



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

La sección de percusión y su función dentro de La Consagración de la Primavera de Stravinsky

Víctor Hugo López Aguirre

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Conservatorio de Música

Bogotá, Colombia

2015

La sección de percusión y su función dentro de La Consagración de la Primavera de Stravinsky

Víctor Hugo López Aguirre

Trabajo escrito presentado como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Dirección Sinfónica

Asesora:

Maestra Alena Krasutskaya

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Conservatorio de Música

Bogotá, Colombia

2015

Resumen

Este trabajo pretende llevar al lector – músico, percusionista, artista o en general al público interesado en el quehacer musical- dentro del mundo de los instrumentos de percusión. En particular ilustrarle qué desempeño les dio en la Consagración de la Primavera, el compositor Russo Igor Stravinsky. Los instrumentos musicales pueden cumplir diferentes funciones dentro de una partitura, y es la capacidad creativa del compositor la que se encarga de asignar estas tareas y aprovechar al máximo las cualidades y capacidades de cada uno de ellos, en pro del discurso musical expuesto. En la Consagración de la Primavera, Stravinsky utilizó ampliamente la familia de instrumentos de percusión de manera que cumplieran todas las posibles funciones, indicando así la importancia que tenían los mismos dentro de su propósito musical. Una entrevista al final del documento, con un especialista en la materia, servirá también como ilustración y aproximación a la partitura desde el oficio del instrumentista.

Palabras clave: (Igor, Stravinsky, Consagración, Primavera, Percusión, Orquesta, Música)

Abstract

This work aims to bring the reader - musician, percussionist, artist or general public interested in musical-task into the world of percussion instruments. In particular enlighten as to how the Russian composer Igor Stravinsky, used them into The Rite of Spring. Musical instruments can fulfill different functions within a score. It is the composer's inventiveness the responsible for allocating these tasks and optimize the qualities and capabilities of each of them, in favor of the musical discourse exposed. In The Rite of Spring, Stravinsky widely used the family of percussion instruments so that met all possible functions, thus indicating the importance they had within his musical purpose. An interview at the end of the document, with a specialist in the field, will also serve as illustration and approach to this Score from the office of the musician.

Keywords: (Igor, Stravinsky, Rite, Spring, Percussion, Orchestra, Music)

Contenido

	Pág.
Resumen.....	3
Introducción.....	7
I. Contexto Histórico.....	8
I.1. Consideraciones generales.....	8
I.1.1. <i>Estructura</i>	10
I.1.2. <i>Consideración especial con la parte de Timbales</i>	10
I.2. Contextualización de la percusión en la orquesta, el ensamble de percusión y la multipercusión.....	12
II. Funciones de los instrumentos que conforman la sección de percusión dentro de la obra.....	14
II.1. Función Métrica.....	14
II.1.2. <i>Timbales</i>	14
II.1.2. <i>Bombo</i>	16
II.2. Función Rítmica.....	16
II.2.2. <i>Timbales</i>	16
II.2.2. <i>Bombo</i>	19
II.2.3. <i>Tam Tam</i>	22
II.2.4. <i>Güiro</i>	22
II.3. Función Temática.....	22
II.3.1. <i>Timbales</i>	22
II.4. Función Armónica.....	27
II.4.1. <i>Timbales</i>	27
II.5. Función Dinámica.....	28
II.5.1. <i>Timbales</i>	28
II.5.2. <i>Bombo</i>	29
II.6. Función Colorística.....	30
II.6.1. <i>Timbales</i>	31
II.6.2. <i>Bombo</i>	32
II.6.3. <i>Tam tam</i>	32
II.6.4. <i>Platillos</i>	32
II.6.5. <i>Pandereta</i>	33

	Pág.
II.6.6. <i>Triángulo y crótalos</i>	33
II.7. Función Estructural.....	33
II.7.1. <i>Timbales</i>	33
II.7.2. <i>Bombo</i>	34
II.8. Función Dramatúrgica.....	34
 III. Entrevista a Juan David Forero Caviedes, timbalista Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia.....	 35
Conclusiones.....	39
Bibliografia.....	40

Introducción

Pretende el autor de este escrito, después de un análisis objetivo de la Consagración de la Primavera desde la perspectiva de la sección de percusión, instruir al lector en cuanto a la visión y la forma que usó Stravinsky esta familia de instrumentos a través de este monumento artístico. En la Consagración el compositor logró la exploración de posibilidades tímbricas de la percusión orquestal, de sus cualidades de “imponencia” y poder, y de su precisión en la ejecución dentro de una compleja obra que exigía su participación amplia, dada la naturaleza dancística y obsesivamente rítmica de la misma.

Siendo director de orquesta y percusionista en ejercicio –actualmente con la Orquesta Filarmónica de Bogotá- surgió en mí gran curiosidad por esta obra aun desde mis inicios en la vida musical. La Consagración ha sido y será siempre un reto gracias a el aura de misterio que rodean la obra y su argumento, la fuerte temática expuesta al sacrificarse una virgen a los dioses de la primavera, el escándalo durante y después de su estreno en París en el Teatro de los Campos Elíseos en 1913, la dificultad extrema al ponerla en escena tanto en la ejecución de las partes de percusión como para los directores. Todo lo anterior fue mi motivación primordial para elegirla como obra principal, y dirigirla en mi concierto de grado de Maestría en Dirección Sinfónica –versión para 2 pianos del mismo Stravinsky, con sección completa de percusión ejecutando las partes originales– y en segundo lugar para realizar este análisis que pongo a disposición del mundo musical.

Partiendo de la explicación de cada una de las funciones que pueden cumplir los instrumentos de la sección de percusión, se pretende esclarecer en detalle cada momento y en cada instrumento específico, cuál fue la manera en que dentro del tejido orquestal y las diferentes texturas¹ musicales, utilizó Stravinsky la percusión para orquestar y reafirmar dichas funciones dentro de su discurso sonoro.

Al final una interesante entrevista con el Maestro Juan David Forero Caviedes², nos permitirá descubrir las impresiones que tiene un músico de su nivel, que ha interpretado la Consagración en innumerables ocasiones, al respecto de la fantástica experiencia de aproximarse a la obra desde el oficio del percusionista y del sentir la música escrita por Igor Stravinsky desde cada “golpe” y cada nota ejecutada.

¹ Textura se refiere a la disposición de las voces y su interrelación, en una composición musical

² Músico, Percusionista Egresado del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, artista de la importante marca de marimbás **Marimba One**, y actual Principal de Percusión y Timbalista de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia.

I. Contexto Histórico

I.1. Consideraciones generales

Parece curioso que precisamente en la Consagración, una obra cargada y construida sobre ritmo, sean los instrumentos de percusión los últimos en hacer su entrada - al igual que la tuba- tan sólo después de 146 compases, inclusive después de haber finalizado toda la “*Introducción*”. Lo hacen de manera contundente, fuerte e irreverente, casi como increpando a la orquesta, frenando intempestivamente en una fermata³ la primitiva danza que viene desarrollándose en la segunda sección. A partir de ese punto, el timbal fue utilizado en **todas las partes** y aun hasta el último compás de la obra sin excepción.

Los instrumentos de percusión eran bien conocidos para el compositor ruso, se interesaba mucho por sus cualidades, posibilidades tímbricas, versatilidad, se esmeraba porque fuera respetada su voluntad con respecto a la exactitud de las alturas (membranas). Representaban para él una familia dinámica, un universo de posibilidades tímbricas, un reto para la orquestación, instrumentos con desempeño solista y activos dentro de su discurso sonoro.

La consagración de la primavera, considerada por algunos como la obra cumbre del siglo XX, no sólo por sus innovaciones de tipo orquestal, sino por ser el punto de partida de un nuevo lenguaje en la historia de la música, representa una revolución en el uso de la familia de los instrumentos de percusión. El uso del güiro, instrumento rara vez utilizado en orquesta sinfónica hasta entonces, el uso poco ortodoxo del Tam-Tam al ser raspado con un golpeador de triángulo, acordes de hasta 5 notas simultáneas en los timbales y un triángulo golpeado con una baqueta de madera son apenas algunos de los ejemplos que demuestran la capacidad creativa, innovadora e inventiva de Stravinsky.

De esta manera atiende a su vez a un grupo de instrumentos que empezaba a tomar importancia y fuerza hacia apenas unas décadas; los “abusos” beethovenianos para con los timbales⁴- con extractos escritos que aún en el siglo XXI representan un reto para los intérpretes-, los doblajes de Berlioz en la *Sinfonía Fantástica* (1830), la sutileza y refinamiento de Korsakov para colorear su orquestación con todo tipo de accesorios - Triángulo, Pandereta, Tambor etc.- muestran la preponderancia que tomaban los instrumentos “golpeados” en menos de un siglo. Stravinsky no fue ajeno a esta tendencia, y como cualquier gran genio la explotó al máximo. “*A lo largo del siglo XX, los compositores se interesaron cada vez más en la percusión como instrumento solista o asignándole un papel de primer plano. Es gracias a ellos que la percusión occidental se ha convertido en lo que es. [...]*

³ También conocido como “Calderón” la Fermata es un símbolo musical que denota una pausa sobre una nota alargando su duración o a veces puede aparecer también sobre un silencio.

