

LA ESTRUCTURA RÍTMICA EN *LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA**

Pieter C. van den Toorn*

La Consagración de la Primavera es para van den Toorn una obra en gran medida de concepción rítmica. Por medio de un riguroso análisis centrado en este aspecto el autor concluye/demuestra que existen dos modelos de estructura en torno a los cuales se organizan los distintos bloques de material musical de la principal obra de Stravinsky. Así, un modelo en el que prima la regularidad métrica se contrapone y alterna con otro en el que la irregularidad se pone de manifiesto en primer plano, permitiendo al compositor ruso organizar y reorganizar el material musical de conformidad con estos dos modelos.

Modelos de estructura

Muchos de los pasajes de *La consagración de la primavera* se ajustan a lo que en términos generales se denomina *estructura de bloque*. Dentro de un marco como éste, dos o más bloques de contenido relativamente heterogéneo se juxtaponen repetidas veces y en ocasiones de manera repentina. En este caso, un ejemplo sencillo –aunque tan sólo aparentemente– puede servirnos como interesante punto de partida.

En el ejemplo 1 se reproduce de manera condensada la sección introductoria de *Bransle Gay* de *Agón*. Parece evidente que el esquema global se ajusta al del núm. 46 en el *Juego del rapto*, así como a la estructura aún más extensa de la *Evocación*. Dos bloques, llamados A y B, alternan entre sí, el primero de ellos marcando las apariciones del segundo. Por supuesto, en este caso, cada uno de los bloques tiene una duración estable. Sin embargo, incluso dentro de las limitaciones que plantea un esquema como éste, la modificación es sutil y típica. En el compás 4, el motivo *a7* se ve reducido en *a5*, mientras que en la reexposición del bloque B en los compases 7-10, la sucesión de motivos se reorganiza, y ahora *a5*-

* Van den Toorn, Pieter C.: “Rhythmic Structure”, en *Stravinsky and the Rite of Spring. The Beginnings of a Musical Language*, Oxford University Press, 1987, cap. 4, pp. 97-114.

• Pieter C. van den Toorn es Profesor Asociado de Música en la Universidad de California, Santa Bárbara.

c7 precede a *a7-b5*¹. De especial interés resulta la identidad instrumental y de registro de cada bloque o unidad de motivos: tras sucesivas repeticiones el contenido sigue siendo el mismo. Esto sucede incluso cuando el orden de motivos se vuelve a alterar durante los compases 7 al 10.

Ejemplo 1. Agón (Bransle Gay)

The image displays a musical score for 'Agón (Bransle Gay)'. It consists of three systems of staves. The first system includes staves for flautas (flutes), fagotes (clarinets), and castanets. Above the flautas staff, there are annotations for blocks A₃ and B₁₂, and motifs a₇, b₅, a₅, and c₇. The second system also includes staves for flautas, fagotes, and castanets, with annotations for blocks A₃ and B₁₂, and motifs a₅, c₇, a₇, and b₅. The third system shows a single staff for flautas (fl 1) and castanets, with an annotation for block A₃ and motif fl 1. The score is written in 3/8 time and features a complex rhythmic structure with various note values and rests.

¹ Las razones de esta reorganización en el orden de los motivos pueden tener su origen en el registro y en una transposición del conjunto hexacordal. Al final del ejemplo 1, la flauta introduce con una articulación comprimida el orden del motivo *do-sol-fa-sib-lab-si*, en el que las notas de los extremos, *do* y *si*, están en relación de registro con el intervalo *si-do* entre las voces del primer fagot y de la segunda flauta en el motivo *b5*. Hay que destacar asimismo que el compás regular en 3/8 llega a su destino con la irregularidad presente en primer plano mientras las sucesivas exposiciones del bloque B concluyen. Aún así, el compás regular en 2/8 también parece convincente para el bloque B y, en efecto, para las últimas consecuencias estructurales de esta alternativa en 2/8, es decir, la cuenta de tres pulsos (1, 2, 3) antes de cada una de las dos secuencias de motivos *a7-b5* y *a5-c7*, parecen más plausibles.

Prácticamente todos los movimientos de danza de *La consagración* se ajustan de una u otra manera a las características y repercusiones de esta construcción. Lo más llamativo de la Primera Parte son el *Juego del Rapto* y el *Juego de las Tribus Rivales* (ambas serán analizadas más adelante), y de la Segunda Parte, la *Glorificación de la elegida*, junto con la *Evocación de los Antepasados* y la sección introductoria de la *Danza Sagrada*. Los principios esenciales de esta estructura, que en adelante denominaremos “estructura rítmica I”, pueden resumirse así:

