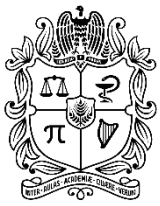


UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Análisis hacia la interpretación de la *Danza del Sacrificio* en *La Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky

Alexander Lasso Rubio

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes, Conservatorio de Música

Bogotá, Colombia 2017

Análisis hacia la interpretación de la *Danza del Sacrificio* en *La Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky

Alexander Lasso Rubio

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magíster en Dirección Sinfónica

Director:
Maestro Federico Demmer Colmenares

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes,Conservatorio de Música
Bogotá, Colombia
2017

Resumen

Este documento pretende enfocar las ideas analíticas, hacia la parte práctica y la interpretación del último movimiento de *La Consagración de la Primavera* del compositor ruso Igor Stravinsky. La *Danza del Sacrificio* es un movimiento muy complejo por su construcción rítmica y armónica, por tanto, merece un estudio analítico y concienzudo que permita al director que asume el reto de poner esta obra en escena, asimilar los elementos que lo llevarán a una interpretación madura y de buen nivel. En muchas ocasiones no basta con entender bien las notas y el ritmo, el trabajo de dirigir e interpretar, se lleva a cabo de mejor manera cuando las obras son comprendidas a profundidad. En el documento se abordará el contexto histórico en el que se encontraba el compositor, el análisis recorrerá los aspectos armónicos, rítmicos y de forma, buscando de esta manera, estructurar el movimiento con miras a realizar una óptima interpretación.

Palabras clave: Igor, Stravinsky, Consagración, Primavera, Danza, Sacrificio, Análisis, Interpretación, Orquesta, Música.

Abstract

This document intends to focus the analytical ideas, towards the practical part and the interpretation of the last movement of the Rite of the Spring of the russian composer Igor Stravinsky. The Sacrificial Dance is a very complex movement for its rhythmic and harmonic construction, therefore, it deserves an analytical and conscientious study that allows the conductor who assumes the challenge of putting this work in scene, assimilate the elements that will take him to a mature interpretation and of good standard. In many cases it is not enough to understand well the notes and the rhythm, the work of conducting and interpreting, is carried out in a better way when the music is understood in depth. The document will address the historical context in which the composer was, the analysis will cover the harmonic, rhythmic and form aspects, seeking in this way, to structure the movement with a view to achieving an optimal interpretation.

Keywords: Igor, Stravinsky, Rite, Spring, Dance, Sacrifice, Analysis, Interpretation, Orchestra, Music

Lista de partituras

PÁG.

Partitura 5.1.3. -1: Primeros cuatro compases de la Sección de Cuerdas de la *Danza del Sacrificio* de *La Consagración de la Primavera* 18

Partitura 5.1.3. -2: Reducción del acorde 6-Z 42 18

Partitura 5.1.3. -3: Primeros cinco compases de la Sección de Cuerdas de la *Danza del Sacrificio* de *La Consagración de la Primavera* 19

Partitura 5.1.3. -4: Reducción de los acordes del compás 5 20

Partitura 5.1.3. -5: Motivo melódico predominante al inicio de la *Danza del Sacrificio* 20

Partitura 5.2.1.-1: Compases 10 al 17 de la Sección de Cuerdas de la *Danza del Sacrificio* de *La Consagración de la Primavera* 22

Partitura 5.2.1.-2: Reducción de las nuevas sonoridades presentes entre el compás 11 y el compás 17 23

Partitura 5.2.1.-3: Motivo melódico 3-1 usado en los compases 47, 50 y 51 23

Partitura 5.2.1.-4: Reducción de la sonoridad presente a partir del compás 34 24

Partitura 5.2.1.-5: Reducción de las sonoridades utilizadas al inicio de la Sección b' 25

Partitura 5.2.1.-6: Compases 88 a 92 de la Sección de Cuerdas, Trompetas, Trombones y Tuba de la *Danza del Sacrificio* de *La Consagración de la Primavera* 26

Partitura 5.2.1.-7: Reducción de las sonoridades usadas en los compases 91 y 92 26

Partitura 5.2.1.-8: Compases 113 a 115 de la Sección de Maderas de la *Danza del Sacrificio* de *La Consagración de la Primavera* 27

Partitura 5.2.2.-1: Compases 172 a 180 de la Sección de Cuerdas de la *Danza del Sacrificio* de *La Consagración de la Primavera* 29

Partitura 5.2.3.-1: Compases 217 a 224 de la Sección de Cuerdas de la *Danza del Sacrificio* de *La Consagración de la Primavera* 31

Lista de Tablas

PÁG.

Tabla 5.1.2.-1: Campos principales de la Tabla *Prime Forms and Vectors of Pitch-Class Sets* de Allen Forte 16

Tabla 5.1.2.-2: Intervalos e inversiones 16

Contenido

Resumen

Lista de figuras

Lista de tablas

1. Objetivos del proyecto.....1
1.1. Objetivo General
1.2. Objetivos Específicos

2. Justificación.....2

3. Introducción.....3

4. Contexto Histórico.....6
4.1. Un nuevo mundo, nuevas corrientes
4.2. Stravinski
4.2.1. Un compositor revolucionario
4.2.2. Genios que se encuentran
4.2.3. *La Consagración de la Primavera*
4.2.4. El final de una vida para la música
4.2.5. Acerca de la estética en la música de Stravinsky

5. Estructura y materiales de la *Danza del Sacrificio*.....14
5.1. El Atonalismo y la Teoría de Conjuntos en la *Danza del Sacrificio*
5.1.1. Principios generales de la Teoría de Conjuntos
5.1.2. Importancia de la *Tabla Prime Forms and Vectors of Pitch-Class Sets* de Allen Forte y su aplicación en el análisis
5.1.3. Análisis de la primera sección de la *Danza del Sacrificio* según la Teoría de Conjuntos
5.2. Forma del movimiento relacionada con el análisis atonal y otros parámetros
5.2.1. Parte A cc. 1 – 148
5.2.2. Parte B cc. 149 – 203
5.2.3. Parte A' cc. 203 – 275

Conclusiones.....32
Bibliografía

1. Objetivos de proyecto

1.1. Objetivo General

El objetivo general del presente trabajo escrito, es tomar decisiones en la interpretación a partir del análisis de la *Danza del Sacrificio* de *La Consagración de la Primavera*, utilizando las herramientas que se han adquirido a lo largo del pregrado y la maestría. La intención final del análisis será elaborar un criterio que sirva para mejorar la calidad interpretativa y que este documento sirva como un soporte práctico a la hora de abordar obras de este calibre.

1.2. Objetivos Específicos

- Elaborar una contextualización histórica para así poder establecer los elementos referentes al estilo de la época, la intención del compositor con la obra y los elementos técnicos que fueron pertinentes en el momento de la composición.

- Analizar la estructura formal, rítmica, armónica y melódica de la obra para así poder entender mejor de qué manera funciona y cómo está constituida con el fin de encaminar estos conocimientos hacia el aspecto interpretativo.

- Exponer las principales dificultades técnicas y cómo pueden ser resueltas desde diversos puntos de vista aplicando los conocimientos adquiridos.

2. Justificación

Este proyecto está enfocado a ilustrar los conocimientos teóricos y prácticos adquiridos a lo largo de la carrera y específicamente en la Maestría en Dirección Sinfónica, para así poder llegar a una mejor interpretación y comprensión de la *Danza del Sacrificio*. Pretende ser una herramienta que va a ayudar a interiorizar mejor la música en cuestión y así superar las dificultades que se han presentado en el momento de ejecutarla.

El presente trabajo gira en torno a denotar los problemas técnicos e interpretativos de la *Danza del Sacrificio* y de cómo a través del análisis se puede llegar a un conjunto de conclusiones que apoyarán el estudio diario. La idea es que el lector reflexione acerca de la manera de abordar la música y que realmente ahonde en los elementos que ella ofrece.

El conocimiento es la herramienta por medio de la cual se hace posible mejorar habilidades, tanto así que las habilidades cognitivas en el nivel teórico y práctico, deben ser utilizadas para conseguir una interpretación mejorada de la *Danza del Sacrificio*, y permitir que en la praxis interpretativa del director de orquesta sean superadas posibles dificultades al momento de su ejecución.

Además el presente estudio tiene la pretensión de convertirse en una herramienta que quede para el futuro, para nuevos intérpretes que asuman el reto diario en la vida de los músicos que es mejorar las composiciones existentes y hacer nuevas creaciones que reflejen sentimientos, sensaciones y se vuelvan referentes de creación.

3. Introducción

Igor Stravinsky comienza en 1911 el trabajo compositivo de una de sus obras maestras basada en temas arcaicos y ritos de la antigua Rusia, en el momento de escribir esta obra, no se imaginaba la polémica que se daría en torno a ella ni la importancia que tendría. Vaslav Nijinsky, quien fue un gran coreógrafo, desde el estreno de la obra de Debussy, *Preludio a la Siesta de un Fauno*, se interesó por temas mitológicos y épicos. Nicolás Roerich, quien fue un gran artista plástico de la época, sería el encargado de crear el vestuario y toda la parte técnica y visual en escena. Estas ilustres personas darían vida a *La Consagración de la Primavera* el 29 de mayo de 1913, en el Teatro de los Campos Elíseos, con disturbios en la audiencia debido al carácter vanguardista y revolucionario de la obra, que para la época era difícil de aceptar.(Hagaselamusica, 2017)

El título de *La Consagración de la Primavera*, fue elegido debido a la antigüedad remotísima en que se sitúa la acción de sacrificar a una doncella a los dioses, la doncella debía bailar hasta morir con el fin de obtener la benevolencia de las deidades para con el pueblo ante la llegada de una nueva estación del año. La historia es protagonizada por una sociedad primitiva en una época de clanes y creencias mágicas en la religión. Esta obra es toda una evocación a la cópula, la contemplación de la naturaleza, la siembra, la evocación de los espíritus de las cosas y de los antepasados, hasta el hecho del crimen es organizado de manera festiva, en medio de los cantos y la música rítmica, en medio de una solemne celebración. (Hagaselamusica, 2017)

A través de la historia antigua, numerosos pueblos arios y semitas o autóctonos africanos, acostumbraban a realizar este tipo de ritos. Los Escitas, quienes provenían de Irán y sus cercanías, cortaban los brazos derechos de sus prisioneros y los arrojaban al aire para exorcizar a sus enemigos invisibles. (Herodoto, 1989, p. 350) Los caldeos y sirios hacían

ofrendas humanas a Moloch, este era considerado una deidad. (Moros, 2008, p. 84) Los etruscos, provenientes de la Toscana (Italia), realizaban también sacrificios humanos con música ininterrumpida. (Ramírez, 2009, p. 95) Ante este temario se encontró Igor Stravinsky, quien se tomó el trabajo de revivir esos momentos prehistóricos a través de la música, la coreografía de Nijinsky y el vestuario y escenografía de Roerich. Según menciona Enrique Honorio (2017), frente al aspecto coreográfico, la esposa de Nijinsky afirmó:

> Desde el punto de vista coreográfico, ese ballet es la composición más elevada y pura de danza moderna que haya sido creada hasta hoy. La coreografía ilustraba la partitura de la manera más asombrosa y precisa. Cada uno de los ritmos fue bailado; los contrapuntos se traducían coreográficamente por los grupos. La danza quedaba identificada a la música por el ritmo, y única y exclusivamente por él. El contrapunto rítmico era empleado en los movimientos de conjunto. (pp. 28-29)

Por su parte, Stravinsky estaba en desacuerdo de lo anterior y atribuyó el escándalo del estreno a la parte coreográfica. No obstante, después del escándalo inicial y los disturbios, *La Consagración de la Primavera* fue bien recibida y aplaudida, constituyéndose como una de las obras más importantes del momento y que marcaría toda una pauta debido a su lenguaje, opacando un poco el romanticismo armonista tristaniano que Wagner había instaurado.