⁴ Afinación en intervalos poco comunes- a veces en octavas-, uso excesivo del redoble, gran dificultad técnica para la ejecución de pasajes, “solos” en la mayoría de sus obras, son algunas de las características que convierten a Beethoven en un revolucionario en el uso de este instrumento.

Para los percusionistas, los timbales son el instrumento que permite atravesar las diferentes épocas musicales. [...] Su evolución se dio escalonadamente gracias a compositores como Beethoven, Brahms, Berlioz. Los timbales llegaron así a convertirse en el instrumento indispensable de la orquesta sinfónica de otros compositores; Strauss, Mahler, Stravinsky, Bartok desarrollaron su escritura, y empujaron a los fabricantes a mejorar el sistema de pedales, la afinación y el sonido.”⁵

La instrumentación de la Consagración supera ampliamente las dimensiones de los trabajos anteriores de Igor Stravinsky. Ha sido considerada en ocasiones como el “culmen” del gigantismo orquestal postromántico. Usa Maderas cuádruples (flautas, oboes, clarinetes y fagotes, cuatro de cada uno) 8 Cornos franceses, de los cuales dos doblan a tubas wagnerianas. Cinco trompetas, tres trombones y dos tubas. Sección completa de percusión: 2 Timbalistas, bombo, platos, triángulo, güiro, crótalos, tam etc.; cuerda muy nutrida, normalmente 60 músicos: 16 primeros violines, 14 segundos violines, 12 violas, 10 chelos y 8 contrabajos. Es decir, entre 95 y 100 músicos en total. Durante los restantes momentos de su carrera musical en Francia o Estados Unidos, y ya adscrito plenamente al neoclasicismo, Stravinski no volverá a superar tal volumen orquestal, sino que tenderá a la reacción contraria. La orquestación de La consagración de la primavera sería revisada posteriormente, en dos ocasiones, en 1921 y 1943.

En sus primeros años, la dificultad de interpretación y montaje de la obra debió haber impactado a músicos, directores, bailarines y coreógrafos. Hay gran cantidad de ideas compositivas desconocidas hasta ese momento, casi inconcebibles para el mundo musical de hace más de un siglo. La Consagración se convirtió en punto de partida, en un nuevo lenguaje, en una nueva visión musical y de orquestación. La obra entraña ser un punto de inflexión en la música del siglo XX y más aún, en la historia de la música.

Aún se conservan grabaciones de mediados del siglo pasado y posteriores en donde claramente se nota que la obra no hacia parte del repertorio de las orquestas, que no era dominada ni entendida enteramente por los músicos. Una serie de imprecisiones rítmicas en la ejecución dan cuenta de que no era parte de esa música que se tiene en el “oído”, que se conoce, se canta y se disfruta. En la actualidad las grabaciones “perfectas” casi inmaculadas de la obra, son en parte resultado del terreno que ha ganado la obra a través de los años, del espacio que se ha abierto, del empoderamiento actual que tiene la música de Stravinsky en las salas de concierto, de que el público la reclame y aclame, y de que los músicos la hayan tocado y escuchado una y otra vez.

⁵ Jean Geoffroy, *La clase de percusión: un cruce de caminos*. Tr., presentación y comentarios Federico Demmer Colmenares. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2008. Pág. 135.

I.1.1. Estructura

La obra tiene 2 partes, cada una con varias secciones así:

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 sagrada

I.1.2 Consideración especial con la parte de Timbales

Al respecto del uso de los timbales, la visión de los compositores fue evolucionando y tuvo una importante transformación a lo largo del tiempo. Menciona el importante percusionista Jean Geoffroy: “En cada época fueron empleados de manera distinta, con una función precisa, pasando del papel de base rítmica y armónica –durante el periodo barroco en el que los timbales van a la par con las trompetas- hasta una función más solista.”⁶

El uso de los timbales es atípico en la obra, puesto que al comienzo hay ya una aclaración en la parte del timbal,⁷ la cual pretende tener en cuenta las condiciones particulares de cada orquesta, cuando se quisiera poner en escena la Consagración.

Es normal pensar que para comienzos del siglo XX, la mayoría de agrupaciones no dispusieran, como es común en la actualidad, de varios juegos completos de timbales para usarlos de acuerdo al repertorio a programar y así dar una interpretación más cercana a cada época y estilo⁸. Es lógico pensar que la aclaración al comienzo de la parte del timbal, hace caso al deseo ferviente del compositor, de que esta fuera interpretada sin obviar ningún detalle. Era evidente la preponderancia que tenía la percusión dentro de su obra, y en especial este instrumento que se había convertido, después de 3 siglos de aparición en la orquesta, en el “Rey” de la sección de percusión dentro de la orquesta.

⁶ Jean Geoffroy, *La clase de percusión: un cruce de caminos*. Tr., presentación y comentarios Federico Demmer Colmenares. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2008. Pág. 135.

⁷ Hay una edición de la partitura en IMSLP donde se le atribuye a Jean Morel.

⁸ En la actualidad de las grandes orquestas, los timbalistas disponen de gran variedad de juegos de timbales, a veces barrocos –de afinación manual y un poco más pequeños- con parches de piel natural, diferentes mecanismos de afinación, juegos de hasta 8 9 y 10 timbales etc.

La nota dice:

Fig. I.1.1.a

En prévision des circonstances spéciales à chaque orchestre, les deux parties de timbales sont complètes, chacune d'elles portant l'autre en "petites notes répliques"; il est entendu que chaque note n'est jouée que par un seul timbalier, et que la division sera rigoureusement respectée, qui permet de n'utiliser que 6 timbales dans la seconde partie de l'œuvre. La combinaison la plus simple exige en effet 6 timbales ainsi disposées: quatre timbales normalement assorties (notez que la 2^{me}, si l'on numérote les instruments du grave à l'aigu, doit pouvoir fournir un fa dieze grave sans être trop détendue) et une timbale piccola destinée à fournir des si et si bémol aigu; ces 5 instruments seront joués par le 1^{er} timbalier seul durant toute la 1^{re} partie; une 6^{me} timbale sera à la disposition du second timbalier pour la seconde partie; cet instrumentiste prendra pendant le "Sacrifice" (n° 83) la petite timbale (si, si bémol) dont le premier timbalier ne se sert plus depuis le numéro 61. Si la timbale piccola employée ne donnait pas un bon fa bécarré, une 7^{me} timbale serait alors indispensable au second timbalier.

(Original en francés)

"En prévision des circonstances spéciales à chaque orchestre, les deux parties de timbales sont complètes, chacune d'elles portant l'autre en "petites notes repliques"; il est entendu que chaque note n'est jouée que par un seul timbalier, et que la division sera rigoureusement respectée, qui permet de n'utiliser que 6 timbales dans la seconde partie de l'œuvre. La combinaison la plus simple exige en effet 6 timbales ainsi disposées: quatre timbales normalement assorties (notez que la 2me, si l'on numérote les instruments du grave à l'aigu, doit pouvoir fournir un fa dieze grave sans etre trop détendue) et un timbale piccola destinée à fournir des si et si bémol aigu; ces 5 instruments seront joués par le 1er timbalier seul durant toute la 1er partie. Une 6me timbale sera à la disposition du second timbalier pour la seconde partie; cet instrumentiste prendra pendant le "Sacrifice" (n° 83) la petite timbale (si, si bémol) dont le premier timbalier ne se sert plus depuis le numéro 61. Si la timbale piccola employée ne donnait pas un bon fa bécarré, une 7me timbale serait alors indispensable au second timbalier"

Traducción al castellano:

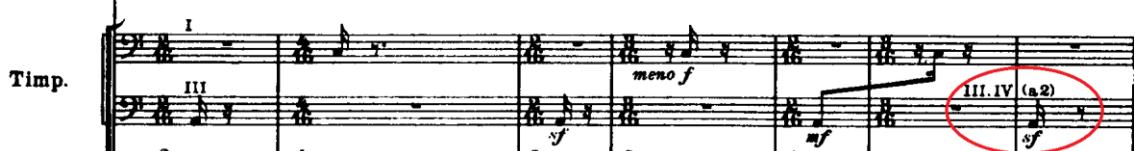
"En vista de las circunstancias especiales de cada orquesta, las dos partes de timbales están completas, cada una de ellas con la otra en "pequeñas notas réplicas"; se entiende que cada nota es tocada por sólo un timbalero, y la división será rigurosamente respetada, lo que permite utilizar sólo 6 timbales en la segunda parte de la obra. La combinación más simple de hecho requiere 6 timbales dispuestos así: cuatro timbales juntos en la disposición normal (tenga en cuenta que el segundo, si los instrumentos están numerados de grave a agudo, debe poder proporcionar un fa sostenido grave sin estar demasiado distendido) y un timbal pequeño destinado a proporcionar los si y si bemol agudos; estos 5 instrumentos serán tocados sólo por el primer timbalero, en toda la primera parte. Un sexto timbal estará a disposición del segundo timbalero para la segunda parte; este instrumentista tomará durante el "Sacrificio" (Nº 83) el timbal pequeño (si bemol), porque el primer timbalero ya no lo utiliza más después del número 61. Si el timbal pequeño empleado no diera un buen fa natural, un séptimo timbal sería entonces indispensable para el segundo timbalero"

La forma novedosa de escribir la parte de los timbales, y a pesar de la aclaración al inicio de la parte, hace que en la actualidad se preste para diferentes interpretaciones en cuanto a cómo se deben tocar ciertos fragmentos. En algunas orquestas todas las partes son interpretadas por el timbal principal, y sólo en los casos donde se hace necesaria la

intervención del segundo timbal, o donde Stravinsky expresamente pide doblajes, este lo apoya:

Danza Sagrada, Número 192 de ensayo, a partir del compás 5, algunas notas deben ser tocadas a 2 timbalistas.