1. Predominio de irregularidad métrica; compás irregular o variable.
2. Dos o más bloques de material contrastado alternan entre ellos en constante y en ocasiones rápida yuxtaposición. Un bloque puede estar compuesto de un único compás (que equivaldrá a la repetición de una sola unidad de motivo o “célula”) o de varios compases (lo que supondrá la subdivisión de una agrupación de material más amplia en menores unidades motívicadas o “células”).
3. El compás irregular mide las diversas duraciones de los bloques, sus subdivisiones “celulares” internas, así como las ulteriores extensiones y contracciones.
4. Tras sucesivas reexposiciones, tanto los bloques como sus subdivisiones internas permanecen estables en su contenido. Además, dentro de cada bloque las partes o líneas horizontales comparten los mismos periodos rítmico-métricos (ciclos o extensiones) tal y como el compás variable los define; avanzan en masa, en cierto modo, sin imitación o intercambio de diálogo alguno. De este modo, compartiendo los mismos periodos tal y como los define el compás, estas partes o líneas se sincronizan invariablemente en coincidencia vertical o armónica; la disposición vertical de una exposición o repetición hasta la siguiente es siempre la misma. Los bloques de esta manera transmiten muy poco sentido interno de movimiento armónico, haciéndose dicho movimiento posible únicamente *entre* los distintos bloques. Pero incluso esto último presenta salvedades, ya que, dentro de las extensas dimensiones de una yuxtaposición, los mismos bloques, modificados o reordenados, están continuamente antecedándose o sucediéndose uno a otro.
5. De lo anterior se desprende que la construcción que implica la estructura I es fundamentalmente rítmica en su concepción. La sensación de “desarrollo”, de progreso, cambio o movimiento, deriva en gran medida de la ampliación, reducción o reordenamiento de los bloques, así como de sus subdivisiones internas tras las sucesivas repeticiones.

El segundo modelo de construcción, en adelante denominado “estructura rítmica II”, generalmente se caracteriza, por el contrario, por el predominio de un compás regular. Las estructuras que se adhieren a esta segunda opción tienden por lo general a emerger como bloques separados al final de los movimientos más extensos, tal y como sucede en los pasajes de los núms. 28-30 y núms. 31-37 de los *Augurios Primaverales*, donde se articulan fragmentos reiterativos de una manera culminante. De este modo, toda la *Procesión del Sabio*, la cual se

ajusta en todos sus extremos a la estructura II, emerge sin interrupción a modo de sección culminante del número precedente, es decir, el *Juego de las tribus rivales*. Por otro lado, la *Danza de la Tierra* se ajusta a un independiente modelo de estructura II, una de las estructuras más extensas de este tipo en la música de Stravinsky. Las características generales del modelo de estructura II son las siguientes:

1. Predominio de regularidad métrica; por lo general, compás regular.
2. La construcción se basa en la superposición de dos o más motivos que se repiten según los periodos, ciclos, que no se comparten, sino que varían independientemente o por separado uno de otro. Los periodos de estos fragmentos repetitivos pueden ser estables (por ejemplo un motivo cuya duración sea siempre de cuatro negras), o inestable (que cambia continuamente su duración)². Tal y como hemos apuntado, la construcción puede emerger como uno de los distintos bloques dentro de una estructura de bloque más amplia o, de manera culminante, a modo de sección conclusiva de un movimiento extenso.

3. El compás regular marca por lo general los periodos estables de uno de los fragmentos reiterativos superpuestos. En los números 64 al 70 de la *Procesión del Sabio*, el compás de 4/4 revela la organización métrica de la parte de la tuba, cuyos periodos, a pesar de estar irregularmente espaciados proyectan una periodicidad regular en 4/4. Por otro lado, en la *Danza de la Tierra*, el compás en 3/4 revela el movimiento en negras del *basso ostinato* *fa#-sol#-la#/do-re-mi*, en relación con lo cual los periodos definidos por los fragmentos repetitivos, siendo éstos de duración diferente, resultan inestables o “móviles”. En ocasiones se aplica un compás variable a una estructura de tipo II, lo que a su vez pondrá de manifiesto la inestabilidad o “movilidad” de los periodos de uno de los distintos fragmentos repetitivos. En el bloque culminante de la Introducción de la Segunda Parte, en los núms. 87 a 89, los compases en 5/4, 4/4, y 3/4 marcan las diferentes entradas a distancia irregular del fragmento complejo de clarinetes y trompas.

4. En lo que respecta a la estructura I, los fragmentos reiterativos no experimentan ninguna alteración instrumental ni de registro, y no se produce desarrollo imitativo de diálogo ni intercambio. Sin embargo, ya que, tal como hemos indicado, estos fragmentos se repiten en función de los periodos que varían de modo independiente de uno a otro, producen una coincidencia vertical o armónica inconstante, en perpetuo cambio. Pero en este caso, igualmente, tienen lugar consecuencias de naturaleza estática, ya que dicha inconstancia en la coincidencia vertical se produce a través de la reiteración de fragmentos que, aunque se repiten en periodos independientes, no experimentan alteración en cuanto a su contenido se refiere.

5. De lo anterior se desprende que la construcción que implica la estructura II es fundamentalmente rítmica en su concepción. La sensación de “desarrollo” en gran medida tiene

² Las pausas o silencios que suceden a la repetición de un motivo se consideran siempre como parte del periodo.

que ver con la sincronización y no-sincronización de los periodos estables e inestables, conforme a cómo los definen los fragmentos reiterativos, así como con las consecuencias verticales o armónicas de estos cambios en la alineación.

La mejor manera de apreciar la verdadera diferencia entre estos dos modelos de estructura es mediante su relación con la repetición de motivos o fragmentos. En el primero de estos dos modelos de estructura, los motivos, líneas o partes individuales comparten los mismos periodos de acuerdo con como éstos se definen por el cambio de compás. Avanzan en masa, tal y como hemos indicado, y a partir de ese momento se sincronizan de manera uniforme en coincidencia vertical o armónica. Así, en el bloque introductorio de *Les Noces*, todas las partes se suceden en sincronización uniforme con los acentos, sobre el compás con la sucesión de *re* a *mi*, mientras el xilófono puntúa siempre, y únicamente, el *re* que en concreto en dicho compás es sucedido por un *mi* como punto de partida y retorno. En la exposición inicial de B de la *Evocación de los Antepasados*, todas las voces coinciden con la acentuación del *do* y su inflexión a *re* o, en términos armónicos, con la acentuación de *la-do-sol-la-do-mi* y su inflexión a *sol-re-sol-sib-re-mi*. Por otro lado, en el segundo de estos tipos de estructura los motivos individuales se repiten de conformidad con los periodos, que no son los mismos sino que varían de manera independiente de uno a otro. Así, estos motivos desarrollan una coincidencia vertical o armónica que está variando o moviéndose constantemente.

