rítmicos son variados basándose esencialmente en este principio.

El siguiente bloque (B) es tocado por los cornos y representa a la segunda tribu. Se toca con una serie de figuras rápidas generando contraste con respecto al carácter de la primera tribu (A). B está formado de dos células (a4 y b3) y tiene una duración de 7 tiempos (B7):

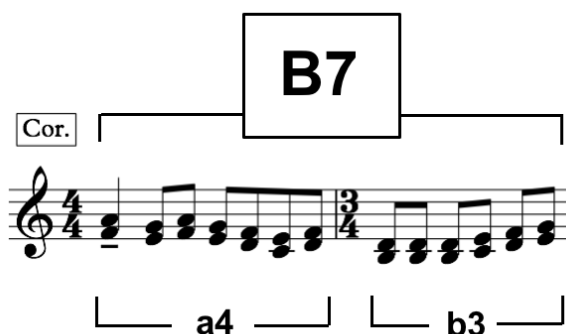


Fig. 4.4¹⁵⁹

La batalla de las tribus ocurre en el siguiente bloque (C). La construcción celular interna de C, está conformada por dos células (a4 y b3), con una duración de 7 tiempos (C7):

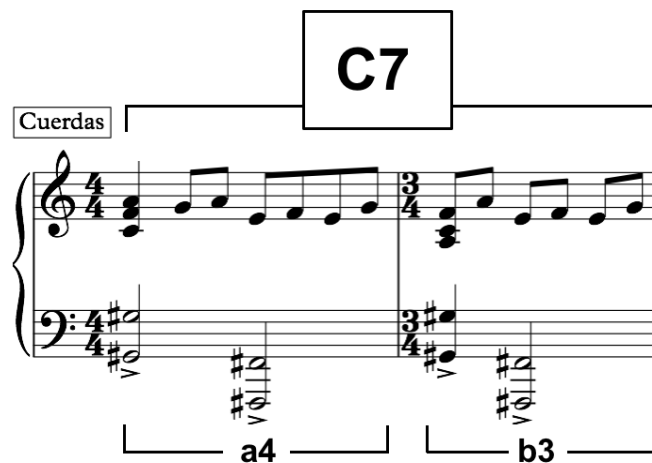


Fig. 4.5¹⁶⁰

¹⁵⁹ Elaboración propia.

¹⁶⁰ Elaboración propia.

En C7 (Fig. 4.5) se puede apreciar mucho más fácilmente lo que ocurre en el bloque de la primera tribu (A9). El motivo rítmico celular *b3* de C7 es una *fragmentación* de *a4*, en donde el primer tiempo de *a4* es eliminado. Sin embargo, no se descartan sus elementos internos. En vez de eso, son desplazados al pulso de negra anterior. Stravinsky realiza contracciones y ampliaciones en diferentes niveles estructurales. En la siguiente aparición de *B* ahora con una duración de 6 tiempos (*B6*), se presenta nuevamente una fragmentación del material:

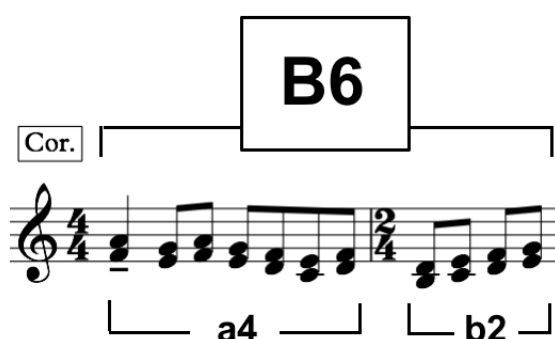


Fig. 4.6¹⁶¹

Ambos bloques *B7* y *B6* están conformados por las mismas células, con una única diferencia: El motivo rítmico celular *b*, es reducido a 2 tiempos. Basándonos en el orden de aparición de los bloques, decimos que *B6* es la fragmentación de *B7*. Aunque, decir que *B7* es la ampliación *B6* es totalmente correcto. Esta ampliación está basada en la repetición: En *B6* se repite dos veces el primer grupo de notas de la célula *b2* para lograr su ampliación en un tiempo y así formar *B7*.

Stravinsky realiza múltiples repeticiones de sus bloques temáticos fragmentando o dislocando la repetición. En ocasiones ubica los bloques uno inmediatamente después del otro, generando sensación de truncamiento. Otras veces expande los bloques o inserta varias repeticiones causando que se

¹⁶¹ Elaboración propia.

prolonguen y así logrando generar expectativa, especialmente cuando se trata de bloques más grandes. Cuando llega a tratarse de una ampliación, invierte el orden de los bloques o los coloca en los extremos de algún otro. Es el caso de los bloques *B7* y *B6*. En donde *B7* es la ampliación de *B6*. Aunque en la línea de tiempo, *B7* aparece primero que *B6*. Entre *B7* y *B6* se encuentra un bloque temático diferente (*C7*).

El movimiento continua con otra aparición del bloque que representa la batalla de ambas tribus (*C*):

The image shows a musical score for strings, labeled 'Cuerdas' and 'C11'. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and consists of three measures. The first measure is in 4/4 time, the second in 3/4 time, and the third in 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). Below the bass line, there are three rhythmic patterns labeled 'a4', 'b3', and 'a4'. A bracket connects the first and third measures, indicating a repetition or relationship between them. An upward-pointing arrow is located below the third measure.

Fig. 4.7¹⁶²

El bloque temático anterior (*C11*), es claramente una *ampliación* de *C7*. Unicamente se está duplicando la célula *a4* y es colocada al final (Fig. 4.7). Esta idea o forma en que se van distribuyendo cada uno de los bloques temáticos (así como en su estructura interna), también se podía apreciar en la coreografía original de Nijinsky: 'La organización formal de la danza, los bailarines reagrupándose y

¹⁶² Elaboración propia.

realizando repetidos movimientos, todo está claramente determinado y establecido por la distribución de la música'.¹⁶³

Al final de la primera parte de la Sección I, vuelve a presentarse *A* con su misma duración inicial de 9 tiempos. La diferencia está en el orden interno de sus *células* que son invertidas y cada una de ellas le precede la intervención de un nuevo bloque (*D*):

The figure shows a musical score with two systems. The top system has a staff for Cor. (Cornet) with two measures, each labeled with a box containing 'D6'. The bottom system has a staff for Perc. (Percussion) with two measures, labeled 'a4' and 'a5'. Below the Perc. staff, a bracket groups the two measures and points to a box labeled 'A9'. At the bottom of the figure, a dashed line with a bracket underneath is labeled '¿A21?'.

Fig. 4.8¹⁶⁴

De acuerdo a van den Toorn, el bloque arriba nombrado *D*, es en realidad parte de *A*. Formando un bloque mucho más grande (*A21*).¹⁶⁵ En el artículo de Horlacher, a toda la parte de la figura 4.8 le es añadida el bloque anterior (*C11*). Y en conjunto

¹⁶³ Gretchen Horlacher (2017): 21: 333.

¹⁶⁴ Elaboración propia.

¹⁶⁵ Pieter van den Toorn 1987: 104.

forman parte de un solo bloque todavía más grande.¹⁶⁶ Sin embargo, *D6* tiene una función cadencial. El uso de los calderones refuerza esta idea y esto permite poder diferenciarlo de *A*. El carácter cadencial se puede apreciar claramente a la hora de escuchar el movimiento hasta este punto. Además de que, un aspecto o *dimensión* muy importante a considerar para hacer la selección, delimitación y clasificación de los *bloques*, es la instrumentación. En todo el movimiento de *El Ritual de las Dos Tribus Rivales*, el bloque *A* se puede ubicar principalmente por los instrumentos que lo conforman: trompetas, tubas y timbales, muy diferente del *bloque D* que es tocado por los cornos. Asimismo, *A* y *D* están alternados y colocados uno inmediatamente después del otro, cada uno contiene sus propias características instrumentales y con esto se genera un contraste muy evidente.