Fig. I.1.1.b.



I.2. Contextualización de la percusión en la orquesta, el ensamble de percusión y la multipercusión.

Para la época de la Consagración, todavía no existía música escrita exclusivamente para un grupo de percusión, sea pequeño –ensamble de percusión- o grande –orquesta de percusión- términos ampliamente utilizados actualmente, y ni siquiera piezas escritas para varios instrumentos tocados por un solo percusionista⁹.

Durante el siglo XIX, los instrumentos de percusión venían tomando gran importancia dentro del mundo de la música sinfónica, como se menciona anteriormente, gracias a la creatividad de algunos compositores.

El excesivo uso del timbal dentro de las sinfonías de Beethoven, quien escribió “solos” en casi todas ellas, la innovación orquestal en la *Sinfonía Fantástica* de Hector Berlioz, al utilizar 3 timbalistas y 2 percusionistas tocando 2 bombos al tiempo, la sutileza y refinamiento en el uso de percusiones de Rimsky Korsakov en Rusia o de Maurice Ravel en Francia son sólo algunos ejemplos y antecedentes de la destreza que iban desarrollando los compositores a la hora de utilizar esta familia de instrumentos. Y no es casualidad que Stravinsky se haya convertido en un especialista, pues antes de partir a París animado por el empresario Sergei Diaguilev, y con motivo de escribir ballets por encargo¹⁰, fue discípulo de Rimsky Korsakov, de quien aprendió esa “exquisitez” a la hora de utilizar una monstruosa orquesta para sus más anhelados fines artísticos.

La historia del soldado del mismo Stravinsky viene sólo hasta 1918, y es considerada pionera en el aspecto de la música para multipercusión. Instrumentada para violín, contrabajo, fagot, trompeta, trombón, clarinete y percusión consistente en 2 redoblantes,

⁹ A este formato de ejecución para los instrumentos de percusión, conocido a partir del siglo XX, donde un solo ejecutante toca varios instrumentos al tiempo, a veces 2, 3 y 4 de manera simultánea, se le llama: **Multipercusión**

¹⁰ La Consagración fue el tercer ballet encargado por Diaguilev a Stravinsky, y con justa razón después del estreno del *Pájaro de Fuego* (1910) y *Petruschka* (1911) que fueron éxitos totales en la París de comienzos de siglo.

un tambor militar, un bombo con un platillo montado, pandereta y triángulo. Todos estos instrumentos debían ser interpretados por un solo ejecutante, gracias a la visión innovadora del genio de Rusia. Sigue siendo en nuestros días una pieza importante dentro del repertorio de cámara al igual que la mayor parte de su producción orquestal

La evolución del ensamble de percusión comienza con las ideas futuristas de F.T. Marinetti y Luigi Russolo y continúa en los años 20s con obras como: *Ballet Mécanique* (1924) de George Antheil, *Rítmica No. 5* (1930) de Amadeo Roldán y *Ionisation* (1931) de Edgard Varèse que aparece como la primera música escrita para ser interpretada en salas de concierto por una agrupación conformada exclusivamente por instrumentos de percusión.

La llegada del siglo XX trajo consigo muchos cambios, innovaciones como resultado del desarrollo industrial, artístico e intelectual. Los sonidos de las ciudades se incrementaban gracias a la proliferación de carros, trenes, y maquinaria industrial. Esta nueva conciencia del “ruido” representó fuente de inspiración para los compositores, en especial los interesados en la percusión. Nace la conceptualización de que el ruido también podía considerarse música. Los instrumentos de percusión son los que inicialmente se podrían asociar con el concepto de “ruido”, en especial los idiófonos y membranófonos, por la naturaleza indeterminada de su sonido.

En 1909, el poeta italiano Filippo Tomasso Marinetti (1876-1944) publicó un manifiesto que resultaría ser muy controversial y que retaba la esencia de la sociedad Europea a la vez que estimulaba la comunidad intelectual Europea. Este movimiento fue apodado como “futurismo” y la publicación fue titulada simplemente “La fundación y manifiesto del futurismo”

“[...] sus ideas claramente abrazaron las otras artes creativas, ambas visual y musical. Lo que resultó fue un periodo muy experimental, desafiante y creativo para la música. Aunque poco reconocido con excepción de pocas apariciones y pocos artículos periodísticos escolares. Para la composición musical en particular, este periodo y estilo sería el pivote en el uso de la percusión. La supresión futurista de la melodía e instrumentos melódicos a la vez de su enfoque en el ritmo presentó los muchos diferentes timbres posibles a través del uso de instrumentos de percusión.”

Siguiendo el manifiesto de Marinetti, un compositor y pintor italiano llamado Luigi Russolo construyó un manifiesto futurista en música en 1913, titulado El Arte del Ruido. Este tratado enfatizó la idea de que el ruido podía ser considerado música [...]”¹¹²

¹¹ Texto original en inglés: [...] his ideas clearly embraced the other creative arts, both visual and musical. What resulted was a very experimental, challenging and creative period for music, albeit largely unrecognized with the exception of rare performances and a few scholarly journal articles. For music composition in particular, this period and style would be pivotal in the use of percussion. Futurism's suppression of melody and melodic instruments coupled with its focus on rhythm presented the many different timbres possible through the use of percussion instruments. Following Marinetti's manifesto, an Italian composer and painter named Luigi Russolo constructed a futurist manifesto on music in 1913, entitled *The Art of Noise*. This treatise emphasized the idea that noise could be considered music [...]

¹² Parker, Wesley Brant, "The History and Development of the Percussion Orchestra" (2010). *Electronic Theses, Treatises and Dissertations*. Paper 2216.

II. Funciones de los instrumentos que conforman la sección de percusión dentro de la obra

II.1. Función Métrica

Se considera que un instrumento tiene esta función dentro de un fragmento musical, cuando por la forma de escribirse, se denote claramente la importancia de mostrar o definir el compás. Puede ser acentuando el primer tiempo de cada uno de estos, o bien sea mediante un diseño rítmico, armónico, rítmico-armónico o melódico que refuerza siempre el “dar” de cada compás, definiendo con claridad la distancia entre el primer pulso de cada compás y su subsiguiente.

II.1.1. Timbales

En el número 28 su *función métrica* es relevante. Durante 18 compases en dinámica pianísimo y en unísono con los trombones, tocan el mismo motivo de corcheas presentado por los violines primeros en pizzicato al final de la primera parte -Adoración de la Tierra- y el cual sirve como enlace a la Danza de las adolescentes.

El motivo es de 4 corcheas, abarcando el compás completo. La *función métrica* aquí se manifiesta a través de la pulsación rítmica regular, y es apoyada por el desempeño temático del motivo, ya que su proporción coincide con el compás. En este caso, el conjunto de cuatro notas, tiene como fin acompañar la melodía presentada por el corno en el número 25 de ensayo, y que ahora retoman las flautas. Este elemento melódico tomará gran importancia temática y aparecerá aun al final de la obra.

Fig. II.1.1.a.



Tiene pues el timbal, la responsabilidad de recordar el pizzicato de los violines, dándole un carácter dulce y apacible por la dinámica pianísimo y la mezcla de color que logra con los trombones también en pianísimo, contrariamente a como se había considerado el instrumento en siglos anteriores. *“Así, el ataque forte de los metales junto con los timbales –que entonces se tocaban con baquetas de madera corrientes- sonaba como una punzada: era heroico, agresivo o triunfal, pero nunca sólo un registro de timbre dentro del sonido general, como es el caso de la orquesta actual.”*¹³

En la Glorificación de la elegida hay dos momentos importantes donde el timbal es utilizado en su *función métrica*. El primero es cuando acompañado de las cuerdas,

¹³ Nikolaus Harnoncourt. *El Diálogo Musical, Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2003. pág. 125

fagotes y clarinete bajo, muestra las 10 corcheas que conforman el compás de 5/4 incrustado en medio de 2 compases de 3/4, en un obsesivo episodio de cambios de compás. De esta manera, se logra un efecto de contraste y distorsión métrica muy típico para Stravinsky. El bombo cumple el mismo papel que el timbal en este punto.

Fig. II.1.1.b.