Más relevante, si cabe, desde el punto de vista de estas diferencias, es el juego entre una identidad métrica constante y su desplazamiento, aspecto en el que el presente análisis ha hecho especial hincapié. En realidad, ambos modelos toman parte en el juego o muestran dos caras. La diferencia es que en el modelo de estructura II el desplazamiento que se produce es gráficamente parte de la construcción. El compás regular expone de forma inmediata los cambios en la identidad métrica de los fragmentos reiterativos, cambios que sin embargo, en la estructura I, se ven desplazados a un segundo plano debido a que prima la irregularidad. Por otra parte, la otra cara de la moneda demuestra que la identidad métrica (o rítmica) en repetición es a su vez una característica del modelo de estructura II. En lugar del compás variable de la estructura I, la acentuación definida y la disposición de ligaduras se aplican a los fragmentos que se repiten, lo cual produce un sentido de identidad independiente de su lugar de aparición en relación con el compás regular. Un análisis de los *Juegos de las tribus rivales* y de la posterior *Procesión del sabio* puede explicar de manera más precisa estas interacciones.

Ritual de las Tribus Rivales

Tal y como se muestra en el cuadro 1 que aparece a continuación, el periodo ininterrumpido con el que comienza el *Juego de las Tribus Rivales* en los números 57-67 y que se extiende a

través de toda la *Procesión* hasta el *Sabio* en el núm. 71 se divide en tres grandes secciones. Como es obvio, la construcción de la primera de estas secciones se ajusta al modelo de estructura I; cuatro bloques de material contrastados se yuxtaponen abruptamente uno a otro³. De hecho, en la acción de escena original, los Bloques A y B se acompañaban por los movimientos individuales de dos tribus enfrentadas, mientras que el Bloque C acompañaba una especie de “enfrentamiento” de tribus. En la Sección II, largas repeticiones del Bloque C alternan con una nueva puntuación acordal [*mib-lab-do*]-[*re-fa-la*], denominada Bloque E en el cuadro 1. Un *crescendo* gradual lleva la música a la culminante Sección III que, aunque comienza en el núm. 64 de las *Tribus rivales*, se desarrolla durante toda la *Procesión*. Esta última no es sino un bloque aparte que se ajusta al modelo de estructura II; el fragmento lírico del Bloque D en el núm. 64 se superpone a una nueva parte reiterativa en las tubas, el tema del sabio. Aquí la idea argumental original consistía en una dispersión gradual de los “juegos” tribales anticipando la llegada del sabio. El sabio entraba en el núm. 70 y bendecía la tierra con un “beso” con el acompañamiento del acorde de la cuerda en el núm. 71.

Cuadro 1. Tribus Rivales/Procesión

Sección I: núms. 57-62	II: núms. 62-64	III: núms. 64-71
<i>la si do si</i>	<i>do la si la si re si re</i>	<i>do y mi</i>
		<i>re</i> (estructura II)

La estructura del bloque de la Sección I se resume en el ejemplo 2. En pulso de negras, los corchetes registran las distintas duraciones de los cuatro bloques alternantes, sus respectivas subdivisiones internas, y las ulteriores modificaciones en la sucesión de bloques. Podemos observar la prolongada ausencia del bloque C en los núms. 58 + 7 al 62; éste vuelve a aparecer en el núm. 62 como bloque principal de la Sección II. El Bloque D se ignora igualmente durante la Sección II, para recuperarse su fragmento principal a comienzos de la Sección III.

³ El bloque denominado D de la Sección I se refiere al pasaje del nº 43; el material en este caso se toma prestado del Bloque B de las *Tribus Rivales*. No debemos olvidar que, según el orden cronológico del borrador de la obra, antes que la música del *Juego del Rapto*, Stravinsky compuso la de las *Tribus Rivales*, la *Procesión* y el *Sabio*.

Ejemplo 2. Juegos de las Tribus Rivales

The musical score consists of seven systems of notation, primarily piano accompaniment with some melodic lines. Measure numbers 57 through 62 are indicated in boxes at the start of their respective systems. Chords and intervals are labeled above and below the notes.

- System 1 (Measures 57-58):** Bass clef. Measure 57: A₉ chord. Measure 58: B₇ chord. Intervals a₄ and b₃ are marked below the notes.
- System 2 (Measures 58-59):** Treble clef. Measure 58: C₇ chord. Measure 59: B₆ chord. Intervals a₄ and b₂ are marked below the notes.
- System 3 (Measures 59-60):** Treble clef. Measure 59: C₁₁ chord. Measure 60: A₂₁ chord. Intervals a₄ and b₂ are marked below the notes.
- System 4 (Measures 60-61):** Treble clef. Measure 60: B₆ chord. Measure 61: B₆ chord. Intervals a₄ and b₂ are marked below the notes.
- System 5 (Measures 61-62):** Treble clef. Measure 61: A₇ chord. Measure 62: B₇ chord. Intervals a₄ and b₃ are marked below the notes.
- System 6 (Measures 62-63):** Treble clef. Measure 62: D₁₉ chord. Measure 63: A₄ interval marked below the notes.
- System 7 (Measures 63-64):** Treble clef. Measure 63: B₁₀ chord. Measure 64: B₂ interval marked below the notes.
- System 8 (Measures 64-65):** Treble clef. Measure 64: D₃₄ chord. Measure 65: A₄ interval marked below the notes.