El último movimiento de *La Consagración de la Primavera* es sin duda uno de los más complejos movimientos de la obra, es difícil de asimilar debido a su sonoridad y construcción rítmica, por este motivo el análisis central estará orientado hacia él.

Con respecto a la manera de abordar obras como esta o movimientos similares a la *Danza del Sacrificio*, hoy en día bastantes músicos concentran su estudio diario solamente en los aspectos prácticos o técnicos y dejan a un lado los conceptos teóricos que se pueden aplicar a la hora de crear un mejor producto final; olvidan que un buen análisis es un excelente camino hacia la interiorización y dominio de la música. Este documento además de ser un soporte del análisis hacia la interpretación de la *Danza del Sacrificio* en *La Consagración de la Primavera*, tiene también la intención de ser un ejemplo de cómo se puede abordar una

obra apoyándose en aspectos analíticos, sin olvidar los parámetros técnicos que por supuesto tienen un papel vital, es decir que ambos tipos de conocimiento se complementan y llevan al ejecutante a crear una interpretación de mayor nivel. Se espera entonces que el músico lector en general pueda crear un criterio de cómo abordar la música que se encuentra estudiando y lo pueda aplicar en su estudio diario. Este trabajo final tiene una intención reflexiva tanto en quien lo escribió como en quien lo leerá.

4. Contexto Histórico

4.1. Un nuevo mundo, nuevas corrientes

Al final del siglo XIX, muchas de las personas pobres y en estado de vulnerabilidad de Europa partieron al Nuevo Mundo, a los Estados Unidos de América, mientras sus compatriotas privilegiados o personas que disponían de recursos, disfrutaban de una época de paz que parecía mantenerse. Un ejemplo de esta situación es la ciudad de París, capital artística de Europa. Para la época, la pintura impresionista estaba a la vanguardia encabezada por Manet, Seurat, Monet, Renoir y Degas. Los anteriores artistas no pintaban objetos concretos sino la luz y el color en sí mismos. El impresionismo transmite algo de la atmósfera propia de un mundo de ensueño, un ensueño del cual la Europa del Siglo XIX parecía incapaz de despertar. (Menuhin y Curtis, p. 212)

La primera ocasión en la que el impresionismo musical llamó la atención fue en la obra del francés Claude Debussy, *Preludio a la siesta de un Fauno*. Debussy no adoptó como fuente de inspiración la obra de los pintores, sino de los poetas vigentes en la época. Estos poetas fueron Mallarmé y Maeterlinck.(Menuhin y Curtis, p. 214)

El inicio del Siglo XX saca a Europa y al mundo entero del aparente ensueño que se percibía en el ambiente, las tensiones eran causadas por el imperialismo europeo ya que el mundo estaba configurado para ellos, los desequilibrios de poder y la ambición de las naciones industriales desencadenaron la primera guerra mundial en 1914. (Historiacultural, 2017)

Durante los inicios del Siglo XX en Europa, los pintores empezaban a producir imágenes poco convencionales para la época, rechazando lo que estaba establecido y fortaleciendo las

nuevas corrientes artísticas. El realismo les fue arrebatado por la invención de la cámara fotográfica y no les quedaba más que buscar nuevos rumbos. (Vélez, 2006, p. 21)

Había una constante exploración y experimentación en las artes, y el público se negaba a aceptar los cambios y revoluciones. Incluso cuando Einstein formuló en 1906 la Teoría de la Relatividad, para el mundo fue difícil acogerla. La complejidad en las partituras de Anton Webern, era difícil de asimilar y por lo tanto su música era escuchada por muy poca gente. (Bailey, 1991, p. 3) Una gran explosión musical surgió un poco antes de la Primera Guerra Mundial, precisamente con las tres primeras obras que Stravinsky orientó hacia el ballet.

4.2. Stravinski

4.2.1. Un compositor revolucionario

Igor Stravinsky inició su vida en una época llena de revoluciones y contrastes, de grandes cambios a nivel económico, político y cultural. La familia Stravinsky es de procedencia polaca, sin embargo sus ancestros viajaron de Polonia oriental y se instalaron en Rusia, en un pueblo llamado Oranienbaum. (Historiadelasinfonia, 2017)

El compositor ruso nació el 18 de junio de 1882 en Oranienbaum, población localizada en el golfo de Finlandia, al oeste de San Petersburgo, y murió el 6 de abril de 1971 en Nueva York. Fue sepultado en una solemne ceremonia, diez días después, en Venecia, ciudad en la que se verificaron sus exequias en la Catedral de San Marcos. Luego fue llevado por un cortejo de góndolas a la Isla de San Michele, que es uno de los cementerios históricos de Venecia, lugar donde reposan sus restos mortales, en este lugar también está enterrado su amigo personal y compañero de luchas, Diaghilev. El mundo occidental se enteró de este hecho a través de la televisión ya que Stravinsky se había convertido en una figura admirada a nivel internacional. (Buscabiografias, 2017)

El padre de Igor fue Theodor Ignatievich Stravinsky (1843-1902), un cantante bajo de los teatros imperiales rusos, primero en la ópera de Kiev y más adelante en la ópera de San Petersburgo. Theodor era un hombre culto que pertenecía a un círculo social en donde predominaba el conocer la música y la literatura. Desde que Igor era un niño, fue llevado por su padre a presenciar grandes conciertos de ópera y de ballet. (Historiadelasinfonia, 2017)

Theodor sembró en Igor la semilla del gusto por la literatura, esto le abriría la mente a la exploración cultural que posteriormente se vería reflejada en su obra. Vale la pena hacer remembranza de un pensamiento de Beethoven, según el cual, ningún músico lo era en plenitud si no se preciaba de conocer los clásicos de la literatura que hasta ese entonces se hubieran consagrado. (Aguilar, 1961, p. 64)

Igor comenzó a recibir lecciones de piano cuando se encontraba cerca a los siete años de edad, esto le permitió permitió conocer las obras de los principales compositores del momento, entre los que se encuentran Brahms, Bruckner, Wagner y Rimsky Korsakoff. Su desarrollo técnico fue bueno, es decir que podía apoyarse en el piano para componer, sin llegar a ser un virtuoso de este instrumento como lo fue Rachmaninoff. (Lamusicamoderna, 2010)

Generalmente los compositores se encuentran identificados y desarrollan su obra basándose en influencias o experiencias de algún momento de sus vidas. Así como para Beethoven el campo fue un manantial de inspiración, para Stravinsky lo fue el río de la finca de sus padres. Cuando el compositor era un niño, al caer de la tarde, las mujeres que trabajaban en la finca y sus alrededores regresaban de los quehaceres del campo entonando canciones, melodías que Igor aprendía fácilmente. Puede ser que de aquí radique el hecho de la naturalidad en el uso de melodías tradicionales rusas y que incluso en algunas ocasiones el compositor no se diera cuenta del uso de este tipo de melodías hasta que sus colegas se lo mencionaban. (Taruskin, 1980, pp. 501-543)

En 1906 sucedieron dos acontecimientos relevantes para Stravinsky: El matrimonio con su prima Catalina Nossenko, a la edad de 24 años, y el hecho de conocer a Sergei Prokofiev, quien también se convertiría en uno de los más famosos e importantes compositores rusos. Unos años más tarde, durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918) se trasladó a vivir a Suiza, dejando su patria por casi cinco décadas y tal vez de manera definitiva ya que realmente no parecía tener intenciones de volver. (Lamusicamoderna, 2010)

4.2.2. Genios que se encuentran

Stravinsky, así como Tschaikovsky, se matricularon por decisión de sus progenitores en la Facultad de Derecho de la Universidad de San Petersburgo, lugar en el cual conoció a Vladimir Rimsky Korsakoff, hijo de Nikolai Rimsky Korsakoff. (Lamusicamoderna, 2010)
Los colegas contemporáneos de Vladimir hallaron en él a un hombre objetivo y racional, severo en sus juicios para escoger a los aspirantes para compositores, por lo tanto no era fácil acceder al énfasis de composición dentro de la cátedra de música. Nikolai fue quien alentó a Stravinsky a recibir con él clases de música en privado, lo que se prolongaría por tres años. Solían instrumentar por aparte obras breves para piano a fin de comparar los trabajos. En dicha Universidad también estudiaba Diaghilev, persona conocedora de la música, la danza y las artes visuales, elementos propios para quien luego sería el director de la compañía denominada los Ballets Rusos (*Ballets Russes* de París), creada en 1909. (Danzaballet, 2007)
La visión empresarial de Diaghilev traería grandes impactos culturales en el Siglo XX. Diaghilev poseía una gran habilidad para encontrar y escoger talentos. En su equipo de trabajo reunía a los mejores bailarines, compositores y escenógrafos del momento. Por ejemplo, logró reunir a Anna Pavlova y a Tamara Karsavina. (Scheijen, 2009, p. 180)
Con posterioridad, Fokine, gran coreógrafo ruso, se convirtiría en el coreógrafo de Diaghilev, esta relación se rompería en 1912 debido a la rivalidad de Fokine con Nijinsky y la preferencia final de Diaghilev por el virtuoso bailarín. (Barrientos, 2015, p. 67)
Sergei Diaghilev, siempre ocupado en la búsqueda de nuevos talentos, conoció a Stravinsky a través de un concierto que Alexander Ziloti dirigió en San Petersburgo, en donde se incluían dos obras del compositor. Fue la ocasión en que Diaghilev le invitó a realizar el trabajo conocido como *Las Sílfides*, sobre algunas obras de Frederic Chopin. (Martín, 2016)
Diaghilev selló el destino de Stravinsky al encargarle *El Pájaro de Fuego*, para este entonces el compositor no tenía mucho reconocimiento, tenía 27 años y algunas obras que mostrar en donde se percibía claramente la influencia de Rimsky Korsakoff. Esta obra fue todo un éxito debido a sus exóticos colores y al toque de sensualidad con el que pudieron seducir a París. Seguido a este triunfo, vinieron entre 1910 y 1913, *Petrushka* y *La Consagración de la Primavera*. (Martín, 2016)