Y el segundo, es al utilizar una importante herramienta de la música del siglo XX llamada Polimetría, donde claramente se nota un diseño rítmico de acompañamiento en compás de 2/4 del timbal, chelos, bajos, fagotes y clarinete bajo, para una melodía en pizzicato en contratiempo que se alterna entre violines primeros y segundos en compases de 5/4 y 6/4. “En la música del siglo XX, por el contrario, la polimetría hace parecer como si la música estuviera siguiendo dos o más direcciones a la vez. Las hebras métricamente separadas entran en conflicto mutuo. La textura de tales pasajes es la combinación de componentes separadas. Muchas texturas del siglo XX, en gran parte de la música de Stravinsky y Messiaen por ejemplo, mantienen estructuras métricas separadas para sus componentes individuales.”¹⁴

Fig. II.1.1.c.

¹⁴ Joel Lester, *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid, Ediciones Akal, S.A., 2005. Pág. 33,34

II.1.2. *Bombo*

No puede ser más clara la *función métrica* del bombo en el *Sostenuto e pesante* de las Rondas Primaverales. El apoyo del primer tiempo en prácticamente todos los compases hasta el *Vivo* del número 54, así lo confirma. Es imposible negar la profundidad que imprime el instrumento a la sonoridad de los contrabajos y fagotes, cumpliendo una segunda *función colorística*. A partir del gran *Tutti*¹⁵ del número 53, pasa a desempeñar además una *función dinámica* al igual que el timbal.

Fig. II.1.2.a.

II.2. Función Rítmica

Se define así el papel que desempeña un instrumento cuando ejecuta elementos o fórmulas rítmicas diferenciadas o únicas, y así mismo por medio de este proceso, demuestra la importancia de su expresividad rítmica dentro de la textura y contexto general.

II.2.1. *Timbales*

Dentro del Juego del rapto los timbales cumplen un papel *rítmico* importante, dado que contrapuesto sobre un compás de 9/8 con división ternaria del pulso, se arriesga Stravinsky en asignar una medida de 3/4 **únicamente** a la percusión con división binaria del pulso, pues el timbal toca en contratiempo. Logra de esta manera que en unísono con los chelos y bajos (tocando dosillos) y en un intervalo poco ortodoxo para el timbal (séptima mayor) casi desestabilicen el pulso ternario que defiende el resto de la orquesta.

¹⁵ La palabra italiana *Tutti* significa: todos. Es un término musical que denota la participación de todos los instrumentos de la orquesta simultáneamente en un momento determinado.

Fig. II.2.1.a.

Musical score for Fig. II.2.1.a. The score includes three staves: Timb. picc. (percussion), Timb. gr. (timpani), and Archi. (strings). Measure 38 begins with 'secco' dynamics. Measure 39 features 'détaché' and 'div.' dynamics. Measure 40 concludes with 'fassai' dynamics. The score uses various dynamic markings like f, ff, and sforzando, and rhythmic markings like eighth and sixteenth notes.

Posteriormente en el número 45 tiene una participación muy relevante. En una sensación de caos que se ha apoderado de la orquesta y con todo tipo de cambios de compás, cumple una *función rítmica, métrica y dinámica*. Acentúa a veces con los contrabajos, a veces con toda la orquesta y siempre con ataque Sforzato¹⁶, puntos fuertes de inflexión que resaltan y desestabilizan aún más el caos precedente.

Fig. II.2.1.b.

Musical score for Fig. II.2.1.b. The score includes two staves: Timb. gr. (timpani) and Gr. c. (contrabassoon). Measure 45 begins with 'ff' dynamics and 'modo ordin.' marking. Measure 46 follows. The score uses dynamic markings like ff and ff.

En el Cortejo del Sabio, el timbal cumple inicialmente un papel *armónico*. Apoya el contrafagot por medio de un ostinato en corcheas que se extenderá hasta el final de esta sección.

Fig. II.2.1.c.

Musical score for Fig. II.2.1.c. The score includes three staves: Timb. (timpani), Gr. c. (contrabassoon), and T-t. (timpani). The score consists of a single measure of eighth-note patterns.

Posteriormente el cambio de acentuación cada tres corcheas en el 6/4 que se da en el número 70 de ensayo, cambia drásticamente la función del timbal puesto que pasa a ser además de gran importancia *rítmica*. A pesar de que sigue con la subdivisión del pulso –con algunas de las maderas y cuerdas– se convierte en el elemento individual que unifica y sirve de base para la gran polirritmia orquestal que se construye no solo a partir del timbal sino de toda la percusión, con la cual finaliza este episodio.

¹⁶ Término musical utilizado para indicar un acento fuerte y específico sobre una nota determinada. La traducción al castellano sería: Esforzado

Fig. II.2.1.d.



El final de la primera parte de la Consagración es la Danza de la Tierra. Es un *Prestissimo* con gran contenido dramático, donde el timbal cumple una importante función rítmica. Lo logra por medio de un ostinato de semicorcheas -tresillos y corcheas sólo en los últimos 6 compases- que sirve como un motor, un soporte, un constante acelerador sobre el cual se construye todo el drama.

Fig. II.2.1.e.

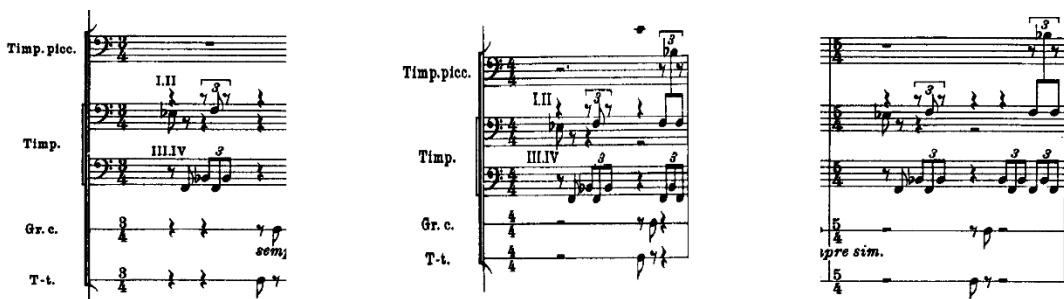


En la Glorificación de la elegida, el timbal cumple la importante función de ajustar rítmicamente la orquesta. En un complejo episodio rítmico donde el cambio de compás es protagónico, al unísono con contrabajos el timbal toca la tercera corchea del compás, sirviendo de referencia para todos los otros instrumentos que tocan en puntos diferentes. El sonido fuerte y claro sumado al timbre imponente del timbal, permite dar esa sensación de unificación a partir de este instrumento.

Fig. II.2.1.f.

En el número 174 el timbal cumple también esta función para servir de base al complejo tejido orquestal que desarrolla hasta el número 186. Es interesante ver como de nuevo en este punto utiliza la técnica de polimetría, pero esta vez con un poco más de complejidad. Stravinsky usa un diseño armónico-rítmico por intervalos de 4ta. justa que construye en conjunto con el bombo y tam tam, en compases de 3/4, 4/4 y 5/4. Dichos diseños los utiliza en compases de 2, 3, 4 y 5 tiempos, pero sin que coincidan los tiempos fuertes de cada compás con los de cada diseño rítmico.

Fig. II.2.1.g.



Diseños rítmicos en compases de 3, 4 y 5 tiempos. Construidos en conjunto con el bombo y el tam tam.

Así logra además de un diseño con irregularidad métrica, combinarlo con la técnica de polimetría e impactar al oyente, creando la sensación de caos donde en realidad hay determinado orden. “A menudo, la motivación de tales metros irregulares o cambiantes deriva de influencias extramusicales. Piénsese en la bulliciosa escena de mercado con que se inicia Petrushka [...] la ferocidad pagana que mana a chorros de las páginas finales de la Consagración de la Primavera [...]”¹⁷.

Fig. II.2.1.h.

This is a page from a musical score. At the top left, it says '176' in a red box, followed by '2do. compás'. Above the staves, there are five time signatures: 4/4, 4/4, 4/4, 3/4, 5/4, and '5/4 etc...'. The score includes four staves: Timpani piccolo, Timpani, Gr. c., and T-t. The music features complex rhythmic patterns with various note values and dynamics. Measures are separated by vertical bar lines, and some sections are labeled with Roman numerals (I.II, III.IV).

II.2.2.Bombo

En el Juego del rapto al igual que el timbal y en asignación de medida de $\frac{3}{4}$ contra un $\frac{9}{8}$ de toda la orquesta, el bombo toca a contratiempo la división en 2 del pulso, en un efecto claramente dramático y rítmico.

Fig. II.2.2.a.

This is a page from a musical score. At the top right, it says '37' in a red box, followed by 'Presto' and 'J. = 132'. The score includes four staves: Trombones (Tr. be), Timpani group (Timp. gr.), Gr. c., and Bassoon (B. f.). The bassoon part has a rhythmic pattern with 'non div.' (non divisible) markings. The music is in common time (indicated by '8').

¹⁷ Joel Lester, *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid, Ediciones Akal, S.A., 2005. Pág. 31.

Es un *sólo* en el cual de manera contundente toca el primer tiempo en un compás de 2/4, y al cual responden decididamente el timbal, la cuerda, cornos y algunas maderas. Esto sucede en los últimos 6 compases del Juego del rapto.

Fig. II.2.2.b.