En el ejemplo 2 observamos como la atención se centra principalmente en el Bloque B y sus dos unidades motívicas, *a* y *b*. En la Sección I se producen cinco exposiciones del bloque B, la primera de las cuales, en el tercer compás del núm. 57 + 2 introduce los motivos *a4-b3*, en este orden, como punto de partida. En el núm. 58 se pasa a una nueva delineación, esta vez 4+2, que se ve reforzada en el núm. 59 por medio de dos exposiciones 4+2 consecutivas, caracterizándose la segunda de ellas con una transposición en una tercera mayor. La división inicial 4+3 vuelve a aparecer en el núm. 59 + 5, pero es seguida, después de una larga introducción del nuevo y lírico bloque D, de una exposición estructurada en 4+4+2. Todas estas especificaciones se resumen en el cuadro 2.

Obviamente, el elemento invariable en estas exposiciones del Bloque B es el motivo *a*, ya que conserva la duración estable de cuatro negras. En cambio, el motivo *b*, que varía entre tres y dos negras, es móvil y, por tanto, determina la modificación de las posteriores exposiciones del Bloque B. Además, la movilidad del motivo *b* no sigue patrón alguno. Es más, tras las dos exposiciones consecutivas en 4+2 del núm. 59, la restauración de su estructura original 4+3 en el núm. 59 + 5 puede percibirse como un deseado retorno a su punto de partida –a estas alturas casi olvidado.

Ha de tenerse en cuenta por otro lado que, en las sucesivas reexposiciones, los motivos, líneas o voces quedan fijados entre sí en términos de registro. Al igual que en la mayoría de las estructuras que se ajustan al modelo de estructura I, estas partes comparten los mismos periodos irregulares que define el compás cambiante, de manera que la disposición vertical –es decir, la armonía o la alineación vertical– permanece sin cambios entre una aparición y la siguiente (la disposición del Bloque B se da tan sólo en las dos exposiciones iniciales en el ejemplo 2; las posteriores repeticiones no se apartan de este modelo).

Cuadro 2. Tribus Rivales

Núm. 57+2	B7	a: 4	b: +3
58	B6	4	+2
59	B6	4	+2
59+1	B6	4	+2
59+5	B7	4	+3
60+4	B10	4+4	+2

En la Sección I, la negra a un *tempo* de 168 representa el *tactus*. Como el compás va variando a lo largo de la sección por medio del *tactus*, se producen ajustes de la percepción con mayor facilidad que en aquellos ejemplos donde, como hemos analizado anteriormente, la disección mediante la subdivisión en figuras menores ocasiona una auténtica interrupción del pulso. No obstante, no parece improbable de modo alguno que la estructura 4+3 inicial del Bloque B en el núm. 57 + 2 pueda oírse y entenderse como una abreviatura de la estructura “racional” 4+4 (en otras palabras, el Bloque C entra demasiado pronto con una negra en el núm. 59 + 4). Parece por ello que, tratando de buscar la subdivisión binaria regular del 4/4 que comienza en el núm. 57 + 2, la parte fuerte del compás del núm. 58 + 2 en el bloque adquiere un énfasis especial. En otras palabras, las “irracional” agrupaciones de siete en este caso –tal y como sucede antes, en la *Evocación*– sugiere la contracción de estructuras “racionales” o “equilibradas” de ocho, de manera que la sensación de movimiento agitado o impaciente que produce la Sección I no sólo es consecuencia de las modificaciones en la longitud y sucesión de los distintos bloques que se alternan, sino también de la repetida negación de una sensación real de resolución rítmica y métrica.

Procesión del Sabio

El ejemplo 3 muestra una versión resumida de la culminante Sección III, que abarca desde el núm. 64 de las *Tribus Rivales* hasta el final de la *Procesión*. Hay tres fragmentos principales: el motivo *sol-fa-mi-re* de la cuerda en los núms. 64 al 66, el tema del sabio, *sol#-sol(fa#)-sol#-la#-do#*, que reproducen las tubas en los núms. 64 al 71, y la repetición de las trompas sobre *re* o *la-re-do-re* que comienza en el núm. 65 + 2 y que, junto con la frase de la tuba, continúa hasta el final de la *Procesión*. Y como ya hemos observado, el motivo *sol-fa-mi-re* de la cuerda proviene del Bloque D, mientras que las partes de la tuba constituidas por el tono entero *sol#-fa#* se extraen del Bloque C. De hecho, volviendo por un momento a la cronología del borrador, la superposición en el núm. 64 en realidad es anterior a la composición del Bloque C en las Secciones II y III. El material del núm. 64 aparece ya en la página 12 del cuaderno de bocetos, la primera página destinada exclusivamente a las *Tribus Rivales* y la *Procesión*. Asimismo, el motivo de tres contra cuatro del bombo fue una idea temprana, que ya aparecía en la página 12 en dos sitios distintos⁴.

⁴ Véase el análisis de algunos de estos bocetos iniciales en el Capítulo 2 del libro *Stravinsky and the Rite of Spring. The Beginnings of a Musical Language*, Oxford University Press, 1987, especialmente con la tabla 1 y los ejemplos 5 y 6.