4.2.3. *La Consagración de la Primavera*

La Consagración de la Primavera fue el estreno más comentado de la historia desde Orfeo de Monteverdi debido al escándalo que provocó, como se comentó anteriormente. Aunque Stravinsky escribió más obras, el impacto de *La Consagración* nunca fue igualado. Esta es la obra más célebre del compositor ruso debido a que rompió las barreras musicales entre oriente y occidente, influenció muchos otros géneros y corrientes compositivas, dio a conocer a Europa las más profundas raíces rusas y marcó una pauta dentro de la música atonal. (Llade, 2012)

La obra tiene dos partes claramente divididas por el compositor, cada parte contiene varios movimientos y secciones, la siguiente es la macro forma de la obra:

Primera parte: Adoración de la tierra

- Introducción
- Danza de las adolescentes
- Juego del rapto
- Rondas primaverales
- Juego de las tribus rivales
- Cortejo del sabio
- Adoración de la tierra
- Danza de la tierra

Segunda parte: El sacrificio

- Introducción
- Círculos misteriosos de las adolescentes
- Glorificación de la elegida
- Evocación de los antepasados
- Acción ritual de los antepasados
- Danza del Sacrificio. (Llade, 2012)

La *Danza del Sacrificio* representa un reto para el director y los músicos que se enfrentan a interpretar la obra. Con respecto a la temática desarrollada en este punto de la composición, comenta Juan Eduardo Cirlot (1997):

> Los que sacrifican se exaltan hasta el paroxismo de unos sentimientos cuya última esencia les es desconocida. Manifiestan su amor a Dios con la importancia de la víctima y su admiración a ésta por la grandeza y la bárbara solemnidad al rito. No obstante, no sólo deben estar presentes, en el momento del crimen sagrado, los jóvenes, los hombres y las mujeres maduros; es necesario llamar a los espíritus de los antepasados para que se regocijen con la sangre virginal. Hay una "Evocación de los Ancestros" en la que el metal suena impresionante, convocándolos. Su inmaterial presencia se aproxima, es sentida por los circundantes. Entonces empieza la danza final de la Elegida, que, embriagada por el espíritu religioso de su sacrificio, por las músicas elevadas en inmensidad propiciatoria, va entrando en la espiral de su muerte sin advertir que las rondas y las melodías corales se van transformando en el tremendo alarido de la multitud que mata. (pp. 13-15)

La *Danza del Sacrificio*, como se mencionó anteriormente, se convierte en la sección más compleja de *La Consagración de la Primavera*. La métrica o las indicaciones de cambio de compás, mudan incesantemente de tal manera que se crea un efecto de desorden o de caos que en realidad sí tiene una lógica y una intención extra musical que demarcar. Esto hace que la ejecución sea difícil para todas las personas presentes en el montaje y que para el público sea un movimiento complicado de engorrosa asimilación.

La instrumentación de *La Consagración de la Primavera* es inmensa, usa maderas a cuatro partes (*piccolo*, tres flautas, cuatro oboes, corno inglés, un clarinete en Re, dos clarinetes en Si bemol, clarinete en La, clarinete bajo, cuatro fagotes y contrafagot). En cuanto a los metales, usa ocho cornos franceses, trompeta en Re, cuatro trompetas en Do, tres trombones y dos tubas. En la percusión utiliza dos juegos de timbales, bombo, platos, triángulo, güiro, crótalos, tam y pandereta. Para poder competir con esto, los violines, violas, violonchelos y contrabajos deben contar con un número significativo de instrumentistas. (López, 2015, p. 9)

4.2.4. El final de una vida para la música

La Primera Guerra Mundial terminó, en 1919 se firmó el Tratado de Versalles y las ideologías fascistas empiezan a implantarse en Italia y luego en Alemania. La Segunda Guerra Mundial comenzó en 1939. Para este entonces, habían muerto Rimsky Korsakoff en 1908, Berg en 1935, Glazunov en 1936 y Ravel, como Gershwin, en 1937. Los anteriores compositores, al igual que Stravinsky, tuvieron una fuerte influencia en la música del Siglo XX. (Jaramillo y Sánchez, 1997, p. 53)

Hacia la segunda mitad de la vida de Stravinsky, su estado de salud fue decayendo así como el de su familia, padecieron tuberculosis y a causa de esta enfermedad, fallecieron su hija Ludmila y su esposa. Es admirable el hecho de que a pesar de las dificultades o las enfermedades, Stravinsky no paró de dar vida a más y más obras, un ejemplo es la Sinfonía en Do que escribió estando recluido en un hospital. Incluso por esta época el compositor fue invitado a dar conferencias en Harvard acerca de su música y producto de esto, se publicaron los textos llamados: *La poética de la Música*. (Jaramillo y Sánchez, 1997, p. 53)

Stravinsky presenció hechos como: El final de la Segunda Guerra Mundial en 1945, la terrible y fatal guerra de Vietnam en 1968 y la llegada del hombre a la luna en 1969. En 1945 Igor se convirtió en ciudadano estadounidense, después de que en 1934 le otorgaran también la ciudadanía francesa. A los 74 años de edad y tras superar otras recaídas, sufrió de una disfunción cerebral. (Jaramillo y Sánchez, 1997, p. 54)

La última vez que Stravinsky dirigió una orquesta fue en la ciudad de Toronto, donde realizó el montaje de *Pulcinella*, otra de sus célebres obras. En 1967 su salud siguió decayendo y murió en 1971 en la ciudad de Nueva York, lugar en donde se estableció en el año de 1969. Falleció después de múltiples homenajes y ovaciones públicas. (Jaramillo y Sánchez, 1997, p. 55)

4.2.5. Acerca de la estética en la música de Stravinsky

Stravinsky pasó por varias etapas compositivas: La etapa primitiva o rusa, la etapa Neoclásica, la etapa dodecafonista y serialista. De Debussy y de Ravel tomaría otro tipo de elementos estilísticos cercanos a las construcciones melódicas ya que también fue un estudioso de sus obras. *La Consagración de la Primavera* estructura una explosión de

sonoridad que tiene similitud con la Sinfonía Alpina de Strauss y la Sinfonía No 8 de Mahler. Con respecto a la etapa serialista, podría decirse que incursionó en ella hacia 1952, un año después de fallecido Schoenberg. El serialismo presupone un orden, acto que es inherente al arte de componer, consideraba Stravinsky. (Jaramillo y Sánchez, 1997, p. 55)

La estética de la música de Stravinsky está construida con base en varios elementos importantes, entre ellos se encuentra la influencia de los compositores rusos de quienes aprendió el arte de componer, el hecho de revivir elementos del pasado y darles un valor importante, la búsqueda y constante presencia del folclor nacionalista, la experimentación métrica y en la instrumentación y la utilización de nuevos conceptos de orden y caos dentro de una nueva visión cultural.

5. Estructura y materiales de la *Danza del Sacrificio*

5.1. El Atonalismo y la Teoría de Conjuntos en la *Danza del Sacrificio*

5.1.1. Principios generales de la Teoría de Conjuntos

La *Danza del Sacrificio* contiene elementos que tienen similitud con la música de la práctica común que encasillamos dentro de alguna tonalidad, por lo tanto en el análisis armónico se pueden encontrar acordes y ser entendidos dentro de alguna función, pero en realidad esta lógica no conduce a ningún tipo de estructura armónica desde el punto de vista tonal, por lo tanto hay que entender esta música desde el punto de vista atonal que propone la Teoría de Conjuntos (*Pitch-Class Set*) desarrollada por Allen Forte en el libro *Estructura de la música atonal* (1973).

Joseph N. Strauss comenta en su libro *Introduction to Post-Tonal Theory* (1990), lo siguiente con respecto al análisis atonal:

> Cierta música del Siglo XX parece invitar al uso del análisis tonal tradicional. Mucha música de Stravinsky, bartok, Berg e incluso Shoenberg, brinda cierto aire a música tonal, por lo menos en algunos fragmentos. Pero por otro lado, encontramos que ese análisis tonal tiene poco que decir acerca de esta música. Cuando los compositores del Siglo XX crean usando lo que parece ser sonido tonal, usualmente esto esta lejos de tener ese significado.
>
> Para que una pieza sea tonal debe tener dos cosas: armonía funcional y conducción de voces tradicional. La armonía funcional se refiere a dominantes, subdominantes y tónicas, y a la idea general de que esas diferentes armonías tienen funciones específicas y roles consistentes entre ellas. La armonía funcional es la bese del análisis con números romanos- Cuando

> usamos el número romano V para alguna armonía, por ejemplo, nosotros estamos diciendo que esa función es una dominante, definiendo un movimiento hacia la tónica,. La conducción de voces tradicional está basada en ciertas normas del tratamiento de la disonancia. La triada y sus intervalos (terceras, quintas, sextas, y usualmnete cuartas) son consonantes. Otras sonoridades y otros intervalos son disonantes: ellos tienden a resolver a más sonoridades e intervalos consonantes. Hay otros aspectos que definen la tonalidad, pero estos son los más importantes. Si la música no hace uso de la armonía funcional o la conducción de voces tradicional, encontraremos que las herramientas del análisis tonal simplemente no aplican. Para apreciar la música post-tonal completamente, debemos aproximarnos en sus propios términos, en vez de meternos en la camisa de fuerza de los conceptos tonales. (p.89)

Para ahondar con facilidad en la Teoría de Conjuntos, vale la pena hacer unas consideraciones preliminares con el fin de que el análisis propuesto sea fácil de asimilar:

- La Teoría de Conjuntos es un sistema diferente al análisis tonal, sirve para organizar y estructurar acordes o sonoridades de otra manera, en este sistema existen las doce notas de la escala cromática y el 0 se le atribuye a Do, el 1 a Do sostenido, el 2 a Re etc. (Forte, 1973, p. 3)
- Los sonidos organizados con los números descritos, pueden ser agrupados de diferentes maneras según la cantidad de notas o los intervalos que hay entre ellas, por ejemplo la triada de Do mayor puede organizarse como (0,4,7) y sería un conjunto en el que hay tres notas. (Forte, 1973, p. 5)
- Los conjuntos pueden estar compuestos por diferentes cantidades de notas y en algunas ocasiones puede un grupo ser destinado únicamente a cumplir con funciones melódicas, este sería el caso de una melodía dodecafónica, es decir una melodía en la que se utilizan las doce notas dentro de una sucesión. En otras ocasiones los conjuntos cumplen una función puramente armónica o de conformación sonora. Todo esto siempre está sujeto a las intenciones de cada compositor. (Forte, 1973, p. 7)
- Los conjuntos se pueden invertir restando cada uno de los tonos existentes del número doce, esto con el fin de organizar los intervalos y poder clasificar cada conjunto adecuadamente. La inversión del conjunto (0, 4,7) sería (12, 8, 5). (Forte, 1973, p. 4)