A partir del tercer compás del número 64 es de suma importancia el diseño rítmico que toca el bombo. En un compás de 4/4, Stravinsky encomienda al bombo la tarea de dar la sensación de que la música marcha en un compás de 3 tiempos, por medio del ritmo de negra y 2 silencios de negra, el cual va desplazándose gradualmente. Este será sólo el génesis de un diseño rítmico en conjunto con el tam tam que tendrá mucha importancia en el número 70.

Fig. II.2.2.c.

La Danza de la tierra comienza con un importante *sólo* que es muy famoso dentro de la literatura orquestal para el bombo. Un gran crescendo en ritmo de tresillos lleva a la orquesta al episodio que cierra la primera parte de la obra. Al igual que el timbal, el bombo sirve de motor, de ostinato constante para dar la sensación de rapidez y ligereza de este dramático *Prestissimo*.

Fig. II.2.2.d.



En la Glorificación de la elegida el bombo apoya a los chelos y contrabajos, ver Fig. II.2.1.f. y en el número 111 de nuevo mediante un *sólo*, sirve como referencia y punto de partida para toda la orquesta, pues toca en la primera corchea del compás. Esto se repite en 3 ocasiones y es el único punto donde Stravinsky indica fff para este instrumento.

Fig. II.2.2.e.

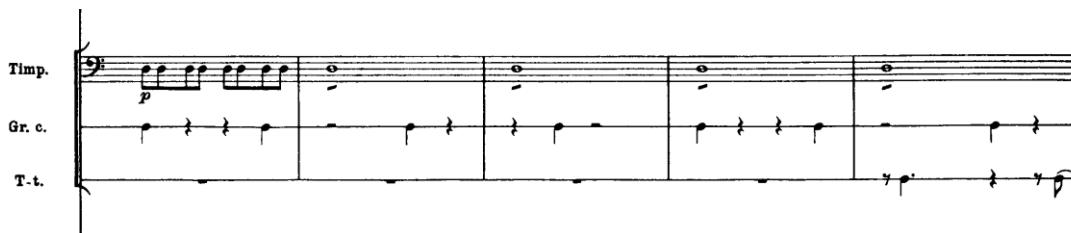
Durante toda la Danza sagrada y hasta el final de la obra, el bombo cumplirá *función rítmica*. Apoya en ocasiones al timbal para resaltar algunas notas de importancia temática dentro del complejo rítmico particular. Ver Fig. II.3.1.h.

En el número 174, en conjunto con el tam tam y el timbal, Stravinsky crea un diseño rítmico para el bombo que luego será utilizado con un papel armónico-rítmico en la polimetría que se repite hasta el número 186. Ver Fig. II.2.1.g.

II.2.3. *Tam tam*

En el número 68 el tam tam se suma al bombo. Está creando una síncopa tocando exactamente en el punto medio entre cada nota del bombo y la siguiente. Por medio de este procedimiento genial genera un diseño rítmico –entre bombo y tam tam – que se convertirá en un dosillo en el número 70. Nuevamente con una sensación de polimetría impacta al oyente, preparándolo y llevándolo hacia la gran polirritmia orquestal que finaliza este episodio.

Fig. II.2.3.a.



A partir del número 70 Stravinsky construye en conjunto entre bombo y tam tam, la subdivisión en 4 del compás de 6/4 que domina en estos últimos compases del Cortejo del sabio. Los dosillos ejecutados de manera compartida por bombo y tam tam son el resultado del diseño rítmico construido gradualmente desde el número 64 que en este punto despliega y muestra su relevancia dentro de esta polirritmia.

Ver Fig. II.2.1.d.

II.2.4. *Güiro*

En el número 70 y dentro de la polirritmia orquestal, este inusual instrumento toca cuatrillos, o la división en 4 de cada pulso. Sólo 8 compases toca el güiro en toda la obra. Ver Fig. II.2.1.d.

II.3. Función Temática

Refiere a la importante función que tiene un instrumento al exponer o re-expresar material temático relevante, tal como: temas principales y secundarios, motivos temáticos recurrentes, etcétera.

II.3.1. *Timbales*

Teniendo en cuenta que los timbales venían siendo usados tradicionalmente con una *función métrica, armónica, y colorística* principalmente, es interesante ver cómo en la Consagración Stravinsky impone un papel a veces temático a este instrumento. Este

procedimiento resultaría ser bastante reciente y novedoso, pues apenas desde Beethoven, había empezado este cambio de mentalidad hacia los timbales.

Tal es el caso de la primera intervención del timbal dentro de la obra, donde en dinámica fortísimo interrumpe el penetrante e incesante ritmo ostinato de corcheas presentado por las cuerdas momentos antes. El timbal retoma el motivo de tresillo, recalcado anteriormente por los oboes y la trompeta en do. De esta manera fracciona la Danza de las adolescentes en 2 secciones, antes y después de la entrada de la percusión. En este caso el timbal cumple las dos *funciones, estructural y temática*.

Fig. II.3.1.a.

Es interesante notar la forma en que escribió Stravinsky la parte del timbal justo en el principio del Juego de las tribus rivales. Como ha sido común hasta este punto, escribe un sistema para Timpani Piccoli y uno para Timpani Grandi¹⁸, pero en el sistema de los timbales pequeños vuelve a presentar en ritmo similar y con el intervalo de séptima mayor, el material temático del Juego del Rapto. Esta vez aparece unísono con la tuba, mientras que en los timbales grandes aparece un diseño de acompañamiento que dobla al trombón primero.

Este fragmento es tocado tradicionalmente sólo por el Timbalista principal, pero es un punto en el cual valdría la pena reflexionar y contemplar la posibilidad de dividirlo para que sea tocado por ambos timbalistas, pues aunque la dificultad de interpretación sería mayor, estaría así acorde con la idea musical que en efecto aparece representada en los instrumentos de metal de manera dividida.

¹⁸ Términos italianos para referirse a Timbales pequeños y Timbales grandes.

Fig. II.3.1.b.

Musical score for Fig. II.3.1.b. The score consists of four staves:
 - Top staff: **Tr-ni**, dynamic **f**.
 - Second staff: **Tube**, dynamic **f**, marking **sola**, dynamic **#**, **#**, **#**, **#**.
 - Third staff: **Tim.picc.**, dynamic **f**.
 - Bottom staff: **Tim.gr.**, dynamic **f**.
 The score concludes with measure 57, marked **Molto allegro** with tempo **= 166**.

Este mismo procedimiento de escritura aparece en otras 2 ocasiones en este fragmento, con la diferencia de que el acompañamiento esta vez es apoyado por los chelos en divisi¹⁹, razón de más para concluir que en realidad son 2 elementos diferenciados y con funciones propias.

Fig. II.3.1.c.

Musical score for Fig. II.3.1.c. A single staff featuring complex rhythmic patterns and dynamics. The text "ritenuto pesante" appears above the staff. The score consists of several measures of music with various note heads and rests.

De esta misma manera Stravinsky utiliza el timbal en la Glorificación de la elegida, pero esta vez une por medio de la plica, las notas escritas en los dos sistemas del timbal. Esto se repite en otras 2 ocasiones.

Fig. II.3.1.d.

Musical score for Fig. II.3.1.d. The score consists of three staves:
 - Top staff: **Tim.**
 - Middle staff: **Gr. c.**
 - Bottom staff: **T-t.**
 The score includes a dynamic marking **gloss.** and a tempo marking **III secco**.

¹⁹ Término italiano para referirse a *divididos*, se utiliza para especificar que en una sección de cuerda, - violines, violas, chelos o contrabajos- unos instrumentistas tocan una voz y otros la(s) otra(s)

La Danza Sagrada se convierte en la sección más compleja de la obra. El efecto de cambio de compás se agudiza en extremo casi agotando todas las posibilidades. Este procedimiento representa una extrema dificultad en la ejecución. Es un reto tanto para directores, instrumentistas como para los oyentes, quienes a primera impresión escucharían lo que parece un caos, una construcción que pareciera sin un orden, sin un derrotero determinado.

En realidad dentro de las ideas compositivas sí hay parámetros, estructuras rítmicas y secuencias que se repiten de manera similar, pero que al momento de empezar a ser entendidas, se transforman o mutan a otras. Esta es la explicación de la sensación de caos que caracteriza la Danza Sagrada.

Durante este episodio el timbal juega un importante rol temático, es protagonista, es un líder natural que trata de ordenar la orquesta. Algunos elementos rítmicos aislados cumplen *función temática* y en ocasiones *métrica*. Así mismo algunos elementos melódicos sencillos –doblando contrabajos-, hacen parte de su lenguaje.

Fig. II.3.1.e.

The musical score consists of two staves. The top staff is for Timbal (timpani) and the bottom staff is for the orchestra. Measure 146 starts with a single note on the timbal, followed by a complex rhythmic pattern involving sixteenth-note patterns and rests. The orchestra part shows various instruments playing eighth and sixteenth notes. Measure 147 begins with a single note on the timbal, followed by a rhythmic pattern involving eighth and sixteenth notes. The orchestra part shows various instruments playing eighth and sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as 'div.', 'non div.', and 'div. in 8'.

Fig. II.3.1.f.