Hasta este punto, la primera parte de la Sección I puede representarse de la siguiente manera:

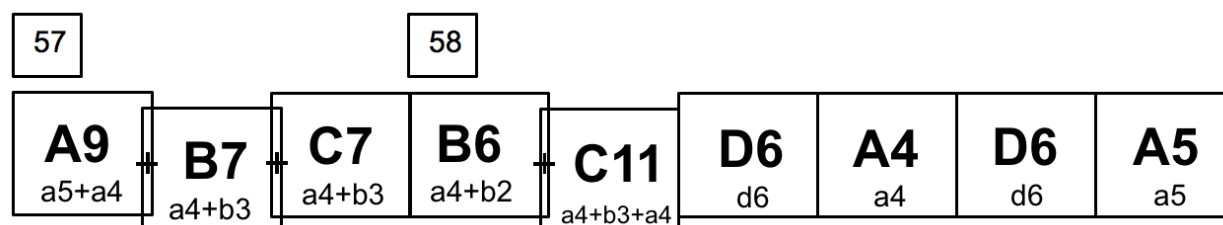


Fig. 4.9¹⁶⁷

Las cruces (+) que unen algunos de los bloques representan puntos de elisión. Por ejemplo, en el ultimo pulso de negra de *A9* hay una superposición con respecto a *B7*, en donde el primer tiempo de *B7* y el ultimo tiempo de *A9* ocurren en el mismo momento. Esto también ocurre con *B7* y *C7*, y de igual manera con *B6* y *C11*. Esto es posible por el manejo de la diferente orquestación de cada uno de los bloques.

¹⁶⁶ Gretchen Horlacher (2017): 21: 334.

¹⁶⁷ Elaboración propia.

Únicamente se puede apreciar en la versión orquestal. Aquí se demuestra que Stravinsky espera a llegar a la etapa de orquestar para manipular aún más sus células y bloques temáticos. Y por medio de la instrumentación puede resaltar la diferencia entre sus materiales.

Cada bloque temático utilizado por Stravinsky puede pensarse como una carta dentro de una baraja. Stravinsky distribuye individualmente las cartas de distintas formas a lo largo de la línea del tiempo o llega a hacer grupos con más de un bloque que posteriormente repite o invierte. La mayoría de las veces no es tan evidente la manera en que ordena o asigna cada bloque. Generalmente la distribución del material presenta una lógica basada en principios muy sencillos.

Stravinsky constantemente utiliza el recurso de retrogradación o la idea de palíndroma y lo emplea en diferentes niveles estructurales para el desarrollo y evolución de sus materiales.

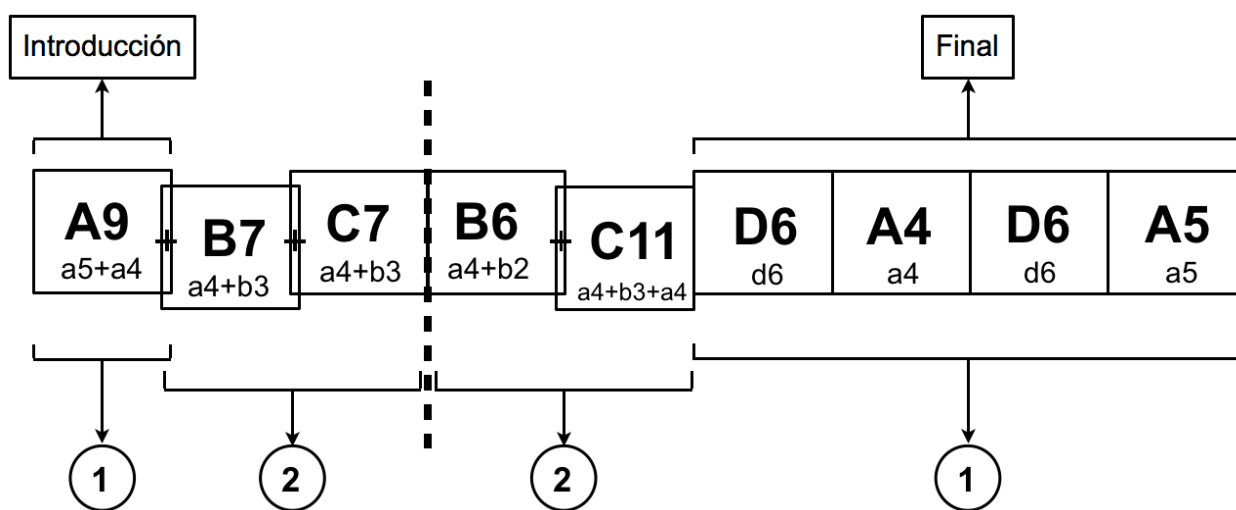


Fig. 4.10¹⁶⁸

¹⁶⁸ Elaboración propia.

En la figura anterior (Fig. 4.10) se puede identificar un *palíndroma*: Al poner un eje de simetría entre *C7* y *B6* (inmediatamente después de que se ha exhibido por primera vez a cada tribu y la batalla) se puede observar que *A* se encuentra en ambos extremos, mientras que *B* y *C* se ubican al centro. El palíndroma está indicado con los número en los círculos (1 y 2). El número 1 formado por *A* y el número 2 por la combinación de *B* y *C*. El orden de 1 y 2 es el mismo en cualquier dirección, de izquierda a derecha o de derecha a izquierda. El bloque temático *A9* tiene cualidad de pequeña introducción, mientras que en el otro extremo, *A* (en conjunto con *D*) causa sensación de final. En el lado izquierdo, las células internas de *A9* son *a5* y *a4*, presentadas en ese orden. En el extremo de la derecha, las células *a5* y *a4* son separadas, interrumpidas por *D* y su orden está invertido, apareciendo primero *A4* y después *A5*. Ubicándose *A5* en los extremos de cada lado. Esto último refuerza mucho más la idea del palíndroma.

Si *B6* y *C7* son considerados como bloques origen, *B7* y *C11* serían la ampliación de sus originales (*B6* y *C7*). En el centro en donde está colocado el eje de simetría, se ubican a cada lado *B6* y *C7* con sus respectivos bloques expandidos a los extremos. Haciendo una representación mucho más simplificada, quedaría de la siguiente manera:

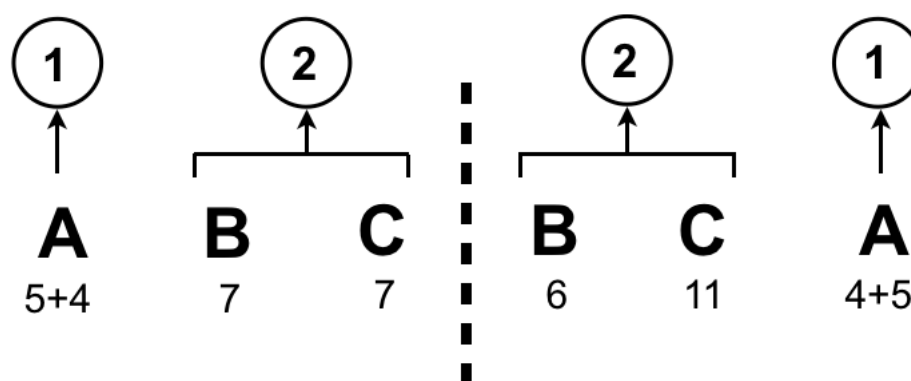


Fig. 4.11¹⁶⁹

¹⁶⁹ Elaboración propia.

En la figura anterior (Fig. 4.11) se coloca únicamente la letra con la que nombramos cada bloque y su duración por separado en la parte de abajo. Si se observan únicamente las letras: *B* y *C* vuelven a repetirse en ese mismo orden a manera de imitación directa. El palíndroma ocurre en la distribución general (1 y 2) y en las duraciones: *A* invertida y con la duración más larga a los extremos; *B* y *C* con los bloques más grandes también a los extremos. El uso de palíndromos está presente en todo el movimiento de *El Ritual de las Dos Tribus Rivales* y en el ballet completo.

La segunda parte de la Sección I, Stravinsky vuelve a tomar los bloques que representan a cada tribu (*A* y *B*) e inserta un nuevo *bloque* (*E*) en el No. de ensayo 60:

The image shows a musical score for the Maderas section, rehearsal mark 60. The score is written on a single staff with a treble clef and a 5/4 time signature. It begins with a 4-measure rest, followed by a series of chords and eighth notes. A bracket labeled '3' indicates a triplet of eighth notes. The score ends with a 5-measure rest. Above the staff, a box labeled 'E18' is connected by a line to a box labeled '60'. Below the staff, four segments are labeled: 'a4', 'a4', 'b4', and 'a6'.