- Aunque la anterior inversión está bien realizada, no sigue otro de los patrones importantes en la Teoría de Conjuntos, que se llama Intervalo Mínimo. Los conjuntos deben estar organizados de tal manera que los intervalos más pequeños se enuncien primero y luego los más grandes. (Forte, 1973, p. 3)

La Forma Básica de los conjuntos, es la del intervalo mínimo o el intervalo mínimo de su inversión, esto llevado o trasladado a la referencia que es el número 0, también entendido como la nota Do. Es decir que los conjuntos (2, 3,8), (9, 3,4) y (1, 12,7) tendrían a (0, 1,6) como Forma Básica y sus sonoridades son similares, aunque no iguales. (Forte, 1973, p. 3)

5.1.2. Importancia de la *Tabla Prime Forms and Vectors of Pitch-Class Sets* de Allen Forte y su aplicación en el análisis

Allen Forte clasificó las sonoridades que desde el punto de vista de la música tonal conocemos como intervalos y acordes, incluyó en esta clasificación, todos los tipos de acordes funcionales y adicionalmente incluyó las sonoridades conformadas por diferentes tipos de intervalos y que son constantes en la música atonal, es decir que incluyó todas las posibilidades desde el unísono hasta lo que denominaríamos un clúster cromático de doce notas que se entendería como un acorde cromático constituido por semitonos consecutivos distintos, a esta sonoridad la denominó *dodecamirror*. (Forte, 1973, p. 11)

En su tabla, Forte usó las siguientes cinco casillas:

Tabla 5.1.2.-1: Campos principales de la Tabla *Prime Forms and Vectors of Pitch-Class Sets* de Allen Forte

#	Número de Forte	Principal	Vector de intervalo	Nombre descriptivo

The Table of Pitch Class Sets (Solomon, 1997)

- La primera casilla no es más que la numeración de las sonoridades según el orden, que en este caso es ascendente. En la tabla esta numeración va desde 0 hasta 351. (Solomon, 1997)

- La segunda casilla es un número asignado por Forte, este número tiene dos dígitos, el primero tiene que ver con el número de sonidos utilizados en el acorde y el segundo tiene que ver con la clasificación del acorde según el punto de vista descriptivo. En el ejemplo de la triada de Do mayor, este número sería 3-11B, 3 es la cantidad de sonidos y 11B es el número que la organiza dentro de la tabla. Vale la pena recordar que todas las sonoridades están clasificadas en su Forma Básica.
- La tercera casilla denota la cantidad de semitonos que hay entre la nota del bajo que en música tonal se denominaría fundamental, y las notas que conforman el acorde. Volviendo al caso de la triada de Do mayor, en este ejemplo el número Principal sería 0, 4, 7. (Forte, 1973, p. 12)
- La cuarta casilla habla acerca del Vector de Intervalo, este Vector tiene seis dígitos, cada uno de ellos indica la cantidad de algún tipo de intervalo o su inversión de la siguiente manera:

Tabla 5.1.2.-2: Intervalos e inversiones

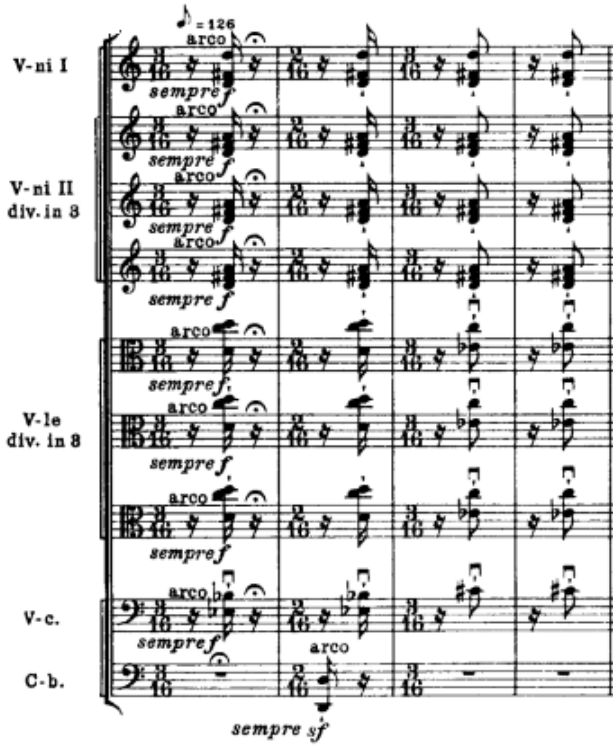
2m 7M	2M 7m	3m 6M	3M 6m	4J 5J	Tritono Tritono

- Continuando con la triada que se ha usado, su Vector de Intervalo sería 0 0 1 1 1 0. Esto significa que no tiene ninguna segunda menor o séptima mayor, no tiene ninguna segunda mayor o séptima menor, tiene una **tercera menor** o sexta mayor, tiene una **tercera mayor** o sexta menor, tiene una cuarta justa o **quinta justa** y no tiene tritonos. (Forte, 1973, p. 13)
- Finalmente la quinta casilla no es más que el nombre que describe el intervalo, acorde o sonoridad. (Solomon, 1997)

Por último vale la pena destacar que en la tabla hay algunos conjuntos que aparecen con una Z intermedia, esto es conocido como Relación Z y significa que este conjunto comparte el mismo vector de intervalo con otro. (Forte, 1973, p. 19)

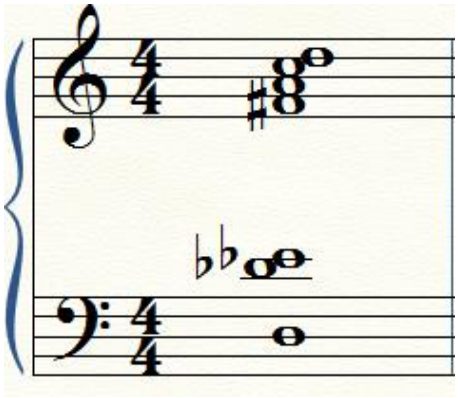
5.1.3. Análisis de la primera sección de *La Danza del Sacrificio* según la Teoría de Conjuntos

El movimiento inicia con una sonoridad que se repite cuatro veces en diferentes inversiones, esta sonoridad es denominada 6 – Z 42, hay que recordar el 6 indica el número de notas y el otro dígito es el número asignado por Forte. En la siguiente imagen aparece el inicio del movimiento en la sección de la cuerda:

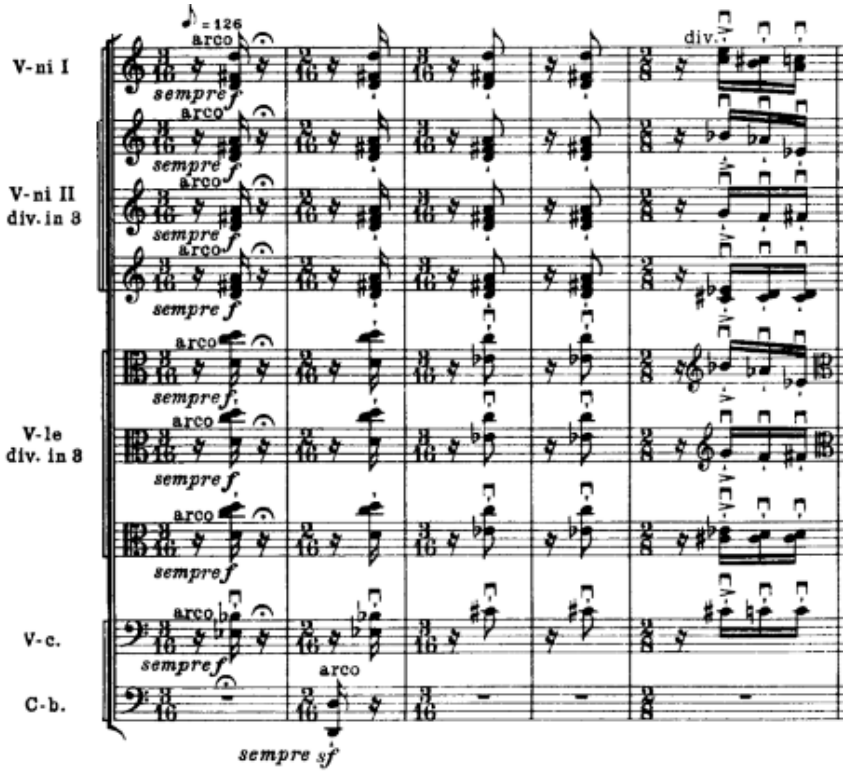
Partitura 5.1.3. -1: Primeros cuatro compases de la Sección de Cuerdas de la *Danza del Sacrificio* de *La Consagración de la Primavera*

6 - Z 42

Fragmento de *Score The Rite of Spring* (Stravinsky, 1989, p. 29)

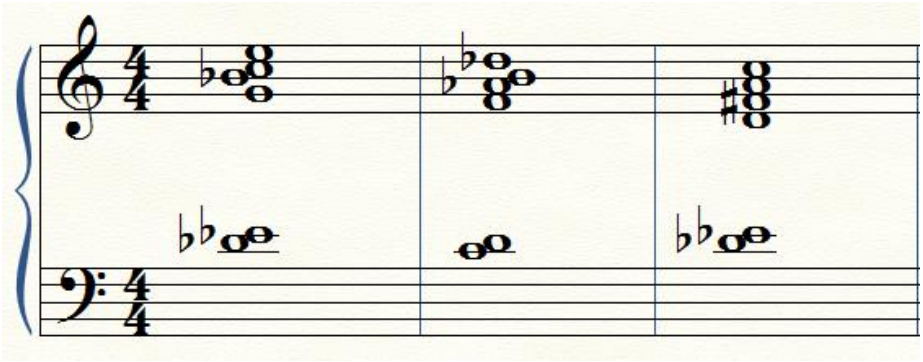
La siguiente es una reducción de esta sonoridad en el piano, acá se pueden apreciar las características con mayor claridad:

Partitura 5.1.3. -2: Reducción del acorde 6-Z 42

En la Tabla de Allen Forte, este es el conjunto número 203, el Número de Forte es 6 – Z 42, su Principal es 012369 y su Vector de Intervalo es 324222. (Solomon, 1997)

En el primer dos octavos del movimiento en el compás 5 aparece una nueva sonoridad, seguida de una transposición del conjunto anterior. El siguiente fragmento, va hasta el compás 5 del movimiento, una vez más observado desde la sección de la cuerda:

Partitura 5.1.3. -3: Primeros cinco compases de la Sección de Cuerdas de la *Danza del Sacrificio* de *La Consagración de la Primavera.*

Fragmento de *Score The Rite of Spring* (Stravinsky, 1989, p. 129)

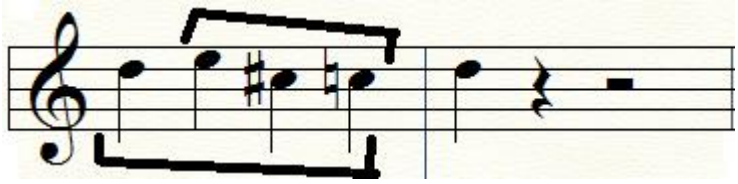
Las sonoridades del compás 5 pueden reducirse de la siguiente manera:

Partitura 5.1.3. -4: Reducción de los acordes del compás 5.