The musical score for Fig. II.3.1.f shows parts for Cor., Tr-ba picc. (D), Tr-be (C), Timp., and T-t. The score includes dynamic markings like ff, f, p, and sforzato, and performance instructions like 'colla bach. di triangle gliss.'. The page number 169 is at the bottom right.

Así desde el número 189 hasta el final y con un ostinato en las notas la y do –algunas ejecutadas a 2 timbalistas - donde hay un recalcitrante cambio de compás, el timbal sigue cumpliendo la importante *función temática y rítmica*.

Fig. II.3.1.g.

The musical score for Fig. II.3.1.g shows parts for Timp. and Gr. c. The score features a steady eighth-note pattern on the timpani. The page number 169 is at the bottom right.

Los Sforzatos que van apareciendo imprimen más drama a este episodio final donde una virgen debe bailar hasta morir, como sacrificio a los dioses. En este momento cobra sentido toda la gran construcción de la obra, todo el gran camino recorrido que no puede sino desembocar en esta apoteosis de drama y ritmo y con una absoluta dificultad en la ejecución.

Fig. II.3.1.h.

The musical score for Fig. II.3.1.h shows parts for Timp., Gr. c., and Archi. The score includes dynamic markings like ff, ff, ff, and ff, and performance instructions like 'non div.', 'sim.', 'sempre sim.', and 'sempre sim.'. The page numbers 196 and 197 are at the top of the score.

II.4. Función Armónica

Cuando un instrumento tiene la función de acompañar por medio de acordes, o reforzar alguna de las notas de un acorde y servir de base armónica a una o varias melodías -en especial en la música de textura homofónica - se dice que tiene función armónica.

II.4.1. Timbales

En la Acción ritual de los antepasados, cumpliendo a la vez una *función rítmica* por estar en contratiempo con la pandereta, el timbal apoya una de las notas dentro de la armonía que entre cuerdas pizzicato y cornos construyen. Esta sirve de base para los temas que se alternan en la flauta en sol, el clarinete en si bemol y el corno inglés.

Fig. II.4.1.a.

Posteriormente en los números 134 y 138 el timbal cumple el mismo papel armónico, dentro de un episodio de Tutti, pero esta vez Stravinsky conforma un acorde de 3 notas con el instrumento. La dinámica piano y mezo-piano en medio del fuerte orquestal hace pensar que cumple una *función colorística* también, pues es evidente que Stravinsky no quiere que sobresalgan, sino que se sumen al tejido de la orquestación. Hasta el final de esta sección, el timbal continuará cumpliendo el mismo papel, retornando luego a la dinámica piano y haciendo pequeñas variaciones rítmicas pero siempre haciendo parte de la estructura armónica.

Fig. II.4.1.b.

II.5. Función Dinámica

Denota el papel que cumple un instrumento cuando su finalidad es apoyar una dinámica -entendida como el nivel de intensidad o volumen dentro del tejido orquestal- buscando reforzarla para aumentarla o de cierta manera atenuarla para disminuirla.

II.5.1. Timbales

En los últimos 9 compases de la Danza de las adolescentes y de manera que sirva como empate al *Presto* que comienza el Juego del rapto, Stravinsky impone al timbal una *función dinámica*, apoyando los Sforzatos en contratiempo y resaltándolos.

Fig. II.5.1.a.



En el gran Tutti orquestal del final de las Rondas Primaverales –número 53- es de suma importancia el apoyo del timbal a los primeros tiempos de cada compás. Aquí además de cumplir una *función dinámica*, el timbal es un buen ejemplo de *función métrica y dramatúrgica*. El adorno de tres notas en crescendo que tiene cada ataque imprime un dramatismo excepcional a todo este episodio.

Fig. II.5.1.b.

De nuevo desde el segundo compás del *Vivo* del número 54, se cumple esta misma función, apoyando el Tutti orquestal.

Fig. II.5.1.c.

Musical score for orchestra. The score includes parts for Tr-ni, Tube, Timp., Gr. c., and Archi. The score shows various musical measures with dynamic markings like 'sf' and 'f pesante'. Measure 55 is highlighted with a box.

En la Evocación de los antepasados y en 5 ocasiones, el timbal apoya a los contrabajos y chelos en el crescendo hacia los Sforzatos que denotan el punto de partida de cada frase, las cuales están construidas a la manera antigua del coral y como diálogo entre las secciones de cuerda y vientos. Es apoyado en esta tarea por el bombo pues a pesar de comenzar a tocar en un momento diferente, la resolución de la nota larga se da en el mismo punto.

Fig. II.5.1.d.

Musical score for orchestra. The score includes parts for Timp., Gr. c., and Archi. Measures 121 and 122 are shown with specific dynamics like 'G.P.', 'arco', and 'div.'

II.5.2. Bombo

En el segundo compás del número 45, el bombo apoya el tercer pulso dentro de un Tutti orquestal, dándole gran profundidad, fuerza en el ataque y en la dinámica en este momento.

Fig. II.5.2.a.



En el número 55 cumple esta misma función. Ver fig. II.5.1.c.

Para el Tutti del número 138, el bombo apoya a las trompetas, trombones y tuba para servir de base rítmica y métrica al importante tema en **fff** de los cornos. Los platillos, la pandereta, y el tam tam acompañan al bombo en esta misma tarea. La suma de todos los timbres de los instrumentos de percusión hace que se cumpla además de un papel dinámico, una *función colorística*.

Fig. II.5.2.b.

Musical score excerpt showing dynamics and performance instructions for the following instruments:

- T-no
- P-tti
- Gr. c.
- T.t.
- Archí

The score is marked with measure number **139**. Specific instructions include:

- Avec la baguette en boîn** (Measure 139)
- p** (Measure 139)
- p pp sempre sim.** (Measure 139)

II.6. Función Colorística

Cumple esta función un instrumento que está por medio de su timbre, tratando de cambiar el color -que es el resultado de la mezcla de timbres de 2 o más instrumentos-, para darle así una inclinación hacia lo oscuro o brillante en términos sonoros. La función colorística puede atribuirsele también a un instrumento sólo, cuando la naturaleza y relevancia de su timbre sea suficiente para causar el efecto de luminosidad u opacidad.

II.6.1. Timbales

En la Adoración de la Tierra –sección más corta de la obra-, durante 3 compases se logra que el timbal se funda por medio de un unísono -con el Contrafagot primero y un solo Contrabajo- y encuentre una mezcla homogénea con estos instrumentos. Se busca recrear un ambiente misterioso que desembocará luego en el caótico *Prestissimo* que cierra la primera parte.

Fig. II.6.1.a.

En el comienzo de la segunda parte –El Sacrificio- se busca un ambiente denso, irreal, por medio de armonías sencillas -si se miran de manera aislada-, pero que al ser contrapuestas generan ese carácter nebuloso e inefable que persigue Stravinsky. El timbal es utilizado magistralmente en este punto de manera *colorística*, pues a pesar de que apoya un Tutti, la dinámica piano y con diminuendo a pianísimo, sólo le permite ser parte del color orquestal y no sobresalir o apoyar la dinámica, como era usual anteriormente. Este procedimiento lo repite en 3 ocasiones.

Fig. II.6.1.b.

II.6.2. *Bombo*

Al igual que timbal, el bombo cumple esta función al comienzo de la segunda parte. Ver Fig. II.6.1.b.

En el número 114, toca la subdivisión en corcheas en un constante cambio de compás. En este punto, además de acompañar al timbal dándole cierta profundidad, refuerza la sonoridad oscura de fagotes, clarinete bajo, chelos y contrabajos. Ver Fig. II.1.1.c.

En la Evocación de los antepasados, sirve de apoyo al pizzicato de las cuerdas y les da algo de cuerpo también cumpliendo claramente una *función colorística*. Ver Fig. II.4.1.a.

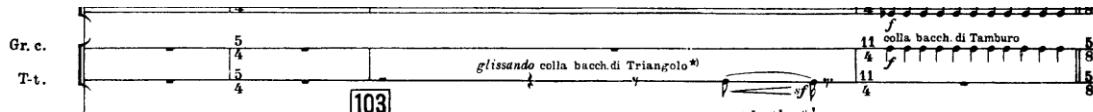
II.6.3. *Tam tam*

El tam tam acompaña al timbal y al bombo en el número 53. Además de servir de apoyo a la dinámica, el timbre del tam tam cumple una *función colorística* importante, por la novedad de su primera aparición en la obra. Ver Fig. II.5.1.b.

En la Danza de la tierra el tam tam de nuevo apoya el crescendo del timbal. El timbre poderoso del tam tam imprime un efecto dramático por medio del contraste entre crescendo y piano súbito que se repite 5 veces. Ver Fig. II.2.2.d.

Entre el número 103 y el 117 Stravinsky logra un interesante efecto. El instrumento debe ser rozado con un golpeador de triángulo dibujando un arco rápidamente. Este efecto es de carácter colorístico y aparece en 5 ocasiones.

Fig. II.6.3.a.



II.6.4. *Platillos*

En el número 138 Los platillos tocan durante 6 compases a tiempo y en dinámica forte apoyando el Tutti orquestal, y después otros 6 compases en dinámica piano pero esta vez a contratiempo. Es la única intervención del instrumento durante toda la obra con una *función netamente colorística*.

Fig. II.6.4.a.