Fig. 4.12¹⁷⁰

El bloque *E18* tiene una estructura interna formada por tres células, apareciendo dos veces la primera de ellas (*a4*) y posteriormente sumándose las dos restantes (*b4* y *a6*).

En cuanto a la distribución de los bloques temáticos para esta segunda parte de la Sección I, Stravinsky presenta a las dos tribus divididas, una de cada lado. Esta idea también es representada en el ballet y el mismo Stravinsky así lo explicaba: 'En *El Ritual de las Dos Tribus Rivales* los bailarines se mezclan y se dividen a la

¹⁷⁰ Elaboración propia.

izquierda y derecha. Las formas se toman de la síntesis de los ritmos y el resultado generado produce un nuevo ritmo'.¹⁷¹ Al representar gráficamente la idea anterior, se coloca la primera tribu (*A*) del lado izquierdo y la segunda tribu (*B*) del lado derecho:

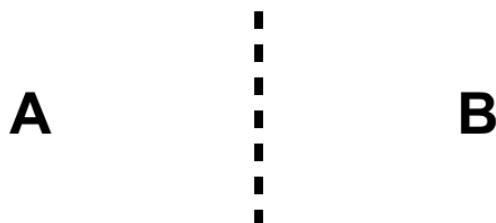


Fig. 4.13¹⁷²

Para esta segunda parte y después de distribuir *A* y *B* a cada lado, son seleccionados dos bloques más (*B* y *E*): Se agrupan tres bloques de *B* del lado izquierdo junto con *A*. Y tres bloques de *E* del lado derecho junto a *B*:

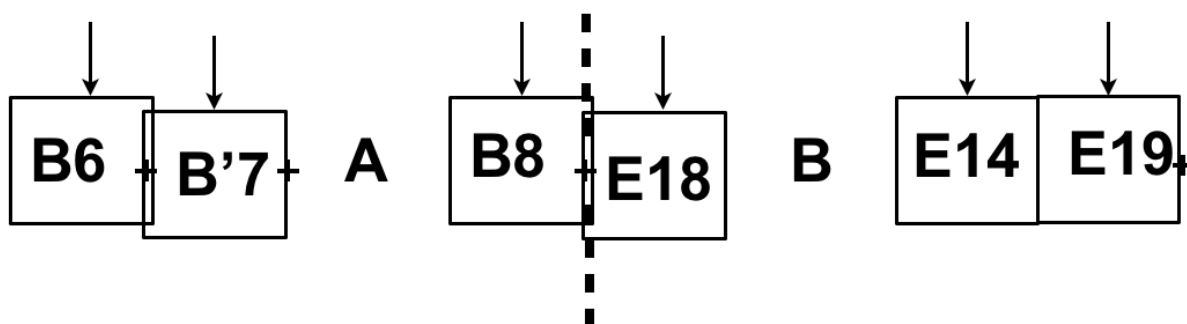


Fig. 4.14¹⁷³

Para definir la duración de los bloques en la figura de arriba (Fig. 4.14) se considera la estructura celular de cada bloque al igual que su orquestación. Por ejemplo, *B6* y *B'7* están uno inmediatamente después del otro, sin embargo se encuentran separados por la duración de sus distintas células y por su disposición orquestal: *B6* es tocado por metales, mientras que *B'7* lo anuncian las maderas.

¹⁷¹ Gretchen Horlacher (2017): 21: 331.

¹⁷² Elaboración propia.

¹⁷³ Elaboración propia.

Entre $B6$ y $B'7$ ocurre una elisión, así como pudo verse en algunos bloques de la primera parte y que es representada por una cruz (+).

Stravinsky contaba con un excelente sentido de la proporción, sin mencionar que lo que componía lo tocaba en todo momento al piano. Esto le permitía escuchar a detalle cada sección facilitando la distribución, orden y evolución de cada uno de los elementos. Stravinsky sabía el momento exacto en el que tenía que quitar o agregar algún nuevo material. Sin embargo, no resulta extraño descubrir que para definir la estructura o en este caso, el orden de sus bloques, utilizaba principios e ideas sencillas. En esta segunda parte, el retrógrado o palíndroma es muy claro de ver al numerar las veces que se repiten los bloques B y E en conjunto con ambas tribus (A y B). Y el orden de la distribución es la misma si se ve de izquierda a derecha o viceversa:

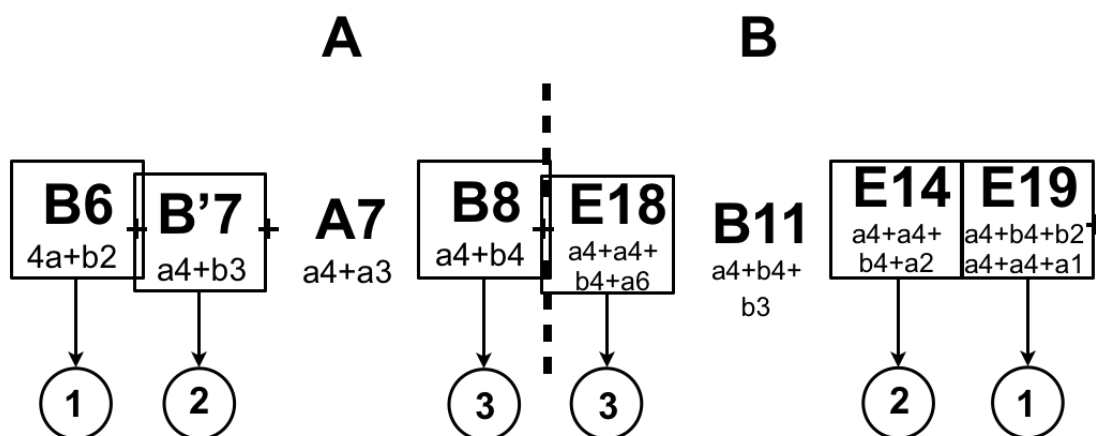


Fig. 4.15¹⁷⁴

En la figura anterior (Fig. 4.15), las duraciones de B en tiempos de negra son de 6, 7, 8 y 11. B presenta un aumento progresivo en cuanto a su extensión se refiere. Si se escucha la versión orquestal, el bloque de B también crece en densidad orquestal: $B6$ es tocado únicamente por los cornos, $B7$ por violines y flautas, en $B8$

¹⁷⁴ Elaboración propia.

se suman el resto de las maderas y finalmente *B11* es tocado por casi toda la orquesta. El eje de simetría nos sirve para entender mejor el palíndroma que se ocasiona por la distribución de los bloques. Pero adquiere mucho más peso e importancia cuando se considera otro aspecto que hasta el momento no se había abordado. Para entenderlo más fácilmente, a continuación se ubican verticalmente los elementos de cada lado del eje en la figura anterior, quedando de la siguiente manera:

A			B	
B6	$a4+b2$	■	E18	$a4+a4+b4+a6$
B'7	$a4+b3$	■	B11	$a4+b4+b3$
A7	$a4+a3$	■	E14	$a4+a4+b4+a2$
B8	$a4+b4$	■	E19	$a4+b4+b2$
		■		$a4+a4+b1$

Fig. 4.16¹⁷⁵

El bloque *E19* se encuentra dividido en dos bloques más pequeños. Esto es así por su construcción celular ($4+4+2$ y $4+4+1$). Sin embargo, se considera un solo bloque más grande porque mantiene la misma orquestación y además vuelve a aparecer más adelante en la Sección III.

Si observamos las células que forman cada bloque, cada uno de los lados en la figura 4.16 presentan un comportamiento diferente: Todos los bloques del lado izquierdo inician con una célula de 4 tiempos de duración y la segunda célula va en aumento: 2, 3, 3 y 4. Por el contrario, en el lado derecho del eje, los bloques comienzan también con una célula de 4 tiempos que además se repite una vez (como en *B11* y *B19*) o más de una vez (como en *E18* y *E14*). La última célula de los bloques del lado derecho en vez de ir en aumento, va reduciendo progresivamente su extensión: 6, 3, 2, 2 y 1:

¹⁷⁵ Elaboración propia.