6 – 27 6 – Z 42 6 – Z 42

La primera sonoridad en aparecer durante la primera semicorchea del compás 5, viene ligada en las maderas desde el compás anterior, en la segunda semicorchea aparece el conjunto 6 – 27 cuyas características son: Número 179 en la tabla, Número 6 – 27 de Forte, Principal 013469 y Vector de Intervalo 225222. En la tercera semicorchea vuelve a aparecer el conjunto 6 – Z 42 transportado y nuevamente este conjunto en otra de sus inversiones. (Solomon, 1997)

Por otro lado, al analizar el aspecto melódico de este primer fragmento, se encuentra que también puede tratarse desde la Teoría de Conjuntos. Esta es la línea melódica que aparece al inicio del movimiento:

Partitura 5.1.3. -5: Motivo melódico predominante al inicio de la *Danza del Sacrificio*.

3 - 3

4 – 2

Los conjuntos que circundan y establecen esta línea melódica son 4 – 2 y 3 – 3, esta línea aparece en repetidas ocasiones durante el movimiento y puede ser entendida desde el análisis de la práctica común como el motivo principal.

Ya que esta manera de analizar establece mejor las secciones del movimiento, el siguiente punto del presente análisis, tiene que ver con la forma y su relación con la Teoría de Conjuntos.

5.2.Forma del movimiento relacionada con el análisis atonal y otros parámetros

Como tal la forma de este movimiento se puede definir por el uso de los materiales en los diversos fragmentos, también por la construcción armónica, por la construcción ritmica y por los cambios en la instrumentación. La parte A va del c.1 al c. 148, la parte B va del c. 149 al c. 203 y la parte A' que a pesar de tener muchas similitudes con la primera parte, tiene una sección diferente en cuanto al tratamiento métrico y melódico, va del c. 203 al c. 275. Se podría sintetizar esta idea en que la forma general del movimiento es A – B – A', por supuesto estas partes cuentan con divisiones más pequeñas y estas a su vez cuentan con otras. La primera división de las partes principales, sería de esta forma:

5.2.1. Parte A cc. 1 – 148

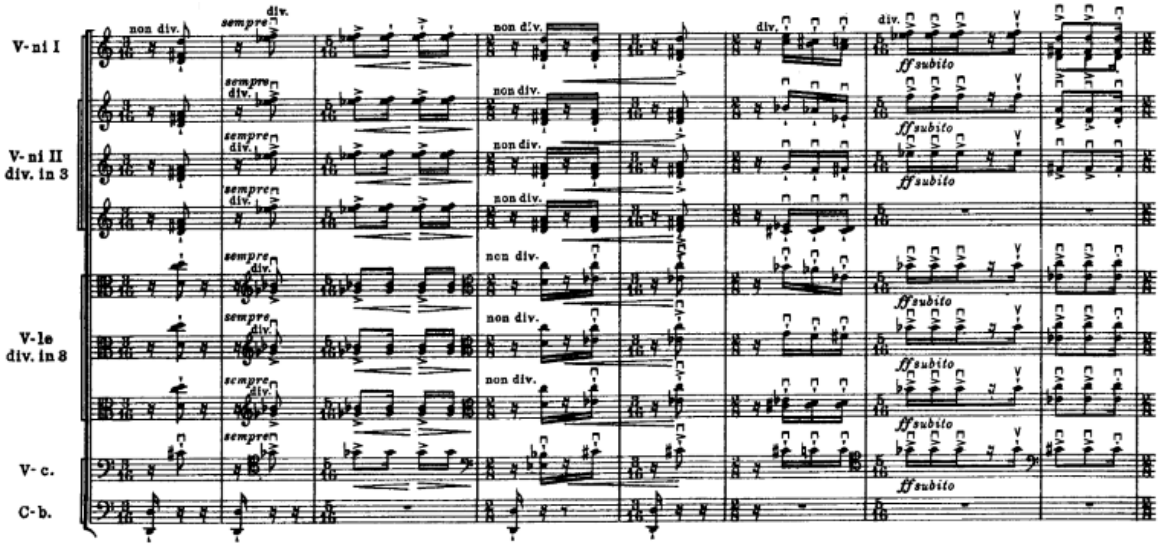
- Sección a: cc. 1 – 33

Esta sección está conformada por parámetros rítmicos complejos que ocasionan una sensación de caos debido al hecho de que la métrica está en constante cambio, cuando una de las indicaciones métricas parece establecerse, es modificada por Stravinsky, dando así gran dificultad al movimiento. Hablando del contexto rítmico será necesario entonces que el director y los músicos interioricen la subdivisión. El timbal, las tubas y la sección de contrabajos son los encargados de dar orden a la rítmica, actúan como organizadores.

Las métricas utilizadas son: 3/16, 2/16, 2/8, 5/16 y 3/8. El común denominador entre estas métricas, musicalmente hablando, es el hecho de que todas se pueden subdividir en semicorcheas. Por lo tanto en el momento de dirigir, es necesario ser infalible con la

subdivisión y según eso marcar los esquemas. Hay que recomendar a los músicos que estudien siguiendo este mismo parámetro.

Después de que haya certeza de que todos están bajo la misma idea de subdivisión, lo recomendable es marcar cada compás, es decir, no agrupar en un principio en esquemas mayores, ya que esto puede confundir a la orquesta. En este fragmento que va del c.10 al c. 17, se puede ejemplificar lo dicho anteriormente:

Partitura 5.2.1.-1: Compases 10 al 17 de la Sección de Cuerdas de la *Danza del Sacrificio* de *La Consagración de la Primavera.*

6 – Z 29

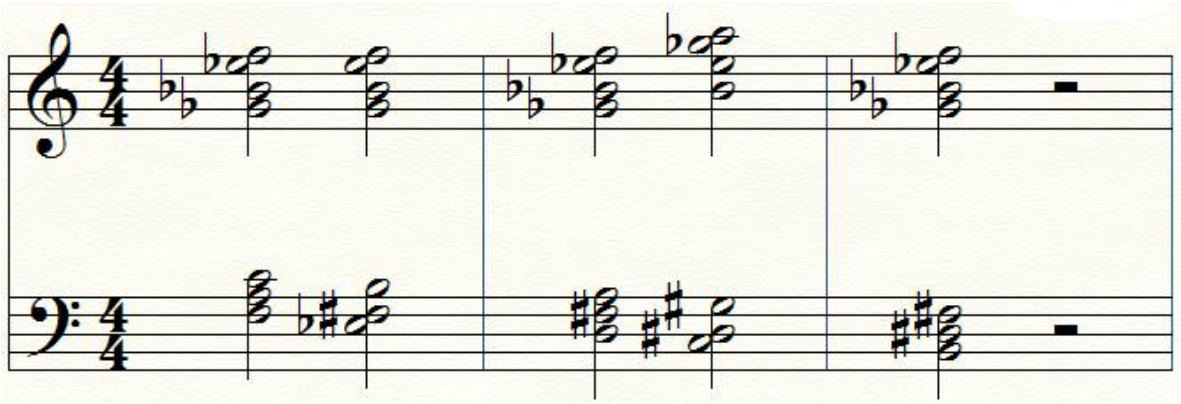
Fragmento de *Score The Rite of Spring* (Stravinsky, 1989, p. 130)

En este caso los cc. 10 y 11 se marcarían a uno, ya que la métrica de estos compases es 3/16, vale la pena aclarar que la manera de marcarlos debe ser diferente de cuando se marca 2/16 que también es a uno. La longitud del gesto en 3/16 debe ser mayor y debe tener un poco más de profundidad que en 2/16, de esta manera la orquesta puede llevar de mejor manera la subdivisión.

El c. 12 tiene a 5/16 como métrica, en este caso es recomendable dirigir en un esquema a dos, agrupando 2 + 3 debido a la organización rítmica propuesta por Stravinsky. El c. 13 es a 2/8, el esquema es a dos y se agrupa 2 + 2 sin ningún inconveniente. El c. 14 se realiza

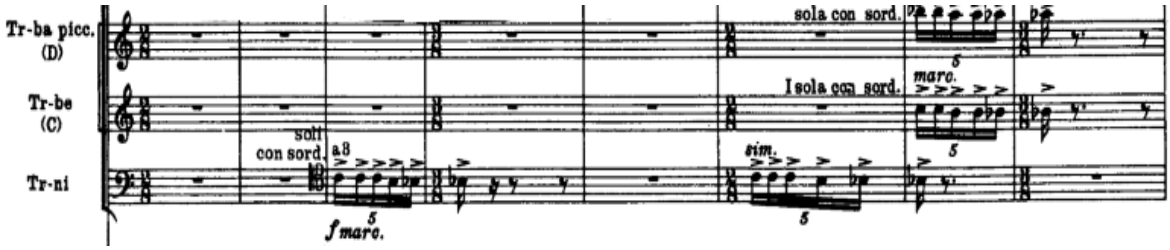
igual que los cc. 10 y 11, el c. 15 se dirige como el c. 13 y los cc. 16 y 17 de la misma manera que el c. 12.

En cuanto al análisis atonal, a partir del c. 11 aparece una nueva sonoridad que es el conjunto 6 – Z 29. Stravinsky se ingenia la manera de variar constantemente, además de la métrica, también las sonoridades usadas. La siguiente es una reducción del fragmento anterior, en relación con las notas utilizadas por la orquesta completa y los conjuntos usados por el compositor, entre los que se encuentran 6 – Z 29, 5 -20, 6 - Z 19 y 6 - Z 45:

Partitura 5.2.1.-2: Reducción de las nuevas sonoridades presentes entre el compás 11 y el compás 17.