II.6.5. Pandereta

En las únicas 2 intervenciones que tiene este instrumento durante toda la obra, cumple *función colorística*. Apoya el timbal en contratiempo en el número 128 y luego en el 138 siempre en dinámica piano. Ver Fig. II.4.1.a. y Fig. II.5.2.b.

II.6.6. Triángulo y Crótales

Sólo 8 compases tocan el triángulo y los crótales durante toda la obra. En el número 29 en dinámica fortísimo, tocan en ritmo de negra al unísono. El interesante efecto de golpear el triángulo con una baqueta de madera es completamente novedoso en la Consagración.

Fig. II.6.6.a.

II.7. Función Estructural

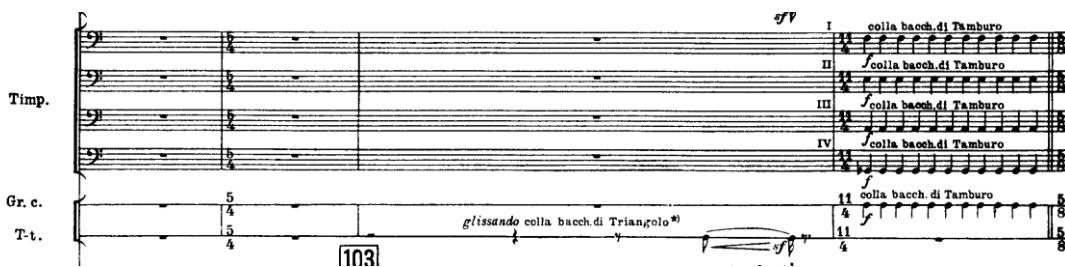
Se le atribuye esta función a la intervención de un instrumento cuando el compositor intenta definir o delimitar puntos importantes de inflexión dentro de una estructura. Puede ser comenzando o terminando una parte, entendiendo el término como un fragmento o trozo de una forma superior.

II.7.1. Timbales

En Círculos misteriosos de las adolescentes el último compás es un 11/4, de carácter fuerte, agresivo, primitivo, irregular, donde por primera vez se hace necesaria la participación de segundo timbalista. Stravinsky escribe 4 sistemas para el timbal y pide que sea tocado con baquetas tradicionales de Tambor²⁰. Este compás sirve para unir los Círculos misteriosos de las adolescentes con la sección siguiente, la cual es de gran importancia rítmica. Aquí el instrumento cumple claramente *una función estructural*.

²⁰ A diferencia de las baquetas para timbal, que para la época ya se fabricaban con una cabeza recubierta de materiales que suavizaran el ataque –como esponja, cuero, algodón etc.– las baquetas de tambor tradicionales tenían cabeza pequeña de madera, la cual produciría sobre la membrana del timbal, un sonido brillante, crudo, puntiagudo, burdo e incisivo.

Fig. II.7.1.a.



II.7.2. Bombo

La primera intervención del bombo dentro de la obra es en dinámica forte y tiene claramente definida la *función estructural*. Complementando el tresillo del timbal y con fermata, pone punto final a la primera parte de la Danza de las adolescentes. Este punto de apoyo es importante dado que a partir de ahí aparecen nuevo material temático que se desarrollará progresivamente hasta el final de esta sección.

Fig. II.7.2.a.



Al igual que el timbal, el bombo cumple esta función en el compás de 11/4 que enlaza Los Círculos misteriosos de las adolescentes con la Glorificación de la elegida. También en el bombo pide baqueta tradicional de tambor. Ver. Fig. II.7.1.a.

II.8. Función Dramatúrgica

Tiene esta responsabilidad un instrumento cuando pretende dar vida o representar a un personaje, hecho, lugar o estado anímico por medio de su sonido, y que tiene preponderancia dramática. Un claro ejemplo de esta función es el “Leitmotiv” de la ópera Alemana.

(En la Consagración de la Primavera hay diferentes momentos en los que la sección de percusión cumple una función dramatúrgica. En ocasiones al mismo tiempo que desarrollan las otras funciones. A este respecto se han citado varios ejemplos. Ver páginas 18, 26 y 28.)

III. Entrevista a Juan David Forero Caviedes, Timbalista Orquesta Sinfónica Nacional De Colombia,

Victor Hugo López: ¿Le gusta la Consagración de la Primavera?

Juan David Forero: Si! La respuesta corta es sí. [...] cuando uno habla de gusto pues es una cosa supremamente subjetiva, entonces con esta pregunta yo lo que pienso un poco es cuál fue la primera vez que yo escuché la obra: fue en una grabación. No tenía ni idea de la existencia de la obra, lo poco que conocía de música orquestal en esa época era muy clásico, sinfonías de Beethoven, de pronto Brahms, Mahler, algo así y fue una auténtica revelación escuchar esa obra. Yo nunca había escuchado una cosa como esa. Es una obra realmente particular. Yo creo que si tiene un poco esa capacidad de atraparlo a uno desde la primera vez que uno la escucha.

V.H.L.: ¿Qué le gusta de la obra?

J.D.F: Yo creo que lo más me gusta desde la primera vez que la escuché y de hecho cada vez que la toco, es ver cómo uno no la termina de conocer. Es una obra realmente compleja en el sentido de que hay mucho material, [...] hay que escuchar por ejemplo el inicio de la obra, [...] cada vez que uno la escucha oye cosas completamente distintas. A mí me gusta mucho eso de la pieza, que no es una pieza por decirlo de alguna manera, como fija, como que depende mucho de lo que el director decida hacer con la pieza puede sonar de una forma o puede sonar de otra. La orquestación es [...] realmente genial, utilizar una orquesta tan grande de la forma que la utiliza él, con ese nivel de detalle. [...] no es una cosa absoluta, eso es lo que me gusta, es una pieza que cambia mucho cuando uno la oye.

V.H.L.: ¿Qué es y será siempre un reto al aproximarse a la Consagración nuevamente? ¿O hay un momento en el que se siente que uno ya la domina y que es simple?

J.D.F.: Yo creo que la pieza está hecha de tal manera que es imposible decir que uno se llega a sentir cómodo con ella. La forma en la que está escrita, especialmente la forma en la que construye la tensión hacia la danza sagrada y hacia el final de la pieza, es una cosa que por más que uno se la sepa de memoria nunca va a estar tranquilo. Y yo creo que Stravinsky lo escribió así a propósito. Eso nunca se puede tocar tranquilo. Usted puede conocerla, puede haberla tocado mil veces, pero tiene que estar estresado para poderla tocar. Para que la música realmente tenga significado, uno no puede estar cómodo. [...] Nunca será fácil de tocar, así usted se la sepa de memoria. [...] Es muy fácil perder el control. Es muy fácil que la pieza se desbarate. Entonces, yo creo que eso lo hizo él deliberadamente, lo hizo a propósito.

V.H.L.: ¿Qué es lo más difícil técnicamente de la obra?

J.D.F.: Yo creo que una de las cosas más difíciles tiene que ver con la afinación de ciertos pasajes donde hay notas muy graves, muy cercanas, intervalos pequeños de un tono, de medio tono, que son muy difíciles de hacer escuchar claramente. Entonces yo [...] he resuelto muchas de esas cosas usando más pedales que timbales. La primera vez que yo toqué la pieza usé como cinco o seis timbales [...]. Ya ahorita casi que puedo tocar toda la pieza con tres o cuatro solamente [y] el Piccolo [...] pero me parece que es difícil resolver que suenen todas las notas que están escritas en un buen registro porque hay veces que los timbales quedan en un registro muy grave. Entonces eso yo lo he terminado resolviendo más con pedal, esa ha sido la manera.

V.H.L.: ¿Cuál es la mayor dificultad musical?

J.D.F.: Para mí la mayor dificultad musical de esa pieza está en que no suena como ninguna otra. Es que uno tiene que tener un sonido, un carácter y una manera para tocar la Consagración de la Primavera, [...] no se parece a absolutamente nada. De hecho hay otras obras en las que uno utilizará la Consagración de la Primavera como referencia, pero no pertenece a un estilo. No se puede decir: esto se toca como cuando uno toca Brahms, o esto se toca como el estilo clásico, o algo así. No. Lo realmente complicado ahí es que casi que cada pasaje tiene un color particular que hay que encontrar. Esa es la dificultad musical.

V.H.L.: O sea, que usted puede tocar otras obras usando como referencia La Consagración de la Primavera, pero no hay forma de tocar la Consagración utilizando otras obras de referencia

J.D.F.: Exactamente. La Consagración es una pieza que después de que se escribió, cambió mucho la forma en la que los compositores ven la orquesta y ven la percusión dentro de la orquesta. Entonces, es digamos como el inicio de una forma de tocar o de una mentalidad hacia el instrumento particularmente. Entonces, esa para mi es la dificultad más grande. [...] hay muchas cosas que simplemente suenan como la Consagración de la Primavera. No hay otra manera de verlo.

V.H.L.: ¿Cuál fue la primera impresión al tocarla en relación con la última vez que la tocó?