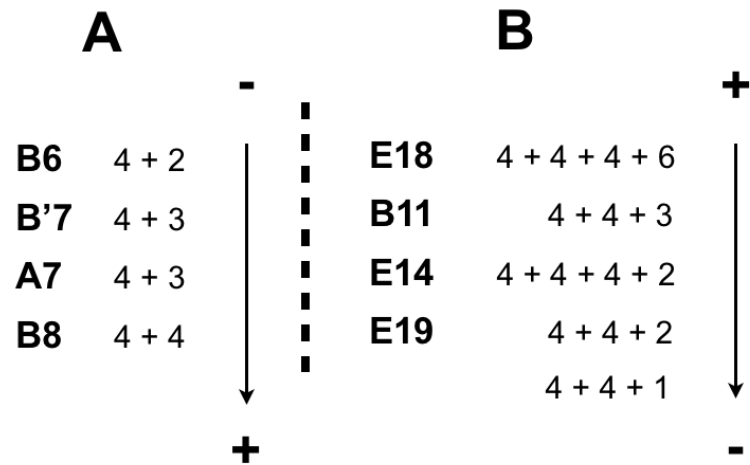


Fig. 4.17¹⁷⁶

Finalmente, toda la Sección I quedaría de la siguiente manera:

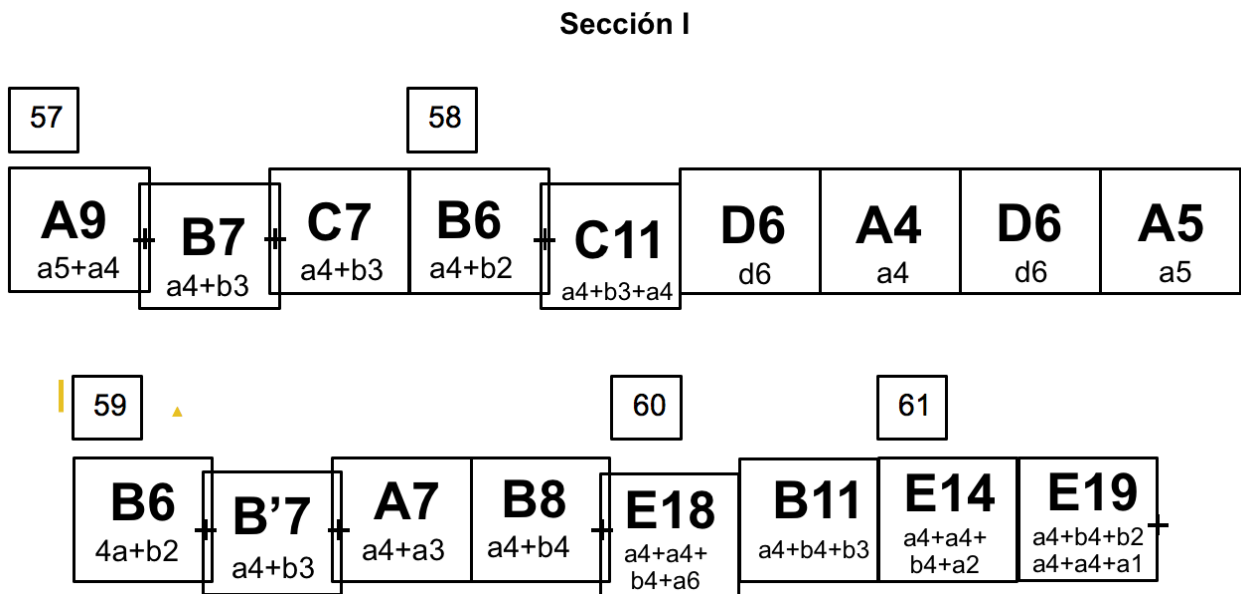


Fig. 4.18¹⁷⁷

Esta Sección I (Fig. 4.18), se encuentra dividida en dos partes por las características que presenta cada una: la primera parte tiene la característica de

¹⁷⁶ Elaboración propia.

¹⁷⁷ Elaboración propia.

alternar bloques individuales, mientras que la segunda está conectada y ordenada internamente por patrones tonales.

Sección II

En la Sección II, se retoma el bloque *C* (*C11* y *C16*) junto con un nuevo bloque mucho más grande de 39 tiempos que llamaremos *F*:

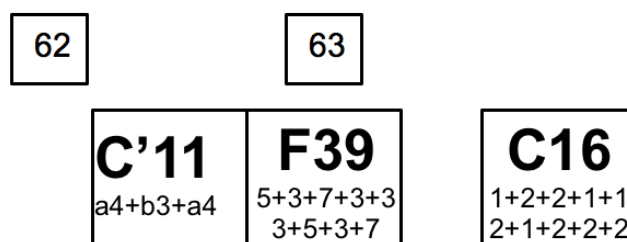


Fig. 4.19¹⁷⁸

El *bloque C'11* es el mismo que ya había aparecido en la Sección I (*C11*). La diferencia está en la instrumentación con la que se vuelve a presentar y en esta ocasión no son incluidas las maderas. *C16* en contraposición con *C'11* lo tocan las maderas y sus motivos celulares son los siguientes:

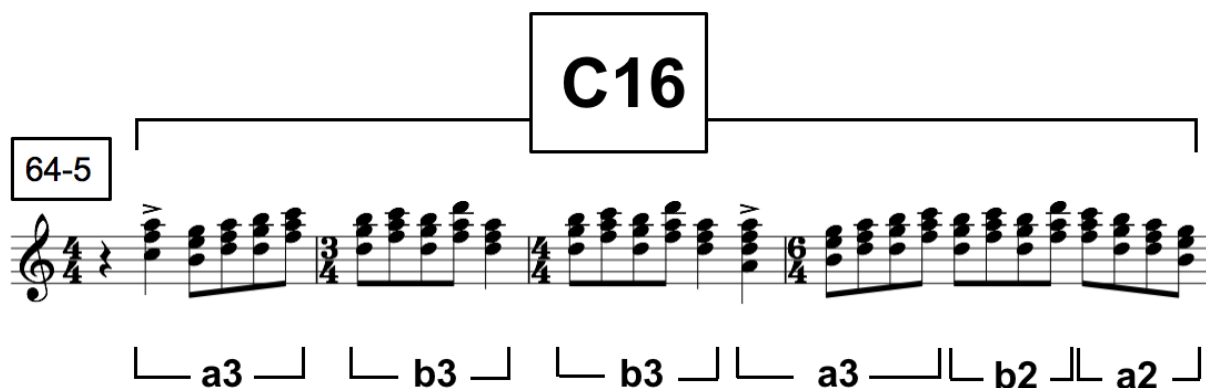


Fig. 4.20¹⁷⁹

¹⁷⁸ Elaboración propia.

¹⁷⁹ Elaboración propia.

El bloque *F* es un desarrollo o evolución del bloque *B* y *C*. Se le asigna un nombre diferente por presentar motivos celulares y características de ambos bloques. En este bloque (*F*), Stravinsky lleva al límite el cambio gradual de *B* y *C*: Las células son fragmentadas, re-ordenadas e interrumpidas. Las interrupciones son realizadas por los alientos mientras desarrollan una melodía en diferentes capas y niveles orquestales. El resultado auditivo obtenido en este bloque puede figurarse como quien mira a través de un caleidoscopio y es el ejemplo más claro de estratificación (mencionado en el capítulo anterior). Los tres elementos principales que conforman el bloque *F* son: un motivo celular de 2 tiempos de negra (*a2*) generalmente acentuado, una interrupción por los alientos de 3 tiempos (*b3*) y una última célula también de 3 tiempos de duración (*c3*):

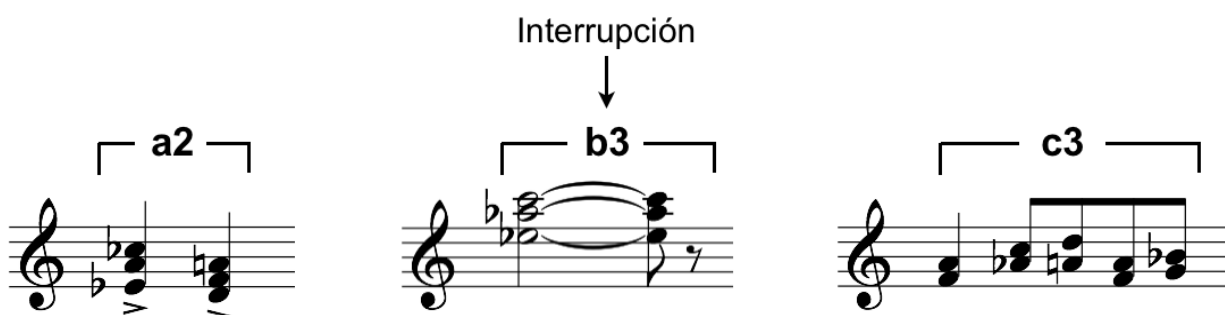


Fig. 4.21¹⁸⁰

En la versión orquestal, se pueden identificar las tres células anteriores en diferentes capas orquestales y durante toda la duración del bloque *F*³⁹ (Del No. 62 al 64). Se presentan una tras otra por varios grupos de instrumentos y con algunas pequeñas variaciones. Al desglosar los 39 tiempos de duración de *F*, obtenemos un diagrama como el siguiente:

¹⁸⁰ Elaboración propia.