6 – Z 29 5 – 20 6 Z – 19 6 – Z 45 5 – 20

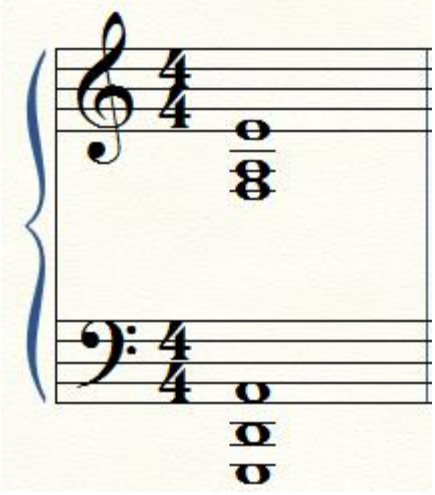
- Sección b: cc. 34 – 62

En esta parte hay un cambio evidente en la textura y en la orquestación. Los instrumentos usados al inicio de la sección se reducen a fagotes, contrafagot, cuerda y cornos I, II y IV. La cuerda tiende a permanecer en la dinámica de *piano*, con la excepción de las intervenciones momentáneas de los primeros violines. En el c. 47 entran los trombones en la dinámica de *forte* y con una organización melódica que pertenece al conjunto 3 – 1 y que luego es imitado por las trompetas en el c. 51, el uso de este conjunto es una de las características de la sección b, b’ y b’’.

Partitura 5.2.1.-3: Motivo melódico 3-1 usado en los compases 47, 50 y 51.

3 – 1 3 – 1 3 - 1

Fragmento de *Score The Rite of Spring* (Stravinsky, 1989, p. 133)

Las sucesiones rítmicas van cambiando de manera incesante pero sobre las semicorcheas de la cuerda aparecen fusas en los cornos, estas semicorcheas y fusas están coordinadas y van de la mano rítmicamente. La sonoridad con la que inicia esta parte y que es predominante en la cuerda hasta la sección b' es el conjunto 5 – 23 como aparece acá:

Partitura 5.2.1.-4: Reducción de la sonoridad presente a partir del compás 34.

5 – 23

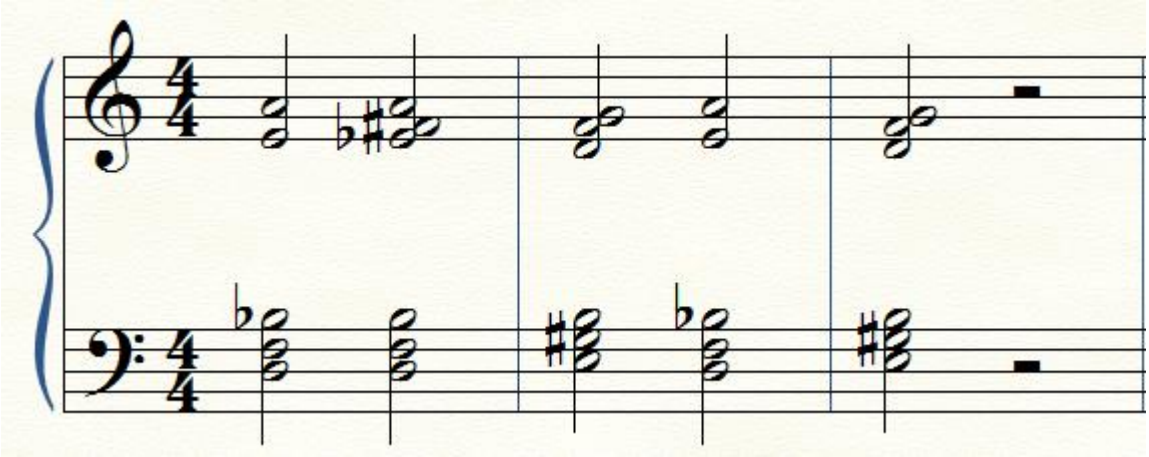
Con respecto a la manera de construir esta sección, el director debe ser muy claro con los esquemas de 2/8 y 3/8, ya que si no lo es, algunos se confundirán y tocarán en los silencios. Hay que pedirle a la orquesta balance para que la sonoridad expresada en el conjunto 5 – 23 mezcle bien, en este caso ninguna de las notas deberían sonar más que otras sino todas dentro de la misma dinámica. Los quintillos de los trombones y las trompetas (conjunto 3 – 1)

deben ser rítmicamente exactos y saldrán a flote debido a que se encuentran en una dinámica diferente al resto de la orquesta.

- Sección b': cc. 63 – 92

En cuanto al aspecto rítmico, ahora la cuerda hace fusas pero se mantiene dentro de su función de establecer la sonoridad a usar en un repentino *Sempre Sf* en el que el director debe insistir incansablemente mientras da las entradas del motivo rítmico impuesto por el conjunto 3- 1 al *piccolo*, al clarinete *piccolo*, a la trompeta en Re, a el trombón y a los primeros cuatro cornos en diferentes momentos.

En esta parte lo que delimita las secciones es el cambio de acordes, 5 – 23 había sido la sonoridad predominante en el fragmento anterior, ahora son 5 – 20, 6 – Z 19 y 6 – 27 las sonoridades predominantes. El c. 63 inicia con 5 – 20, en el c. 69 aparece 6 – Z 19 y en el c. 73 se presenta 6 – 27. Esta es la reducción en donde se evidencia la conducción de voces de la sección b', que por cierto es plasmada por la cuerda en la orquesta:

Partitura 5.2.1.-5: Reducción de las sonoridades utilizadas al inicio de la Sección b'.

5 – 20 6 – Z 19 6 – 27 5 – 20 6 - 27

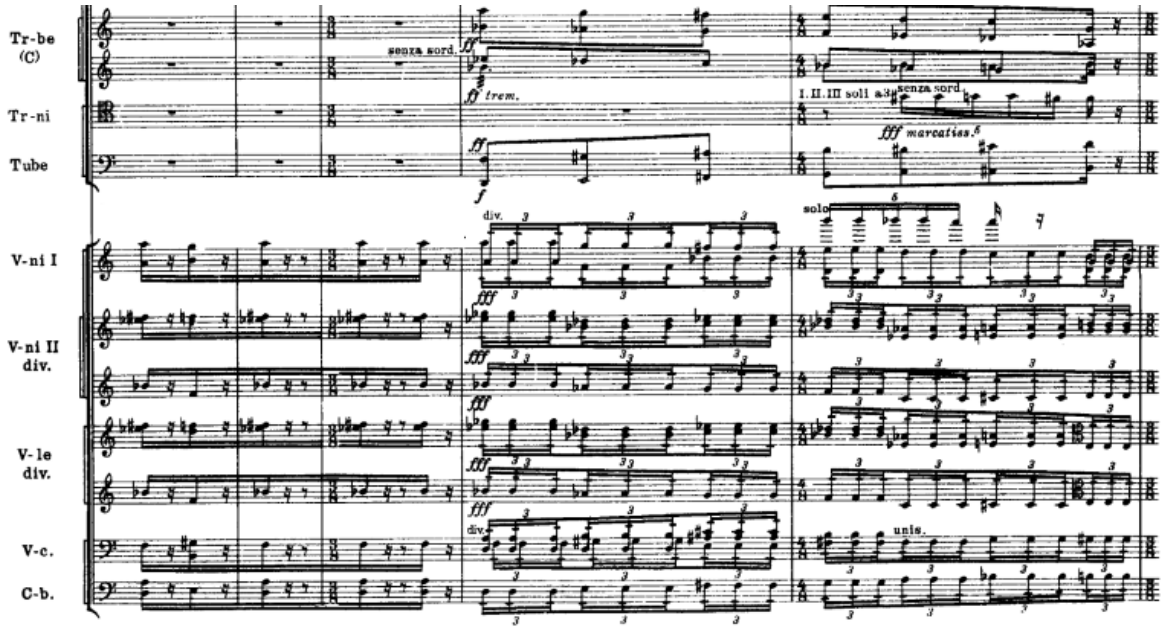
A continuación y en contraste, en el c. 83 estalla un *Tutti* en *Fortisimo*, en el que no aparece el motivo melódico 3 - 1 y lo que prima entonces es el efecto sonoro producido por los acordes mencionados, son gigantes bloques de acordes distribuidos en la orquesta. No contento con este efecto, Stravinsky usa *FFF* en el c. 91 y *Stretti*. La palabra *Stretto*, según Paul Walker (2017), significa:

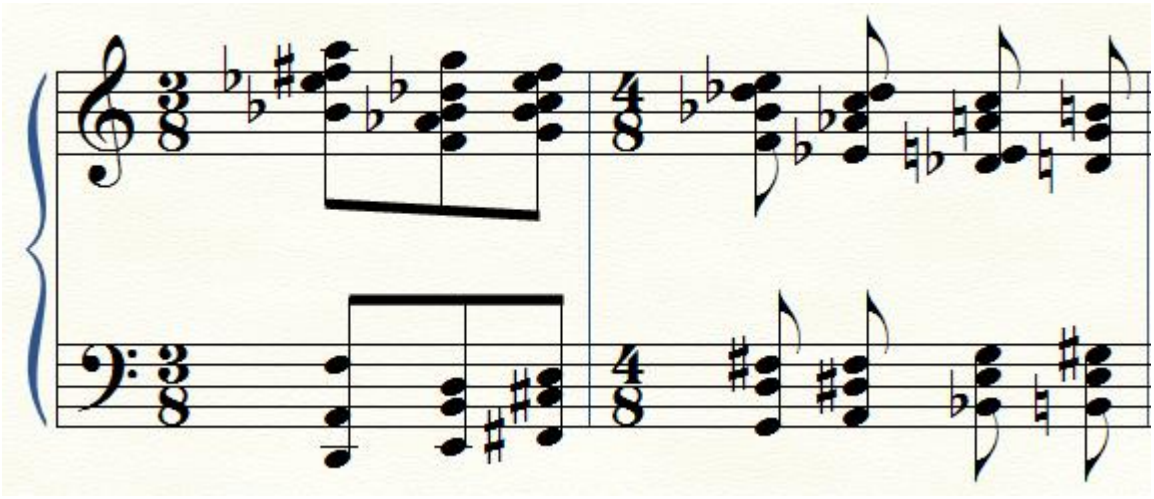
The procedure of beginning a second statement of the subject before the preceding statement has finished, so that the two overlap.