Además en el núm. 66 entra de la mano de los fagotes y contrafagotes un importante *basso ostinato sol#/re*. Posteriormente se complementa por una multitud de ostinatos, un denso “relleno” instrumental en gran medida obviado por el ejemplo 3.

Ejemplo 3. Juego de las Tribus Rivales

The musical score is divided into three systems, each with a measure number in a box at the top:

- System 1 (Measures 64-65):**
 - vln 1:** Treble clef, 4/4 time. Measures 64-65. Rhythmic markings: 8, 4, 8.
 - tuba tenor (col 8ve):** Bass clef, 4/4 time. Measures 64-65. Rhythmic marking: 20.
 - tuba:** Bass clef, 4/4 time. Measures 64-65.
 - bombo:** Bass clef, 4/4 time. Measures 64-65. Rhythmic markings: 3, 3, 3, 3, 3.
- System 2 (Measures 66-68):**
 - trompas:** Treble clef, 4/4 time. Measures 66-68. Rhythmic markings: 8, 4, 8. Measure 66 has markings 6 and 8. Measure 68 has marking 13.
 - fagotes etc.:** Bass clef, 4/4 time. Measures 66-68. Measure 66 has marking 16. Measure 68 has marking 12.
 - etc.:** Bass clef, 4/4 time. Measures 66-68. Rhythmic markings: 3, 3, 3. Measure 66 has marking 8. Measure 68 has marking 12.
- System 3 (Measures 67-68):**
 - trompas:** Treble clef, 4/4 time. Measures 67-68. Rhythmic markings: 13, 13.
 - fagotes etc.:** Bass clef, 4/4 time. Measures 67-68. Rhythmic markings: 16, 16.

Ejemplo 3 (cont.). *Procesión del Sabio*

The image displays a musical score for piano accompaniment, consisting of three systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The first system covers measures 69 and 70, with a measure rest in measure 70. The second system covers measures 71 and 72. The third system covers measure 73. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as '17', '6', '8', '16', and '8'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

La construcción de la Sección III se ajusta al modelo de estructura II; los tres fragmentos a cargo de la cuerda, tubas y trompas se repiten en función de los periodos, ciclos o longitudes que varían independientemente, o al menos separadamente, unos de otros. De especial importancia es la movilidad extrema de los periodos que definen cada uno de estos fragmentos. Pues los periodos no sólo varían independiente unos de otros, sino que, siendo éstos de duraciones diferentes, son inestables por naturaleza (compárese, en el ejemplo 3, esta inestabilidad en las longitudes del motivo del bombo, longitudes que, a pesar de variar individualmente respecto a los otros tres fragmentos principales, definen una duración estable de tres negras). De este modo, la duración de la repetición sobre el *re* o el *la-re-do-re* de la trompa, separada por silencios hasta el núm. 70, se ve alterada constantemente. En el ejemplo 3 se muestra entre corchetes, en el núm. 65 + 2, la primera aparición, que se produce en seis pulsos de negra; la segunda, en el núm. 65 + 3, en ocho pulsos; la tercera, en el núm. 66, en trece pulsos (ésta se repite 2 veces); y la sexta, en el núm. 68 + 2, diecisiete pulsos a modo de estiramiento final a esta expansión gradual. Y aunque a comienzos del núm. 64 los contradictorios periodos de la parte de la tuba se dividen en grupos “racionales” o “cuadrados” de cuatro y ocho negras apuntando a la regularidad del compás en 4/4, éstos, sin embargo, también varían. Hasta el

núm. 67, el número de veces que se producen las repeticiones *sol#-sol(fa#)* anteriores a cada repetición *sol#-la#-do#*, a veces es una, otras dos, pero la mayor parte de las veces es tres.

Por lo demás, la movilidad finalmente se trunca cuando este bloque masivo concluye en el núm. 70. Los periodos de las repeticiones *la-re-do-re* de las trompas alcanzan una duración estable de 8 pulsos de negra, mientras que en el núm. 67, los de la parte de la tuba alcanzan una secuencia de tres repeticiones *sol#-sol(fa#)* con cada repetición *sol#-la#-do#*, haciendo un total de 16 pulsos. Por lo tanto, el problema se resuelve con la unión y estabilización a través del compás en $4/4$ de los periodos de estas partes, que habían estado regularmente espaciados a lo largo de los números 64 al 70.

Pero más allá de estos detalles, el problema de los números 64 al 71 proviene del juego de la identidad métrica constante y de los desplazamientos métricos regulares. Como en la mayoría de los pasajes que se ajustan al modelo de estructura II, el compás regular viene impuesto: compás en $4/4$ para los números 64 al 70, y compás en $6/4$ para el núm. 70. Y además de la red de los palpitantes ostinatos, este marco en $4/4$ es en términos generales un reflejo de la parte de la tuba, cuyos periodos, a pesar de situarse con movilidad y de modo irregular a lo largo de los números 64 al 67, se dividen en agrupaciones “racionales” de 4 y 8 pulsos de negra. Luego, en contraposición a esta regularidad en compás de $4/4$, las estructuras “irracionales” de trece y diecisiete pulsaciones provocan contradicciones, respecto del pulso débil y el fuerte, en la parte de las trompas con el fragmento *la-re-do-re*. Apareciendo en la cuarta parte del compás en $4/4$ del núm. 67, la célula *la-re-do-re* se introduce como una sucesión en parte débil. Esto entra en contradicción en los números 68 al 69 situándose en las partes fuertes la sucesión *la-re-do-re* (en el primer y tercer pulso del compás respectivamente). Por último, en el núm. 70, y de esta manera resolviendo el conflicto, la inicial identidad “en parte débil” del motivo se restaura.