J.D.F.: La primera vez que la tocamos, la tocamos en la Sinfónica Nacional, con Alejandro Posada. Le dedicamos más o menos un mes al montaje de la pieza. La orquesta estaba recién empezando. [...] y fue muy difícil. [...] todo parecía indicar que no iba a salir, que iba a ser realmente muy complicado de montar, se trabajó muchísimo. Y digamos que la diferencia con la última vez [...], es que yo ya entiendo más cuál es mi papel. La primera vez tenía que estar muy pendiente del director, muy pendiente de la orquesta, muy asustado con los cambios de afinación, con todas las cosas que había que hacer. Ahorita, la sensación que yo tengo más es la de un solista. [...] esa es un poco la energía que tengo que tener. De hecho las últimas veces [...] que la he tocado, la energía es mucho más positiva. Yo soy el que lidera, el que manda y la orquesta va conmigo. La

primera vez no era tanto así, yo tenía mucha prevención y tenía que estar muy pendiente de lo que pasaba en la orquesta. Entonces esa yo creo que ha sido como la gran diferencia, es más como cambiar la forma de pensar, en cuál es el rol dentro de la orquesta.

V.H.L.: En cuanto a la parte de timbales, ¿Por qué cree que Stravinsky escribió en varios pentagramas lo que claramente se puede escribir en uno sólo e interpretar un solo músico?

J.D.F.: Pensando en eso lo que se me viene a la cabeza es, aunque es una obra obviamente posterior, es la parte de percusión de la historia del soldado. Es una parte que también está escrita de esa forma, cada uno de los instrumentos está escrito por separado. Casi que en pentagramas diferentes y cada nota escrita por separado. [...] Para mí, el ve de alguna manera los timbales de esa forma. Como dos instrumentos distintos, no como una cosa que la toca una sola persona, sino realmente son dos instrumentos distintos. [...] Y si dificulta muchísimo la lectura, especialmente en el Score, cuando uno ve eso escrito en la partitura pues es muy confuso porque pareciera que fueran dos personas. Pero yo creo que es más [...] por pretender dar claridad en cuanto a que son dos instrumentos distintos [...].

V.H.L.: ¿Sería como pensar que el juego de cuatro timbales fuera análogo a algún instrumento de las maderas? por ejemplo: clarinete Piccolo, clarinete en Si Bemol, clarinete en La, clarinete bajo, y que a pesar de que son variedades del mismo instrumento ¿cada uno tiene un rol diferente dentro de la orquestación?

J.D.F.: Sí, como pensar realmente en un grupo de instrumentos que son lo mismo pero están separados. También puede de pronto deberse a [...] que en algún momento él llegó a pensar que era más fácil de tocar así. Si había una persona que se encargaba de una sola nota y el otro hacía la otra, y de pronto estaba como más relacionada con lo que hacía el resto de la orquesta. Pero si fue como una decisión un poco desafortunada porque genera mucha ambigüedad. No es fácil realmente entender qué es lo que él quería ahí. [...]

V.H.L.: ¿Qué recomendación haría para los percusionistas jóvenes que se van a enfrentar a la obra por primera vez para tocar bien la obra?

J.D.F.: Pues como lo dije ahorita, para mi esa es una pieza casi solista. Entonces cuando uno trabaja una pieza solista, tiene que conocer su parte pero tiene que conocer muy bien lo que hace la orquesta, entonces yo creo que esa es la clave. No funciona si uno simplemente toca o lee lo que le corresponde a uno, sino, realmente tiene que saber con quién está tocando, cuándo está liderando, cuándo está acompañando, cuándo tiene que simplemente ser un color. Y es muy importante el contacto con la partitura. [...] cualquier estudiante de percusión la tiene que tener en su biblioteca.

V.H.L.: ¿Qué opinión le merece Stravinsky como compositor con respecto a la escritura para percusión y en especial para los timbales?

J.D.F.: Yo creo que hay varios compositores a lo largo de la historia que de alguna manera han cambiado el rol o la forma en la que el instrumento se utiliza dentro de la orquesta. Para mí el primero que hace un cambio radical en la forma en que se utiliza el timbal es Beethoven, después Wagner, después Berlioz, Mahler, y en la música moderna: Stravinsky. [El] es el primero [que] realmente se atreve a utilizar el timbal de una manera muy diferente de lo que se ha venido haciendo hasta ahora, en la forma en la que lo utiliza en cuanto a la afinación, en la forma en que lo utiliza como instrumento solista, ya no necesariamente está siempre apoyado por otros instrumentos [...] sino ya es un instrumento por sí solo, con carácter de solista. [...] realmente aporta como al color nuevo del instrumento, es el primero que hace que el timbal sobresalga de la orquesta. Muy rara vez uno está tocando mezclado, como tocaría con otros compositores. Uno realmente tiene que destacarse, así esté tocando piano, pero tiene que destacar, el timbal es un timbre aparte de todos los demás timbres de la orquesta. [...].

V.H.L.: Dígame algo que considere importante de la obra y que no lo hayamos mencionado en esta entrevista.

J.D.F.: Yo creo que una cosa muy importante es que por primera vez la orquesta tiene que tener como referencia la percusión para su sonoridad. Normalmente es al contrario. [...] En la Consagración de la Primavera, la orquesta tiene que sonar como percusión, la referencia es la percusión. De hecho hay pasajes complejos, por ejemplo: la gran polirritmia que se hace antes de la danza de la tierra en la primera parte, la que se va construyendo con el bombo, el tam tam, y luego entra el güiro con esos cuatro atravesadísimos. Básicamente es la célula, la semilla de la que nace todo lo demás en la orquesta. Los demás grupos de instrumentos tienen que ir de alguna manera imitando lo que hace la percusión. Eso es lo que me parece más interesante, que hay un punto en el que hasta las mismas cuerdas tienen que sonar como la percusión, los bajos tienen que sonar como los timbales al final, por ejemplo. Tienen realmente el punto de referencia en cuanto a la sonoridad [...] en muchos de los pasajes, a la percusión.

Conclusiones

La Consagración de la Primavera es una de las obras más importantes del siglo XX. Su compositor Igor Stravinsky, logró a través de este trabajo y mediante sus ideas compositivas, servir de punto de partida para muchos compositores que vieron en su obra, y en especial en la Consagración, el nacer de un nuevo lenguaje y de una nueva estética desconocidas hasta ese momento. Esta nueva y moderna propuesta musical tomaría cada vez más fuerza e importancia, a lo largo del siglo pasado.

El uso de los instrumentos de percusión en la Consagración resultó ser totalmente innovador. Stravinsky exploró todas sus posibilidades técnicas e interpretativas, debido a que es una obra que demanda ampliamente de esta familia de instrumentos por su naturaleza rítmica y dancística.

La tendencia de finales del siglo XIX de llevar a los instrumentos hasta sus límites en cuanto a posibilidades técnicas y tímbricas y gracias a la llegada del concepto del virtuosismo, fue fundamental en el cambio de visión de los compositores hacia los instrumentos, y la percusión no fue ajena a este. Los compositores empezaron a tratar de cambiar los roles y funciones naturales de cada instrumento.

Esa búsqueda de nuevos roles motivó la capacidad creativa de los compositores y como es normal se reflejó ampliamente en la familia de la percusión. Y en consecuencia, como lo demuestra la Consagración, esa tendencia llega hasta la orquesta completa, pues en algunos momentos los instrumentos de percusión toman el papel de la cuerda y los vientos (con elementos temáticos y armónicos) y viceversa, la orquesta toma el lugar de la percusión (con efectos netamente percutidos, rítmicos y tímbricos). Esta se convierte en una de las grandes innovaciones de la Consagración de la Primavera, pues Stravinsky utiliza la orquesta explotando al máximo su versatilidad, para concebir su orquestación desde una perspectiva totalmente novedosa.

Stravinsky explotó al máximo la sección de percusión en la obra, los utilizó en todas las posibles funciones como son: métrica, rítmica, temática, estructural, colorística, dramatúrgica, dinámica y armónica, como lo demuestra este documento, pero en especial al timbal, que definitivamente es un solista dentro de la obra, un instrumento de referencia, casi como un segundo director con la tarea de liderar desde atrás de la orquesta.

Todo esto sirvió también como punto de partida para que la percusión fuera mirada desde otra perspectiva, desde otro ángulo, concebida y percibida de otra manera hasta entonces poco explorada. En fin, servir de inspiración para compositores e intérpretes y llevar a la familia de la percusión un paso adelante, al futuro cercano y convertirlos en lo que hoy son dentro de la orquesta y en general dentro de la escena musical del mundo: Una sección versátil, dinámica, viva y en constante evolución a través de la historia de la música.

Bibliografía

STRAVINSKY, IGOR. Partitura de “The Rite of Spring”. New York, Dover Publications, Inc., 1989

GEOFFROY, JEAN. *La clase de percusión: un cruce de caminos.* Tr., presentación y comentarios Federico Demmer Colmenares. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2008.

PARKER WESLEY, BRANT. *"The History and Development of the Percussion Orchestra"* (2010). Electronic Theses, Treatises and Dissertations. Paper 2216.

HARNONCOURT, NIKOLAUS. *El Diálogo Musical, Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart.* Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2003.

LESTER, JOEL. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX.* Madrid, Ediciones Akal, S.A., 2005.