El procedimiento de iniciar una segunda aparición de un sujeto o motivo antes de que la aparición anterior haya terminado, por lo que las dos se superponen. (pp. 1-2)

La palabra *Stretto* viene del italiano y su plural es *Stretti,* por lo tanto lo que está sucediendo en los cc. 91 y 92 es una explosión de superposiciones del motivo melódico identificado como 3- 1. En estos compases también se aumenta el ritmo armónico, esta es una de las características de la búsqueda de clímax en las secciones por parte de los compositores. Estos son los conjuntos usados en los cc. 91 y 92, el 91 a 3/8 y el 92 a 4/8, en donde se dirige con esquema normal a cuatro:

Partitura 5.2.1.-6: Compases 88 a 92 de la Sección de Cuerdas, Trompetas, Trombones y Tuba de la *Danza del Sacrificio* de *La Consagración de la Primavera.*

c. 91 c. 92

Fragmento de *Score The Rite of Spring* (Stravinsky, 1989, p. 137)

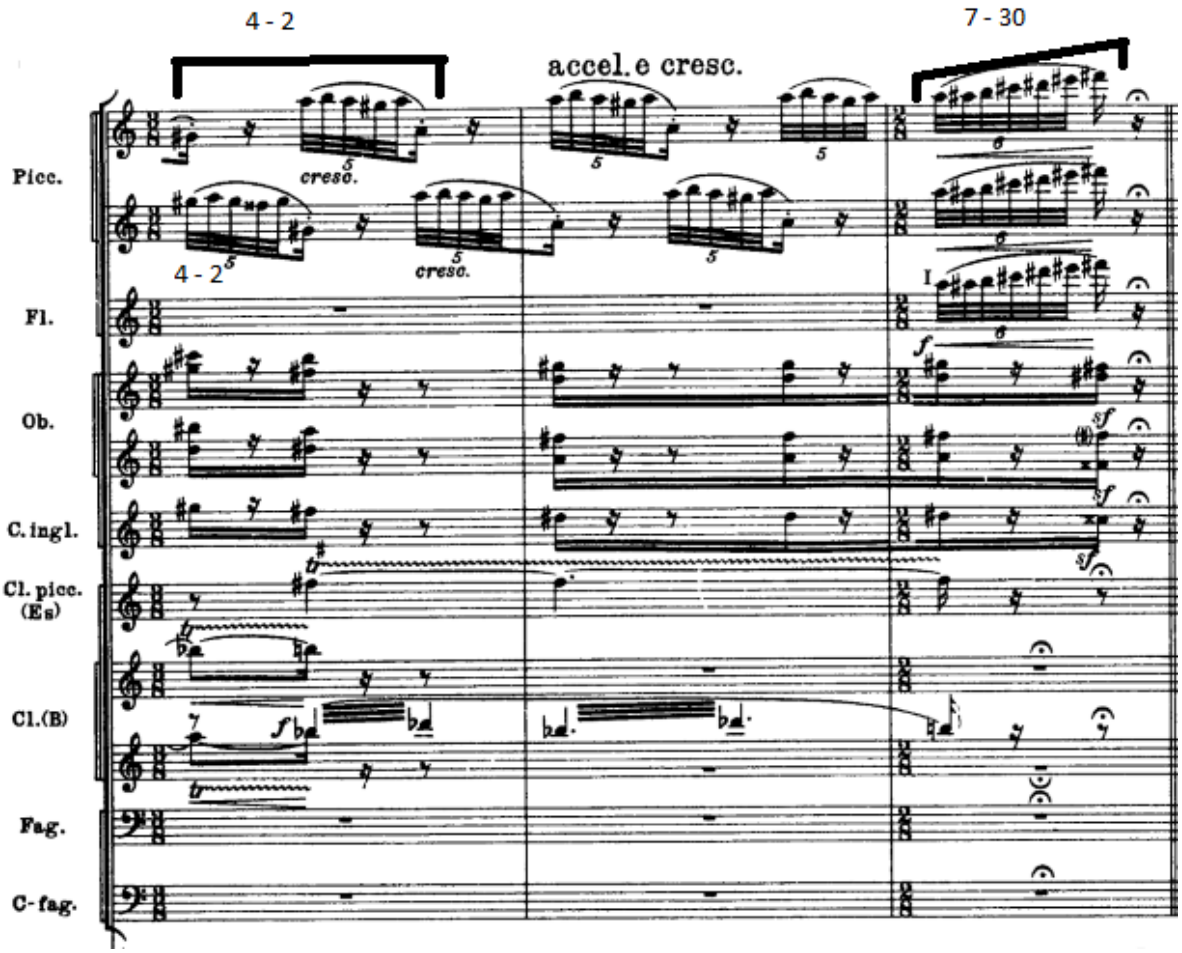
Partitura 5.2.1.-7: Reducción de las sonoridades usadas en los compases 91 y 92.

6 – Z 19 8 – 28 7 – 31 8 – 18 7- 28 7 – 31 6 – Z 46

Nótese que los conjuntos acá usados son más grandes y por lo tanto más disonantes que los usados por Stravinsky en fragmentos anteriores.

- Sección b": cc. 93 – 115.

Esta sección inicia con una reiteración del conjunto 5 – 23 utilizado en la Sección b pero transportado dos semitonos hacia abajo, es importante que el director haga énfasis en *el pianísimo súbito* del c. 93.

Los parámetros rítmicos también son muy similares a los de la sección b, el elemento novedoso es el uso en la melodía, de dos conjuntos hasta este punto no usados durante el movimiento, son el conjunto 4 – 2 que aparece por primera vez en el c. 107 y el conjunto 7 – 30 que concluye la sección. A continuación los cc. 113 – 115:

Partitura 5.2.1.-8: Compases 113 a 115 de la Sección de Maderas de la *Danza del Sacrificio* de *La Consagración de la Primavera.*

Fragmento de *Score The Rite of Spring* (Stravinsky, 1989, p. 140)

En esta sección el reto para el director es hacer el acelerando en el momento preciso y lograr que la orquesta lo haga junta sin que alguien se desboque o se quede atrás, por supuesto el hecho de que también haya *crescendo*, ayuda a conseguir el efecto final.

- Sección a': cc. 116 – 148.

No debe ser casualidad el hecho de que esta sección dure los mismos treinta y tres compases que la Sección a. Las sonoridades utilizadas son las mismas que al inicio del movimiento pero ahora están transportadas un semitono hacia abajo con respecto al comienzo. Vale la

pena recordar que los conjuntos utilizados fueron: 6 – Z 42, 6 – 27, 6 Z 29, 5 – 20, 6 – Z 19 y 6 - Z 45.

Las métricas utilizadas también son las mismas y por lo tanto la manera en que el director indica los esquemas debería ser igual, lo que cambia radicalmente son las sucesiones de las métricas, creando y rompiendo expectativas, haciendo que todos estén alerta a las novedades. Los timbales, las tubas y la fila de contrabajos continúan siendo los pilares y los líderes de la organización rítmica.

5.2.2. Parte B cc. 149 – 203

- Sección c: cc. 149 – 173

Es una sección completamente diferente a lo que ya ha aparecido anteriormente, de manera abrupta la métrica pasa a 5/4 y todo pasa a cuartos, la unidad de pulso deja de ser la corchea y se convierte en la negra, de hecho Stravinsky escribe en el Score: Corchea igual negra igual 126, lo que significa que lo que venía sintiéndose como corchea ahora será asimilado como negra.

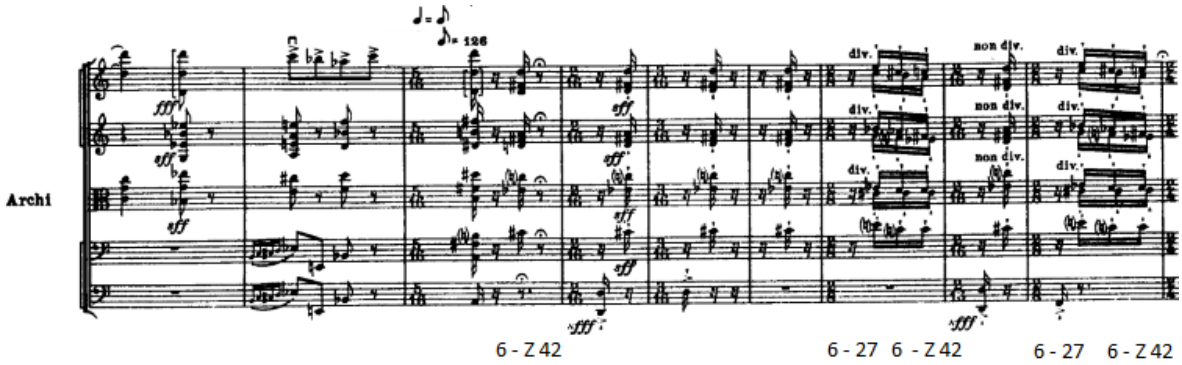
Las métricas siguen alternándose de maneras sorpresivas pero ahora se alternan 5/4, ¾, 4/4 y 2/4. El director debe dirigir cada uno de los esquemas de manera clara ya que las frases están construidas utilizando hemiolas y desplazando los tiempos fuertes de los compases. Hernan G. Vazquez (2006) explica en su *Glosario de términos referentes al ritmo musical*, lo siguiente:

> La hemiola se refiere al cambio en el agrupamiento de ataques: de tres a dos o de dos a tres. Estos ataques pueden generar una métrica cuyo pulso o división del pulso varía entre dos y tres (o viceversa). Lo importante es que la extensión de la métrica no se modifica. (p. 7)

La textura y la orquestación también cambian radicalmente, en el c. 149 sólo tocan los bajos, es decir violonchelos, contrabajos, timbales, tuba y contrafagot. El desplazamiento métrico comienza inmediatamente e incluso es destacado con acentos que hacen que los primeros tiempos de cada compás sean difíciles de sentir de manera auditiva.

- Sección a”: cc. 174 – 180

Este fragmento constituye una pequeña remembranza de lo ya acontecido en la Parte A, son solo siete compases pero son importantes dentro de la estructura y el discurso. Vuelven a usarse las sonoridades de los conjuntos establecidos al inicio. En la siguiente imagen aparecen los compases mencionados y sus respectivos conjuntos:

Partitura 5.2.2.-1: Compases 172 a 180 de la Sección de Cuerdas de la *Danza del Sacrificio* de *La Consagración de la Primavera.*

Fragmento de *Score The Rite of Spring* (Stravinsky, 1989, p. 149)

También es importante mencionar que el tiempo se mantiene pero una vez más la unidad rítmica cambia, como aparece estipulado en la imagen anterior.

- Sección c': cc. 181 – 203

Consiste en un desarrollo de los materiales usados en la Sección c, se siguen desplazando los tiempos fuertes de las métricas pero ahora la sucesión es más corta. En cuanto a la orquestación, ya no se reduce la textura en el inicio pero las funciones de los instrumento se conservan.

No debe ser casualidad que en la Sección c Stravinsky haya escrito catorce compases seguidos en 2/4, sin alternarlos con ninguna otra métrica, luego puso la Sección a'' y ahora al inicio de la Sección c' vuelva a escribir catorce compases sucesivos en 2/4. Es como si la Sección a'' funcionara como un eje de esta segunda parte (Parte B) del movimiento.