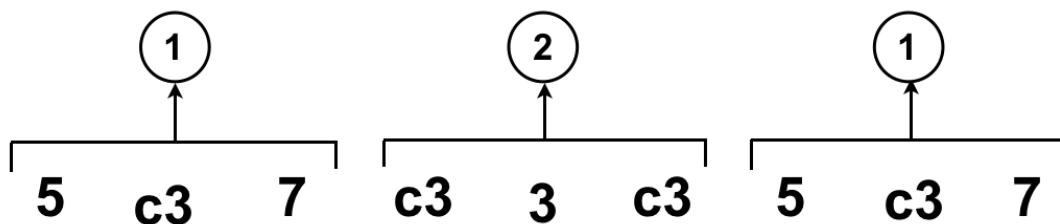


Fig. 4.22¹⁸¹

La figura anterior muestra tres grupos resultantes en el orden que se presentan, con los números: 1, 2 y 1. En F39 se encuentra una estructura del todo simétrica: Con el grupo 1 a los extremos y el 2 al centro. Incluso cada uno de los grupos más pequeños, tienen a su vez una simetría individual. En el siguiente diagrama se define con más detalle cada uno de los grupos:

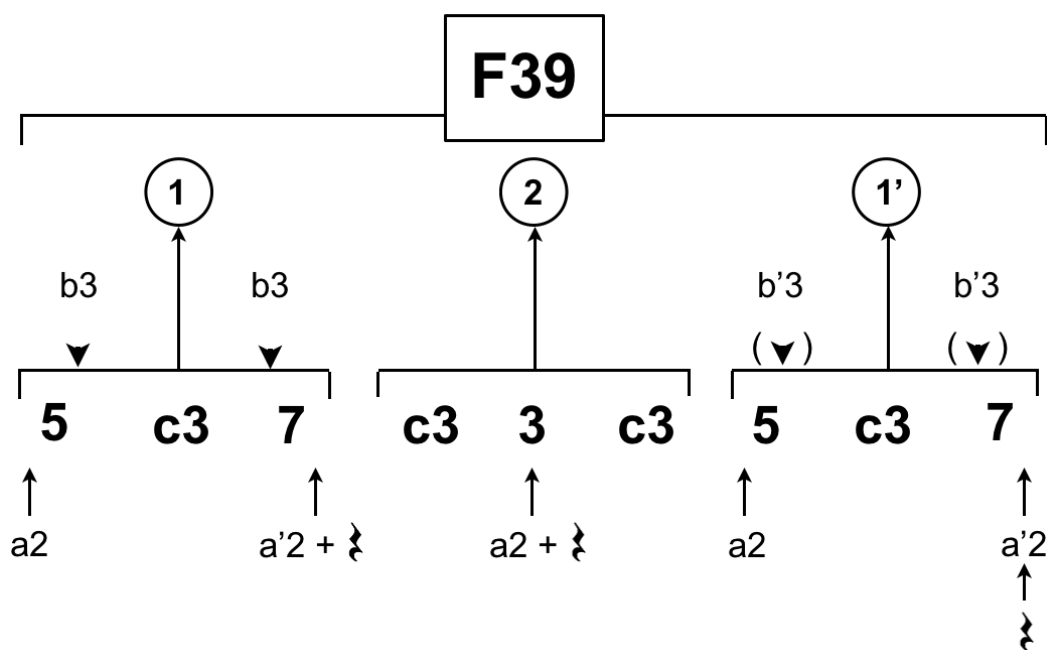


Fig. 4.23¹⁸²

¹⁸¹ Elaboración propia.

¹⁸² Elaboración propia.

Como se puede ver, el motivo celular *c3* es el único que no tiene ningún tipo de variación y se alterna todo el tiempo entre las demás células. Los números 5 y 7 están compuestos de las células *a2* y *b3*. La célula *a2* siempre aparece en el inicio de 5 y en el final de 7. O bien, en ambos extremos del grupo 1 y variación (1'). La célula *b3* es la interrupción realizada por los alientos (excepto cornos). En el grupo de la izquierda (1), la interrupción (*b3*) aparece dos veces de la misma manera y es representada por pequeños triángulos. En el grupo de la derecha (1'), las interrupciones (*b3*) son ubicadas entre paréntesis porque cambia su carácter, sin embargo siguen manteniendo la misma duración. Por ejemplo, en la ultima aparición de *b3* en el grupo de la derecha (1'), la instrumentación es modificada y *b3* se toca únicamente por cornos y algunas cuerdas, totalmente lo opuesto a sus dos primeras apariciones en el grupo 1. Con este cambio, *b3* adquiere un carácter conclusivo y es seguido inmediatamente por una de las variaciones de *a2* que rematan y refuerzan la sensación de final en todo el bloque (F39). Por ultimo, están insertados tres silencios de negra y son distribuidos en diferentes momentos: únicamente uno por grupo, uno al centro y los otros dos ubicados en 7.

Stravinsky inserta tres componentes diferentes a lo largo de toda la Sección II con una misma intención de acumulación. En la siguiente figura, el primero de ellos está justo al principio, antes de *C (I)*, el segundo después de *F (II)* y el tercero al final, después de la segunda aparición de *C (III)*:

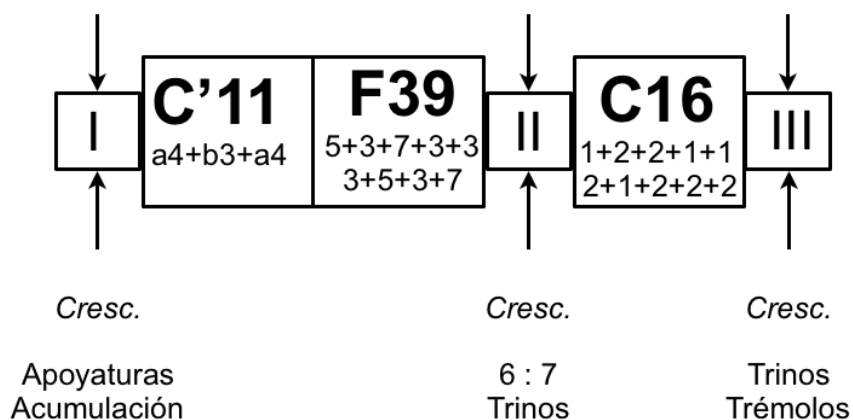


Fig. 4.24¹⁸³

¹⁸³ Elaboración propia.

La función de estos tres elementos o transiciones es generar acumulación y así poder disparar con mucho más intensidad el material consiguiente. Como podemos ver en la figura de arriba (Fig. 4.24), en las tres transiciones hay una indicación de crescendo. En la primera transición, ocurre una acumulación progresiva de instrumentos con apoyaturas realizadas en las cuerdas. La segunda transición contiene figuras rítmicas de 6 contra 7 entre flautas y cuerdas, culminando en una serie de trinos tocados por los alientos. Finalmente en la tercera transición son tocados también por los alientos varios trémolos y trinos. La Sección II quedaría de la siguiente manera:



Fig. 4.25¹⁸⁴

Sección III

La Sección III retoma el bloque *E*, ahora con una duración de 39 tiempos de negra y al mismo tiempo se superpone el tema del *Sabio*, anunciando así el próximo movimiento: *La Procesión del Sabio*. La estructura interna de *E39* está formada de una única célula rítmica y su variación:

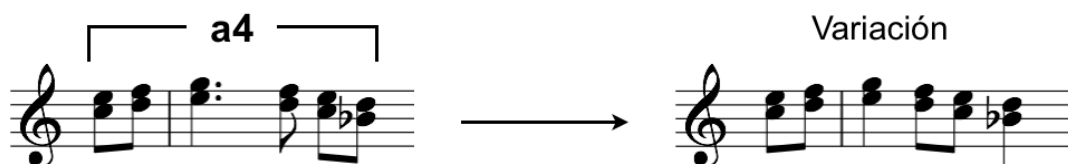


Fig. 4.26¹⁸⁵

¹⁸⁴ Elaboración propia.