No obstante, en contraposición directa a estos desplazamientos, la articulación de la parte *la-re-do-re* permanece inalterada. Independientemente de la posición de la secuencia *la-re-do-re* en el compás en $4/4$, la acentuación regular y la disposición de las ligaduras reflejan una monotonía persistente y contrarrestadora en la identidad; el *la* y el *re* están siempre acentuados, mientras que la unidad *re-do-re* siempre aparece ligada. De hecho, al igual que en ejemplos anteriores, estos dos extremos de identidad regular y desplazamiento finalmente ponen en cuestión el compás en $4/4$, originando por un momento cierta sensación de desorientación: tras la inicial aparición de la unidad *la-re-do-re*, el oyente es capaz de reconocer el acento y el ligado en su condición de parte débil. Y mientras que el primer desplazamiento, en el núm. 68, puede oírse y entenderse como tal, el segundo, en el núm. 69, es más susceptible de provocar una verdadera sensación de incertidumbre en relación con la “verdadera” identidad métrica de la unidad *la-re-do-re*. Con la pérdida momentánea de dicha identidad (que no es sino una pérdida de orientación) viene la simultánea pérdida de la sensación de periodicidad; los oyentes

que quieran aferrarse a la identificación inicial podrán comenzar a dudar en este momento de la estabilidad del marco establecido por el 4/4. De ahí que las fuerzas de la identidad regular y los desplazamientos lleguen a un punto muerto; por un momento el oyente podrá encontrarse en la tesitura de verse incapaz de depositar su confianza en ninguna de las dos opciones. De ahí que la resolución del conflicto en el núm. 70 llegue más inmediatamente, en forma de restauración de la identidad métrica regular en relación con la métrica de 4/4. Y a pesar de que el compás cambia a 6/4 en este punto, todos los fragmentos principales se ajustan a una división continuada en 4/4. El 6/4 simplemente acomoda la acentuación de las partes de percusión, acentos que provocan en este punto la sensación de mayor densidad en la textura.

Juego del Rapto

Al igual que en las *Tribus Rivales* y la *Procesión*, la estructura nuclear del *Juego del Rapto* puede dividirse en tres secciones principales tal y como se explica más abajo en el cuadro 3. En este caso, sin embargo, la construcción de cada una de las secciones se ajusta de un modo u otro al modelo de estructura I.

Centrándose sobre todo en el Bloque A, el ejemplo 4 se toma de las Secciones I y II. Ha de tenerse en cuenta que a pesar de que el *Rapto* se inicia en compás de 9/8, en este sentido hubiera sido igual de plausible su estructuración en 6/8. Las figuras de acompañamiento del Bloque B en el núm. 38 y en el núm. 40 + 6, así como las del Bloque A en los núms. 40 y 44 subrayan claramente la división en 6/8 (el compás inicial de hecho se modifica a 6/8 en el núm. 42). Tal y como se ilustra en el ejemplo 4 a través de los corchetes, el 6/8 alcanza su objetivo al concluir las sucesivas exposiciones del bloque. Es más, la estructura en 6/8 produce una sensación considerable de regularidad en niveles superiores de estructura, en pasajes relativamente cruciales como los núm. 37 + 2 y los núms. 44 al 47. Y esto es así incluso en la acentuación culminante e irregular del nº 46, marcada como Sección II en el cuadro 3.

El principal motivo del Bloque A en los núms. 37 y 40 se disecciona posteriormente en el núm. 46. El fragmento que se introduce en compás de 9/8 (o, tal y como aparece entre corchetes en el ejemplo 4, en 6/8), se divide en unidades regulares de corcheas; la nueva formación en el núm. 46 produce dos bloques alternativos, una acentuación del *fa* que impulsa y marca las sucesivas entradas de las unidades irregularmente fragmentadas. El impacto del pasaje es negativo; tanto el compás como el pulso (la negra con puntillo va a 132) se ven alterados. Aunque la atención del oyente podría reposar al principio con el pulso preestablecido de la negra con puntillo, la persistencia de la irregularidad más que probablemente forzará el abandono de este esfuerzo –y en favor del pulso increíblemente rápido de la corchea–. Estas son, en resumen, las características de esta perturbación.

Cuadro 3. *Juego del Rapto*

Section I:	núms. 37-46	II: núm. 46	III: núm. 47
	<i>la si do la si do re la</i>	acentuación	
		<i>la y fa</i>	Fragmento derivado desde <i>la</i> + puntuación acordal

Ejemplo 4. *Juego del Rapto*

The musical score consists of four systems of piano accompaniment in 3/8 time. Each system includes a treble and bass clef staff. Measure numbers 37, 38, 40, and 41 are indicated at the start of their respective systems. Fingerings (1, 2) and articulations (accents, slurs) are provided for many notes. Intervallic relationships are labeled as a₄, b₆, and c₅. A circled letter 'A' is placed in the bass staff of measures 37 and 40, and a circled letter 'B' is placed in the bass staff of measures 38 and 41. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

The musical score shows measures 44 through 47. Measures 44-46 are in 6/8 time, featuring a melodic line with fingerings (1, 2) and accents. Measure 47 is also in 6/8 time, with a 'fa' accent and fingerings (1, 2). The score includes a bass line with figured bass notation: -a₄, -b₆, -c₅.