5.2.3. Parte A' cc. 203 – 275

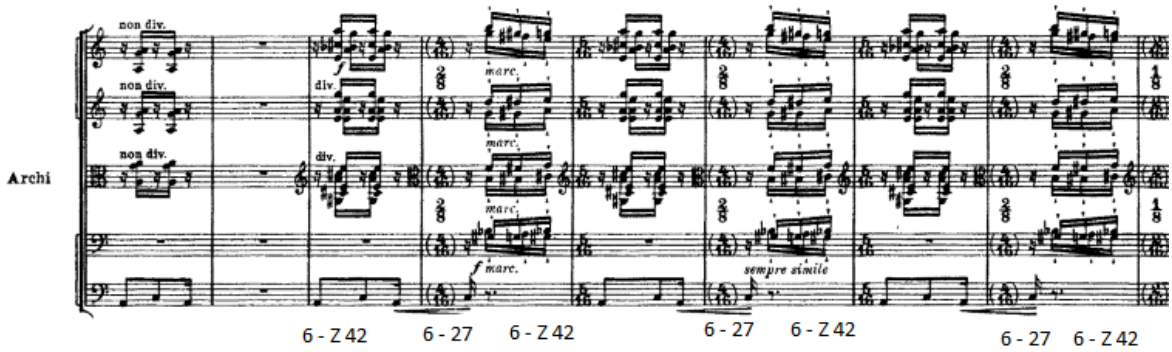
- Sección a''' cc. 203 – 232

Aunque hay muchas similitudes en textura y orquestación con respecto a la Sección a, también hay varias diferencias que hacen que esta parte constituya un reto para la orquesta y el director.

En primer lugar la dificultad principal de esta sección es rítmica, Stravinsky lleva al extremo el hecho de alternar métricas intempestivamente. Podría decirse que en este punto en realidad no hay ninguna métrica que se establezca por espacio mayor a cuatro compases, de hecho esto sólo sucede una vez en los cc. 216 – 219. En el resto del fragmento cada métrica está cambiando compás a compás. Esto exige que todos los músicos presentes den lo mejor que rítmicamente puedan aportar para lograr tocar juntos, el hecho de equivocarse en un solo compás podría ser fatal.

Podría decirse que el director debería aprenderse esta parte de memoria debido a la dificultad descrita, debe asimilarla a tal punto de poder comunicar a la orquesta con sus gestos cada métrica sin dudar. Las métricas utilizadas por Stravinsky son las mismas que usó en la Parte A.

Hace uso de los conjuntos de la Parte A pero ahora transpuestos una quinta justa hacia arriba como en el caso del c. 217 al c. 224:

Partitura 5.2.3.-1: Compases 217 a 224 de la Sección de Cuerdas de la *Danza del Sacrificio* de *La Consagración de la Primavera.*

Fragmento de *Score The Rite of Spring* (Stravinsky, 1989, p. 155)

En la imagen anterior también se puede apreciar el hecho de que para algunos instrumentos aparecen métricas entre paréntesis o equivalentes, esto debido a la complejidad rítmica, por lo tanto los músicos pueden usar las indicaciones convertidas a octavos o a dieciseisavos dependiendo del tipo de subdivisión que se esté utilizando.

- Sección a"": cc. 233 – 275

Es la sección final de la obra, en donde se han roto todas las barreras métricas y ya no parece haber ningún sentido de orden. El Sacrificio está hecho y la doncella fue entregada a los dioses, la multitud ha cumplido con su cometido y todo está consumado. La muerte ha hecho presencia y la primavera está consagrada.

No contento Stravinsky con todos los eventos inesperados que escribió, cierra la obra con otro repentino e inesperado ¾ en los últimos tres compases, en un *tutti* con *esforzatos* dentro de tres *fortes*, es decir la máxima dinámica que pueda dar la orquesta.

Conclusiones

El arte es una forma de expresión que está influenciada directamente por el contexto, en el caso de la *Danza del Sacrificio* la creciente mejora de la técnica compositiva y la vida emocional del compositor, confluyeron para la construcción de toda una obra expresiva y contrastante que hace parte de un extenso trabajo de un artista con una vida marcada y llena de sentimientos fuertes que se hallaba en una etapa de la historia colmada de cambios radicales.

Las condiciones históricas ubican a Stravinsky en un momento de revoluciones, guerras y cambios, el compositor lleva consigo esta imagen, innova lo ya existente, se relaciona con conocimientos filosóficos y literarios. Con relación al inicio del Siglo XX se puede decir que es una época en la que se están creando movimientos artísticos en donde el compositor tiene suficiente material para innovar, para revolucionar. La *Danza del Sacrificio* lleva consigo esa innovación y la expresividad contemporánea con momentos de furia y caos que de alguna manera está organizado.

El análisis de la *Danza del Sacrificio* claramente colabora con los conceptos interpretativos que hay que tener en cuenta a la hora de llevarla a cabo, muchas decisiones durante un determinado montaje pueden ser tomadas después de reflexionar sobre la obra, importantes temas como el uso de la subdivisión, balance entre las sonoridades establecidas por los conjuntos a partir del análisis atonal, importancia melódica, maneras de marcar los esquemas a la hora de dirigir y desarrollo motívico, entre otros, pueden ser abordados desde el ámbito analítico para así luego ser trabajados técnicamente con el fin de interiorizar la música y adquirir muchas más herramientas que ayudarán a mejorar la interpretación, desde este punto de vista el director de orquesta puede reflexionar acerca de la culturización que implica ser músico.

La mayoría de veces no basta con hacer sonar un instrumento o que la orquesta toque junta, esto es complementado con la búsqueda del conocimiento acerca de lo que se está haciendo para transmitir mejor la intención del arte del sonido al público que es el fin de tan incansable estudio.

Bibliografía

AGUILAR, M. (1961). Beethoven Responde. *Revista Musical Chilena 16* (78), 64-83.

BAILEY, K. (1991). *The Twelve-note Music of Anton Webern.* Nueva York, Estados Unidos: Cambridge University Press.

BARRIENTOS, F. (2015). Fokine y su danza. *Revista Danzaratte* (9), pp. 60-69.

CIRLOT, J. E. (Febrero 16 de 1997). La Consagración de la Primavera. *Diario Dominical El Colombiano,* 13-15.

DESTAVILLE, E. H. Igor Stravinsky y el ballet. (2017). *Bibliodanza. Recuperado de:* http://www.ciudaddeladanza.com/bibliodanza/articulos-y-noticias/igor-stravinsky-y-el-ballet.html

FINK, R. (1999). Rigoroso (♪ = 126)": "The Rite of Spring" and the Forging of a Modernist Performing Style. *Journal of the American Musicological Society, 52* (2), 299-362.

FORTE, A. (1973). *The Structure of Atonal Music.* New Haven, Estados Unidos: Yale University.

GREEN, D. (1979). *Form in tonal music.* Texas, Estados Unidos: University of Texas, Austin.

HARIZANOV, T. (Mayo 3 de 2017). *Acerca de la Danza del Sacrificio*. [email].

HERODOTO. (1989). *Los nueve libros de la Historia*. Madrid, España: Editorial EDAF.

Igor Stravinsky. (2017). *Buscabiografías.com*. Recuperado de: https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/3371/Igor%20Stravinsky%20-%20Igor%20Stravinski

Igor Stravinsky. (Mayo 6 de 2010). *Lamusicamoderna.blogspot.com.co*. Recuperado de: http://francisco-lamusicamoderna.blogspot.com.co/2010/05/igor-stravinsky.html

JARAMILLO, G.E. y SÁNCHEZ, C.A. (1997). *La Música de Cámara en Ravel, Stravinsky, Shostakovich, Boulez, Berio y Revueltas*. Manizales, Colombia: Artes Gráficas Tizan.

La Consagración de la Primavera de Igor Stravinsky. (2017). *Hagaselamusica.com*. Recuperado de: http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/obras-maestras/la-consagracion-de-la-primavera-de-igor-stravinsky/

La era de Serguéi Pávlovich Diáguilev. (Julio 13 de 2007). *Danzaballet.com*. Recuperado de: https://www.danzaballet.com/la-era-de-serguei-pavlovich-diaguilev/

LLADE, M. (Agosto 30 de 2012). La Consagración de la Primavera de Igor Stravinsky. *Orfeoed.com*. Recuperado de: http://orfeoed.com/melomano/2012/articulos/claves-para-disfrutar-de-la-musica/grandes-obras/la-consagracion-de-la-primavera-de-igor-stravinski/

LÓPEZ, V.H. (2015). *La Sección de percusión y su función dentro de La Consagración de la Primavera de Stravinsky* (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

MARTIN, L. (Junio 8 de 2016). El Pájaro de fuego de Igor Stravinsky.*Orfeoed.com*. Recuperado de: http://orfeoed.com/melomano/2016/articulos/claves-para-disfrutar-de-la-musica/pajaro-fuego-stravinski/

MENUHIN, Y. y CURTIS W.D. (1981). *La música del hombre*. Estados Unidos: Fondo Educativo Interamericano.

MOEVS, R.(1980). The Harmonic Organization of "The Rite of Spring" by Allen Forte. *Journal of Music Theory, 24* (1), 97-107.

MOROS, M. (2008). *Historia Natural del canibalismo. Un sorprendente recorrido por la antropofagia desde la antigüedad hasta nuestros días.*Madrid, España: Nowtilus.

Primera Guerra Mundial. (2017). *Historiacultural.com.* Recuperado de: http://www.historiacultural.com/2010/11/primera-guerra-mundial.html

RAMÍREZ, A.R. (2009). *La música en Tartessos y en los pueblos prerromanos de Iberia.* Recuperado de: https://books.google.com.co/books?id=cV6Mr5ZyMcsC&lpg=PA3&hl=es&pg=PA3#v=onepage&q&f=false

SALVAT Editores. (1981). Stravinsky. *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores* (Tomo 3). Pamplona: Salvat Editores.

SCHEIJEN, S. (2009). *Diaghilev. A Life*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.

SMALLEY, R.(1969-1970). The Sketchbook of the Rite of Spring. *Tempo* (91), 2-13.

SOLOMON, L. (2005). The Table of Pitch Class Sets. *Solomonmusic.net*. Recuperado de: http://solomonsmusic.net/pcsets.htm

STRAUSS N. JOSEPH, *Introduction to Post-Tonal Theory* (1990). New Jersey. Prentice Hall.

STRAVINSKY, I. *Score The Rite of Spring* (1989). Mineola: Dover Publications. Recuperado de: http://imslp.org/wiki/The_Rite_of_Spring_(Stravinsky,_Igor)

Stravinsky. (2017). *Historiadelasinfonia.es.* Recuperado de: http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-rusia/los-compositores-mas-notables-1/stravinsky/

TARUSKIN, R. (1980). Russian Folk Melodies in "The Rite of Spring". *Journal of the American Musicological Society 33* (3), 501-543.

VÁZQUEZ, H. G. (2006). *Glosario de términos referentes al ritmo musical*. Rosario, Santa Fé, Argentina: Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Música.

VÉLEZ, G.M. (2006). *La fotografía como dispositivo mágico.* Medellín, Colombia: Universidad de Medellín.

WALKER, P.M. (2017) Stretto. *Grove Music Online*. Oxford: Oxford Music Online. Recuperado de: http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.javeriana.edu.co:2048/subscriber/article/grove/music/26948?q=stretto&search=quick&pos=2&start=1#firshit

WHITTALL, A. (2013). Spring awakening. *The Musical Times,154* (1924), 93-96.