¹⁸⁵ Elaboración propia.

En la variación de *a4* se realizan dos cambios acortando y alargando las figuras rítmicas sin alterar en ningún momento las alturas o la extensión. Las dos células en la figura anterior (*a4* y variación) mantienen una misma duración de 4 tiempos de negra. En la siguiente figura se retira el número que indica la duración y únicamente se les nombra *a* y *b*:



Fig. 4.27¹⁸⁶

La construcción de *E39* en la Sección III está formada únicamente de las dos células anteriores: *a* y *b*.

64

Tema de *El Sabio* ----->

65

Tema de *El Sabio* -----> Etc.

Fig. 4.28¹⁸⁷

¹⁸⁶ Elaboración propia.

¹⁸⁷ Elaboración propia.

Stravinsky intercala estas dos células una después de la otra. En ocasiones una de ellas la presenta una sola vez y en otras la repite. El patrón de la distribución de ambas células es muy simple y el resultado auditivo es magnífico. Stravinsky establece un primer orden de las dos células y realiza una imitación directa para su continuación. Y es en la duración de cada célula, que vuelve a emplear un palíndroma o retrogrado con el que decide el segundo orden o si se hace una repetición o no.

Para que pueda entenderse mejor, veamos primero como es que las células *a* y *b* conforman el bloque *E39*:

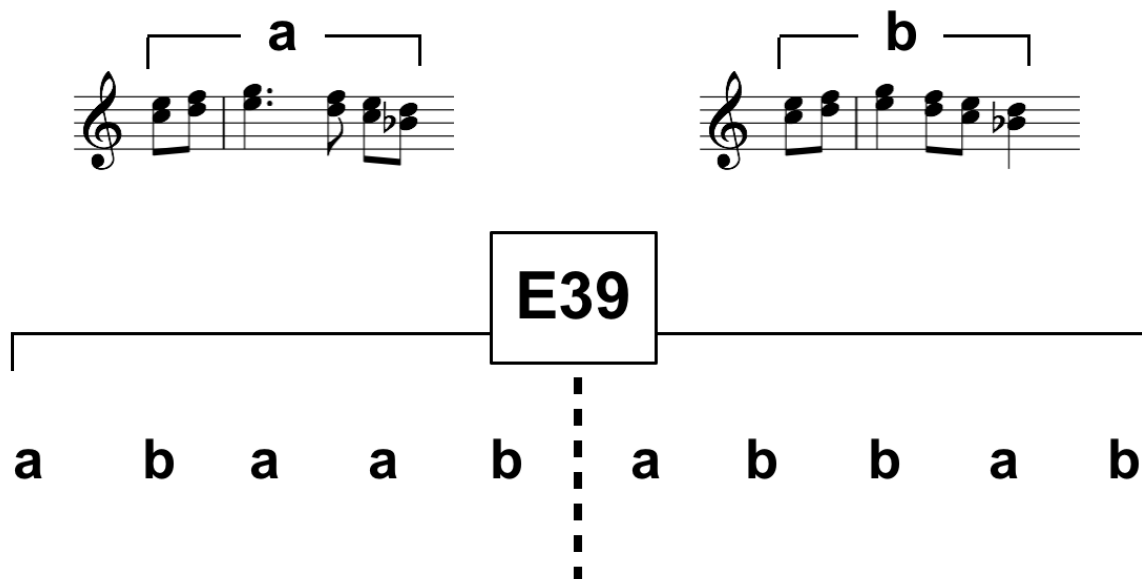


Fig. 4.29¹⁸⁸

El orden de aparición de las *células* se obtiene al alternar cada una de ellas: *a*, *b*, *a*, *b*, etc., sin importar si se repiten o no:

¹⁸⁸ Elaboración propia.

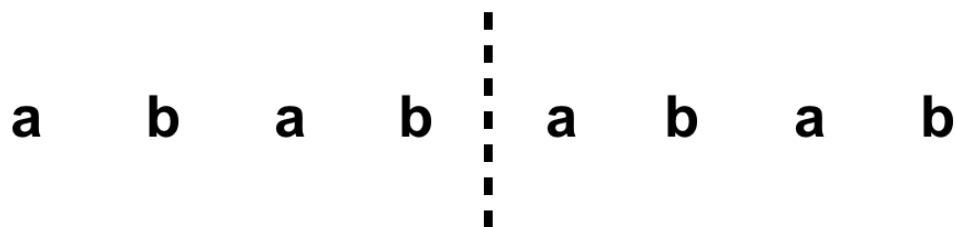


Fig. 4.30¹⁸⁹

También se puede ver como una imitación directa. En la primera mitad, el orden es: *a, b, a y b*. Y la segunda mitad es su imitación directa, dando como resultado el mismo orden (*a, b, a y b*).

Los números asignados en la siguiente figura (1 y 2) representan cuantas veces aparece cada célula. En la primera mitad Stravinsky decide repetir la célula *a*:

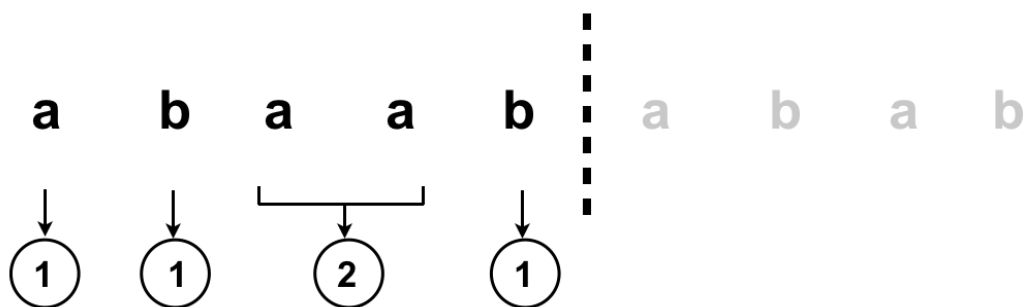


Fig. 4.31¹⁹⁰

Para la segunda mitad, se hace un retrogrado en el orden de los números 1 y 2, generándose un palíndroma que permite establecer cuantas veces va a aparecer cada célula en la segunda mitad:

¹⁸⁹ Elaboración propia.

¹⁹⁰ Elaboración propia.