Por supuesto, una vez esta acentuación descontrolada concluye en el núm. 47, el 6/8 alcanza su objetivo con la irregularidad en primer plano. Tal y como muestran los corchetes en el ejemplo 5, la regularidad a niveles superiores de estructura podrá deducirse con facilidad (el compás estable de 9/8 podría haber aparecido en el núm. 47, aunque con diferentes consecuencias en el hipermetro). Aún así, en la redistribución de compases del ejemplo 5, esta sección culminante parece curiosamente improbable. La creación de un fondo de 6/8, sobre el que medir el efecto descontrolador, resulta bastante poco convincente.

Ejemplo 5. Juego del Rapto (redistribución de los compases)

The musical score shows measures 46 and 47. Measure 46 is in 6/8 time, featuring a melodic line with fingerings (1, 2) and accents. Measure 47 is also in 6/8 time, with a 'fa' accent and fingerings (1, 2). The score includes a bass line with figured bass notation: -a₄, -b₆, -c₅.

Existen varias razones para esto. En primer lugar, la acentuación del *fa* en cualquier pulso que no sea fuerte va a producir una sensación extraña. Los oyentes que busquen la acomodación a esta escucha serán capaces de entender el *fa* acentuado a modo de anclaje, como

un pulso fuerte o una figura métricamente acentuada, y por consiguiente de comprender el resto de material en función de ello. En segundo lugar, y quizá más especialmente, la identidad métrica del fragmento reiterativo tal como se vuelve a delimitar en el ejemplo 5 no consigue ajustarse a las identidades iniciales tal y como éstas se introducen en los números 37 y 40. En otras palabras, mientras que la identidad del motivo *b6* (que se independiza como una entidad separada en el núm. 40 + 3) es constante, esta identidad definida no consigue ajustarse a las identidades anteriormente expuestas en relación con el compás regular en 9/8 ó 6/8. De ahí que, si el núm. 46 admite sutilmente una referencia constante de fondo que la disección trata de cuestionar y anular momentáneamente (y que puede ser motivo de queja del oyente más conservador), entonces no puede apoyarse de manera persuasiva en la distribución de compases que esquematiza el ejemplo 5. De ahí que, igualmente, en contraste con prácticamente todos los ejemplos anteriores, la muestra final no constituya un objetivo satisfactorio.

Ejemplo 6. Juego del Rapto

Ejemplo 7. Juego del Rapto

Tal como se puede ver en el ejemplo 4, el fragmento repetitivo del Bloque A engloba dos identidades diferentes. En cada una de las exposiciones del bloque en los números 37 y 40, éstas se presentan de manera sucesiva; la unidad motívica denominada *b6* es repetida e impul-

sada, esta vez por un pulso de corcheas. De este modo, estas dos identidades (o disposiciones en relación con el compás de 9/8 ó 6/8), transpuestas al nivel designado por el núm. 46, se aíslan y alinean verticalmente en los ejemplos 6a y 6b. En el ejemplo 6a, la disposición del motivo *a4* es tal que el *mib* agudo cae sobre el pulso acentuado de la negra con puntillo, mientras que en el ejemplo 6b, la colocación del motivo *a4* se modifica, desplazando hacia adelante una corchea el *mib*.

De manera más simple, estas dos identidades representan parte de un patrón de desplazamiento cíclico. Tomando como modelo el orden de aparición de los motivos *a4-b6*, la suma diez pulsos de corchea queda desplazada. De ahí que, tal como se ilustra en los ejemplos 6a a 6c, las diez corcheas solapadas formen parte del desplazamiento secuencial del fragmento reiterativo. El ejemplo 7 ofrece un punto de vista algo diferente de estas consecuencias, con sumas de siete corcheas. Siguiendo la tercera colocación en el tercer y cuarto compás de este ejemplo, un cuarto movimiento hacia adelante simplemente retornaría el ciclo a su punto de partida (ha de tenerse en cuenta que la tercera y última colocación en los ejemplos 6c y 7, que se ignora en los números 37 y 40, corresponde con aquellas previamente propuestas y rechazadas en relación con la nueva delimitación final del número 46 en el ejemplo 5). El objetivo de estos ejemplos es demostrar que a medida que se acerca el pasaje culminante del núm. 46, la transformación no implicaría sólo la identidad métrica anterior de un fragmento reiterativo sino un ciclo particular de desplazamiento respecto del compás regular en 9/8 ó 6/8.

Por descontado, el hecho de que el orden de motivos *a4-b6* evite la suma de 9 corcheas, hace que finalmente se convierta en la manzana de la discordia, en el núm. 46. La sucesión *a4-b6* queda aislada como componente fijo como consecuencia de la ruptura de la relación métrica con el 9/8 ó 6/8 y su consiguiente patrón secuencial de desplazamiento. La suma de diez corcheas deriva en una sensación de “irracionalidad”, con carácter descontrolador, y se formula de acuerdo con la acentuación del *fa*, que mantiene la duración estable de la negra con puntillo. Más adelante, en los compases cuarto, quinto y sexto del núm. 46, la elisión del orden *a4-b6* se sucede por repeticiones de *b6*, sucesión que aparentemente imita a la de los números 37 y 40.