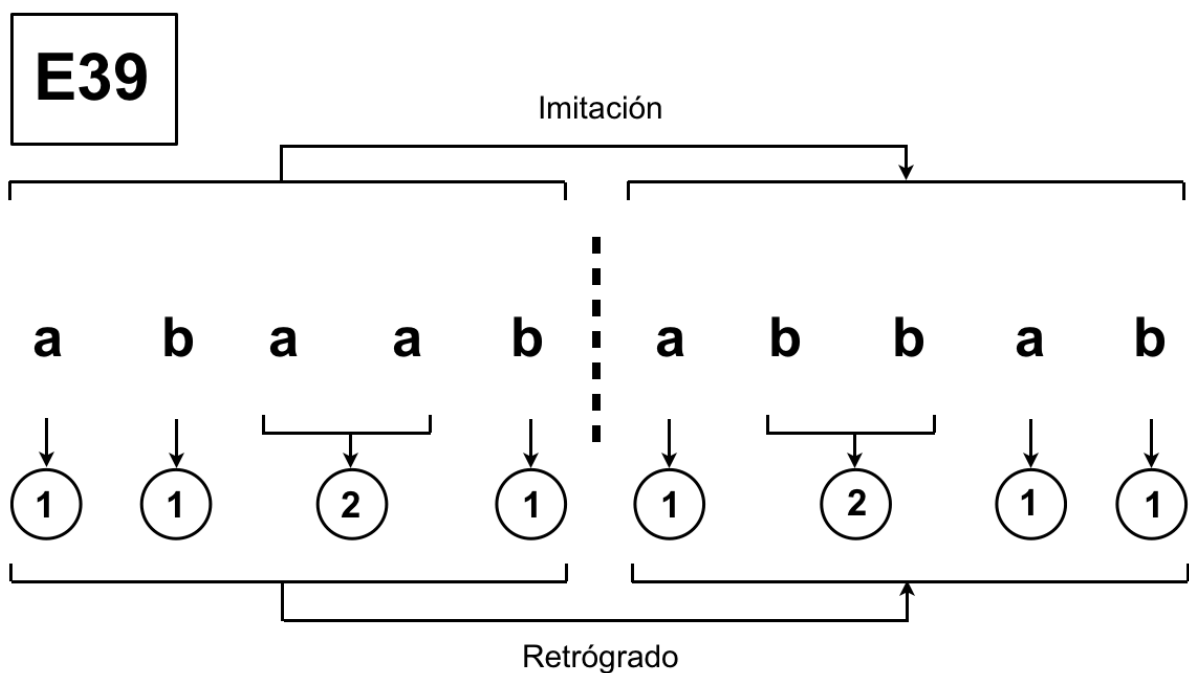


Fig. 4.32¹⁹¹

En la figura anterior (Fig. 4.32), se observa que Stravinsky emplea principios de composición muy sencillos. Lo que resulta interesante, es ver que distribuye estos principios en diferentes dimensiones y niveles estructurales. Incluso hace combinaciones muy complejas para disfrazar y no hacer tan evidente el uso de de estos principios y su distribución. En consecuencia obtenemos pasajes que resultan del todo desconcertantes e impredecibles, sin dejar de ser totalmente orgánicos. La Sección III quedaría de la siguiente manera:

Sección III

64 65

E39
3+4+4+4+4
4+4+4+4+4

Fig. 4.33¹⁹²

¹⁹¹ Elaboración propia.

¹⁹² Elaboración propia.

En la reconstrucción de la coreografía original del ballet, los bailarines presentan un comportamiento acorde a la concepción de la música:

Los pequeños grupos de bailarines poco a poco comienzan a convertirse en grupos más grandes y eventualmente se distribuyen en dos líneas. Los contrastantes movimientos de los diferentes grupos de bailarines son gradualmente remplazados por movimientos similares en un ensamble mucha más cohesión. Conforme avanza la música, los dos grupos forman una comunidad más grande que se mueve en conjunto para la siguiente parte de su ritual.¹⁹³

En la siguiente página se colocan las tres secciones que conforman todo el movimiento de *El Ritual de las Tribus Rivales* (Fig. 4.34¹⁹⁴).

¹⁹³ Gretchen Horlacher (2017): 21: 336.

¹⁹⁴ Elaboración propia.

El Ritual de las Dos Tribus Rivales

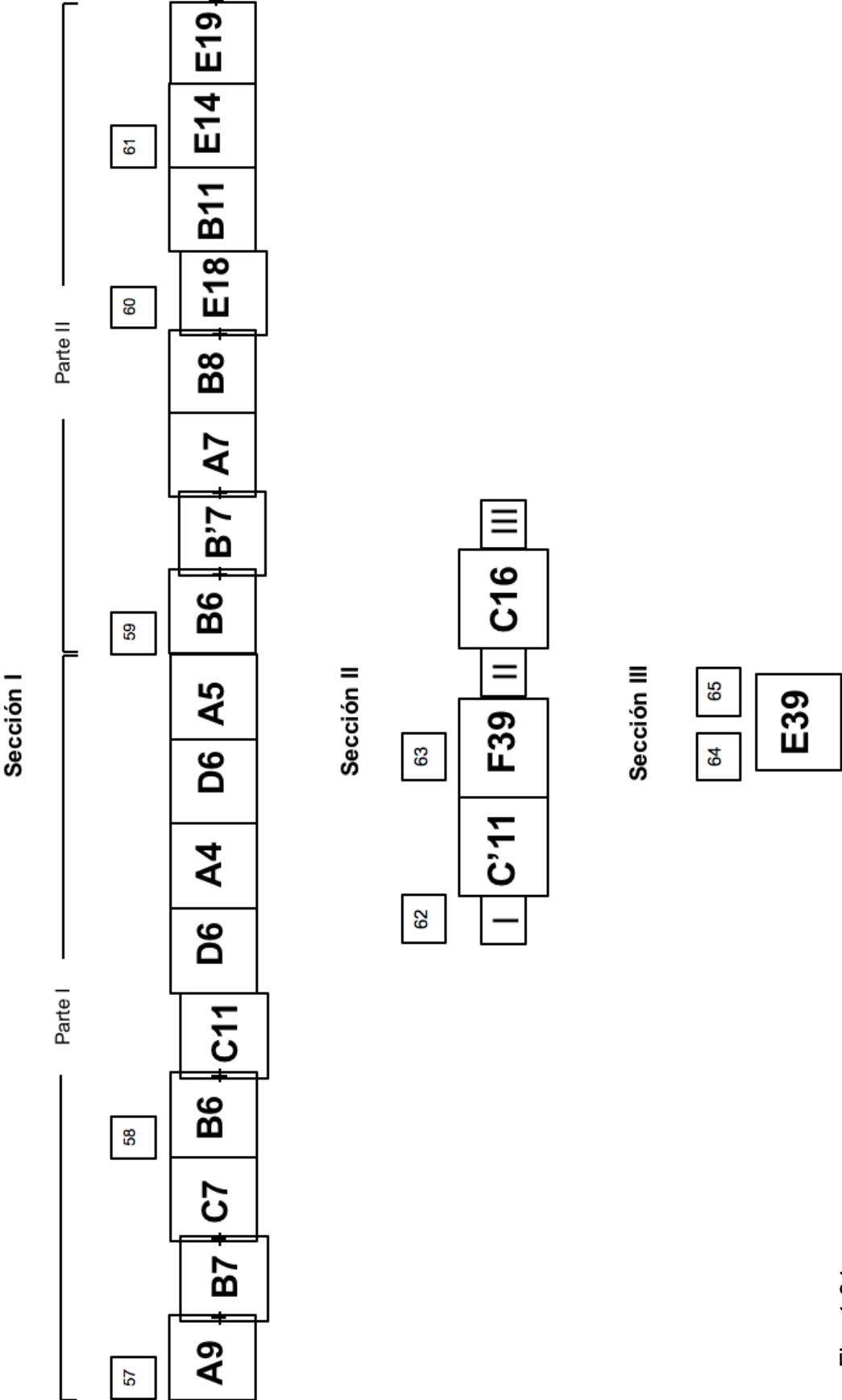


Fig. 4.34

Conclusiones

La música de Stravinsky en cada uno de sus periodos posee características muy particulares: sus primeras obras son íntegramente ortodoxas y conservan una armonía fiel a la tradición; es en su Periodo Ruso que la música presenta una elevada complejidad cromática, métrica y rítmica. Sin embargo, aún en los pasajes más disonantes, Stravinsky no hacía de lado la tonalidad de origen y las relaciones tonales seguían ejerciendo un papel muy importante en toda la construcción de su música. A partir de *Petroushka*, Stravinsky comienza a explorar la tonalidad múltiple, siendo hasta *La Consagración de la Primavera* que logra culminar y alcanzar un extraordinario nivel de disonancia.

El progreso de Stravinsky en éste su Periodo Ruso ocurre a una velocidad acelerada y sus composiciones se transforman completamente con respecto a toda su obra anterior. El pulso es determinante y la música se caracteriza por requerir de una excesiva precisión; aspecto que es modificado en trabajos posteriores, en los que el compositor presenta una postura mucho más flexible y una mayor libertad rítmica. *La Consagración de la Primavera* revoluciona el empleo de sonoridades, timbres, disonancias y armonías exóticas; pero principalmente innova la forma de incorporación del ritmo. La métrica suele ser irregular y presenta cambios drásticos a lo largo de toda la obra. Los cambios están directamente relacionados a las distintas duraciones de los temas musicales ya mencionados con anterioridad e identificados en esta investigación como bloques temáticos.

La música en *La Consagración* se desarrolla a través de cambios totalmente inesperados, contrastantes y del todo expresivos. Stravinsky genera múltiples confrontaciones de temas en bloques; en ocasiones totalmente opuestos entre sí.. y en otras, los bloques contienen características similares que pueden ser fácilmente relacionadas. El material es repetido y constantemente yuxtapuesto. Los bloques en sus repeticiones presentan variaciones: se expanden o fragmentan, cambian su

orquestación o registro, y pueden presentar variaciones rítmicas. Los bloques son distribuidos abruptamente uno inmediatamente después del otro. Cuando uno de los bloques consiguientes o en su repetición es fragmentado se genera sensación de truncamiento. En el caso de ser expandidos o repetidos, la expectativa aumenta llegando a formar secciones estáticas en cuanto a la armonía y al ritmo. A pesar de esto, Stravinsky no permitía que su música se estancara, ya que contaba con un excelente sentido de la proporción y era totalmente consciente del momento preciso en el que requería incluir algún nuevo material. Por esta razón, algunos pasajes son especialmente extendidos, y aún así logran mantener el interés y al mismo tiempo, imposibilitan al oyente de predecir o saber el momento exacto en que la música tomara un nuevo rumbo.

El principio de retrogradación puede ser considerado como uno de los procedimientos más usados por Stravinsky. Su utilización se puede identificar en todos los niveles estructurales, desde la propia construcción interna de una célula hasta su relación con bloques temáticos o grupos de bloques temáticos. La mayoría de las veces podría no resultar tan evidente la manera en que cada bloque es asignado o distribuido. No obstante, la distribución de cada material presenta una lógica basada en principios muy sencillos. Lo realmente interesante es la manera en que elementos internos de diferentes dimensiones y niveles estructurales son asignados. Las combinaciones resultan del todo complejas y no es tan obvio el uso de principios tan sencillos, así como de su distribución (método que siguió utilizando hasta su Periodo Serial, como en varios de los ejemplos mostrados en el Capítulo 3). Como resultado, se obtienen pasajes desconcertantes y totalmente impredecibles, aún después de haber escuchado la obra varias veces.

Para la etapa de la orquestación, las células y bloques temáticos llegan a ser manipulados aún más, siendo la instrumentación de crucial importancia para la identificación de sus materiales (células, bloques, secciones, etc.). Es por esta

razón que no deben de excluirse dimensiones como la orquestación al momento de realizar un análisis.

La Consagración de la Primavera representa una de las contribuciones más importantes de Stravinsky a la música del siglo XX. Sin embargo, no resulta ser música excesivamente compleja, y nunca ha resultado ser una obra difícil para el público. La relación de la coreografía con el ritmo y la métrica es de crucial importancia y de mucho interés. En el ballet en general, es del todo común una coreografía al ritmo de la música pero de forma contrastante. En el caso de *La Consagración*, el coreógrafo Vaslav Nijinsky insistió en que el ballet fuera a la par de la música, únicamente a manera de enfatizar lo que se escuchaba. Nijinsky se vio claramente sobrepasado por Stravinsky, pues no entendía del todo los cambios métricos del compositor y se vio obligado a seguir el ritmo de la obra exactamente como estaba escrita. La rítmica y métrica en *La Consagración* resultan complejas para los bailarines y esto presenta una gran dificultad para el ballet. Debido a la ausencia de melodías de proporciones tradicionales, los bailarines se ven en la necesidad de contar todo el tiempo para sincronizar sus movimientos. Desde *El Pájaro de Fuego*, Stravinsky había empleado procedimientos rítmicos y métricos similares, siendo hasta *La Consagración de la Primavera* que logró transformar y revolucionar la música con la implementación de técnicas, procedimientos y recursos nunca antes utilizados.

Aunque *La Consagración* fue compuesta como una obra para ballet, en que la música acompaña a los personajes y la acción, la música llegó a alcanzar mucho más reconocimiento como una pieza de concierto y logró posicionarse por sí sola como una de las obras más influyentes de todo el siglo XX. La música de *La Consagración de la Primavera* nunca sufrió el rechazo que se mostró en el ballet, y para la década de los 1950, ya se había convertido en una pieza indispensable para el repertorio orquestal. Hoy en día sigue siendo estudiada y analizada por un sin número de investigadores, reconocidos teóricos y musicólogos. A diferencia de

muchas obras musicales de la misma época o posteriores, resulta sorprendente que *La Consagración de la Primavera*, a más de 100 años de su estreno, no ha perdido su fuerza expresiva ni su particular atractivo para las nuevas generaciones de espectadores. Con una enorme cantidad de grabaciones realizadas y un estimado de entre 500 y 600 presentaciones anuales en todo el mundo.

Bibliografía

- Stravinsky, Igor (1936). *Chronicle of My Life*. London, Victor Gollancz.
- Cooper, Grosvenor y Meyer, Leonard B. (1960). *The Rhythmic Structure of Music*. Londres: The University of Chicago Press.
- Stravinsky, Igor; Lesure, Francois y Craft, Robert. (1969) *The Rite of Spring Sketches (1911-13)*. Londres: Boosey & Hawkes.
- Bullard, Truman Campbell (1971). *The First Performance of Igor Stravinsky's Sacre Du Printemps*. 3 Vols. Ph.D. diss. Eastman School of Music.
- White, Eric Walter (1979). *Stravinsky: The Composer and his Works*. 2a ed. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- White, Eric Walter y Martin, Santiago (1986). *Stravinski*. Barcelona, Mallorca: Salvat Editores, S. A.
- Van den Toorn, Pieter C. (1987). *Stravinsky and The Rite of Spring*. Berkeley: University of California Press.
- Stravinsky, Igor (1989). *The Rite of Spring in Full Score*. New York: Dover Publications, Inc. Originally published in Izdatel'stvo "Muzyka" Moscow, 1965.
- Lindlar, Heinrich (1995). *Guía de Stravinsky*. Madrid, J. I. Luca de Tena: Alianza Editorial, S.A.
- Stravinsky, Igor (1995). *Poetics of Music: In the Form of Six Lessons. Reimpresión*. Cambridge, Massachusetts y Londres, Inglaterra: Harvard University Press.

- White, Eric Walter (1997). *Stravinsky: A Critical Survey 1882-1946*. United States of America Dover Publications, Inc., 31 East 2nd Street, Mineola, N.Y. 11501
- Stravinsky, Igor. (1998) *An Autobiography: A Witty Account by the Celebrated Composer*. Reimpresión. Nueva York: W. W. Norton and Co.
- Hill, Peter (2000). *Stravinsky: The Rite of Spring*. Music Handbooks. 1a ed. Cambridge, G.B.: Cambridge U. Press.
- Boulez, Pierre (2001). *Stocktakings From an Apprenticeship*. Reimpresion, Oxford: Oxford University Press.
- Walsh, Stephen (2002). *Stravinsky: A Creative Spring: Russia and France 1882-1934*. 1a ed. pasta suave. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Beltrán, Mauricio (2004). Pauta Cuadernos de Teoría y Crítica Musical. *Las Invenciones Rítmicas y Métricas en La Consagración de la Primavera*. México, D. F.: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Diamond Jonathan (2009). *Stravinsky: Theory of Music*: 3-9. Obtenido de: <http://www.jonathandiamond.com/downloadables/Theory%20of%20Music-Stravinsky.pdf>
- Stravinsky, Igor (2011). *The Rite of Spring for Piano Four Hands*. New York: Dover Publications.
- Bernard, J. W. (2013). Avatar of Modernity: The Rite of Spring Reconsidered. *Le Sacre Analyzed*. Ed. por Hermann Danuser y Heidi Zimmermann. Londres: Pual Sachere Stiffung y Boosey & Hawkes.

- Stravinsky, Igor (2013). *Le Sacre du Printemps: Facsimile of the Autograph Full Score*. Ed. por Ulrich Mosch. Londres: Paul Sachere Stiffung y Boosey & Hawkes.
- Taruskin, Richard (2013, December). Resisting The Rite. *AVANT: A Laboratory of Spring*, Special Issue Vol. IV (No. 3).
- Beltrán, Mauricio (2017). Quodlibet. *La Consagración de la Primavera y el secreto de su eterna juventud*. Universidad de Alcalá. No. 65, Mayo-Agosto.
- Horlacher, Gretchen (2017). The Rite of Spring at 100. *Rethinking Blocks and Superimposition: Form in the 'Ritual of the Two Rival Tribes'*. Indiana University Press.