De hecho, los esfuerzos de adaptación son susceptibles de ajustarse a las siguientes condiciones: 1) que las acentuaciones sobre el *fa* recaigan sobre las negras con puntillo en parte fuerte, y 2) que las posteriores repeticiones del motivo *b6* se ajusten a alguna de las dos identidades expuestas anteriormente en los números 37 y 40 y esquematizadas en los ejemplos 6a y 6b. Ambas condiciones se cumplen en la re-delimitación propuesta en el ejemplo 8. De esta manera, si el primer *fa* del orden de motivos *a4-b6* se escucha y entiende como si no recayera sobre la negra con puntillo sino, tal y como se detalla, en la corchea que inmediatamente le antecede (con una leve pausa asignada a la primera acentuación sobre el *fa*), entonces, toda

la acentuación hasta el último compás en 5/8 recaerá claramente dentro de la estructura, tal como se ha introducido en los números 37 y 40. Siguiendo el compás inicial, la identidad métrica del *a4-b6* se repite de forma ligeramente elidida, mientras que todas las posteriores repeticiones del motivo *b6* se ajustan de acuerdo con la identidad tal y como se define en el ejemplo 6b.

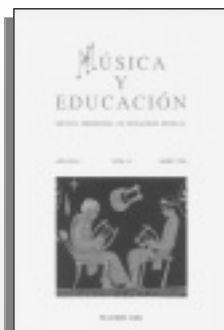
Sin embargo, a modo de giro irónico a esta lectura cautelosa, la nueva distribución de compases del ejemplo 8 se produce sin la necesidad de un objetivo. Habiendo desplazado el compás culminante una corchea hacia atrás, la regularidad propuesta en 6/8 no puede emerger de forma manifiesta en el contexto de la irregularidad presente en el núm. 47. De esta manera, en último compás en 5/8, el motivo *c* conclusivo se presenta de manera persistente como *c5* (al igual que sucede anteriormente, en el núm. 37 + 4), y no como *c6* (como sucede a continuación en el núm. 40 + 4). Por lo tanto, al fin y al cabo no podemos evitar o “cuadrar” métricamente el descontrol; tarde o temprano el efecto se hace sentir, y habrá que ajustar el difícil pulso de corchea. Aún así, el esfuerzo por encontrar una alternativa lógica periódica no debe resultar inútil en modo alguno. Sólo mediante la búsqueda de una solución podrá alcanzarse la comprensión dentro de la naturaleza de este desorden, efecto que depende de las implicaciones del pulso, la periodicidad y la identidad métrica.

Ejemplo 8. Juego del Rapto (redistribución de compases)

Por último, se debe tener en cuenta la naturaleza, en cierto modo curiosa, de la notación original del compositor en el *Rapto*. La primera entrada de este movimiento aparecía ya en la página 7 del borrador, página claramente dedicada a las *Rondas Primaverales*. Dicha entrada aparece con la división de diez unidades en dos compases “irracionales” en 5/8, que van seguidas de dos compases en 6/8 y 5/8 respectivamente; en otras palabras, una versión del fragmento principal que se aproxima bastante a la versión definitiva de la sección culminante del núm. 46. De hecho, si lo transportamos para que se asemeje al núm. 46, prácticamente nos encontramos el mismo boceto en la página 30 –y, también en este caso, antes de que haya aparecido boceto alguno del fragmento inicial de los núms. 37 y 40–. Teniendo en cuenta todo esto, es difícil imaginar de qué manera pudo concebirse la irregularidad métrica del núm. 46

sin la referencia de la regularidad constante que prima en los núms. 37 y 40; es decir, sin tener una referencia del efecto caótico de estos compases con respecto a las concepciones anteriores basadas en el 9/8 ó 6/8. Por otro lado, el fragmento del *Rapto* se inspiraba en la melodía núm. 142 de la antología Juszkiewicz de canciones populares lituanas. Y a pesar de que esta melodía se estructura en torno a un compás de 2/4 y sin consecuencias cíclicas de desplazamiento, la estructura repetitiva parece evidente. El compositor pudo haber hecho una anotación de esta concepción irregular a modo de recordatorio y confiar en el 9/8 como punto de partida y notación memorística rápida, pero esto no son más que conjeturas. Los primeros apuntes ocasionales del *Rapto* siguen resultando problemáticos a la hora de reflejar el proceso compositivo.■

Traducción: Sara Moneo Elejabarrieta y Guillermo Planas Basurto



MÚSICA Y EDUCACIÓN

Imprescindible para:

- Centros de Enseñanza Musical
- Estudiantes de Música
- Pedagogos musicales
- Opositores
- Instrumentistas

P.V.P.: suscripción 2007: 57 Euros

EL UNIVERSO DE LA MÚSICA
completa visión del panorama artístico cultural de cada época, abundando en referencias ejemplos y cuadros esquemáticos que facilitan el aprendizaje del alumno.

P.V.P.: 42 Euros

Desde 2007 incluye DVD con audiciones



COMPRENDE Y AMA LA MÚSICA

Obra magistral y amena

Libro de apoyo para:

- Colegios.
- Institutos.

Presenta:

- Panorama artístico-cultural.
- Cuadros esquemáticos.
- Selección de música para oír.

Facilita el aprendizaje al alumno.

P.V.P.: 25 Euros

Desde 2007 incluye DVD con audiciones

MUSICOTERAPIA : TERAPIA DE MÚSICA Y SONIDO

- I. Nociones teóricas
 - II. Ámbito aplicado. Musicoterapia aplicada
 - III. El trabajo del musicoterapeuta
 - IV. Psicología de la música
 - V. Organología y musicoterapia
 - VI. Psicoacústica
- P.V.P.: 25 Euros



MUSICALIS S. A.
Escosura 27, 5º Dcha.
28015 Madrid

Tel. 91 447 06 94 - Fax 91 594 25 06

<www.musicalis.es> <info@musicalis.es>