



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE MÚSICA**

**OPCIÓN DE TITULACIÓN**

**TESIS**

Procedimientos de división y distinción formal, lenguaje, símbolos y dualidades  
estructurales en *La Historia del Soldado* de Ígor Stravinsky

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA – TROMPETA**

PRESENTA:

**LUIS EDUARDO CARRILLO VÁZQUEZ**

**ASESORES:**

JOSÉ FRANCISCO CORTÉS ÁLVAREZ

JAIME MÉNDEZ ALVARADO



Ciudad de México

Mayo de 2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## DEDICATORIA

A mi familia, tan diversa y tan extensa que no habría espacio para agradecerles por separado a cada tío y a cada primo todo el amor, el consejo y el cuidado que me han externado durante toda la vida.

A mi hermano Daniel, quien es mi modelo de vida y mi brújula moral. Quien siempre será mi hermano mayor y a quién siempre veré con ojos infantiles como mi ejemplo y como mi héroe. Aquel que trajo un clarinete a la casa y con él toda la música del mundo, el que propició que yo haya escogido este camino y aquel que moldeó en gran medida la persona en la que me convertí.

Finalmente, a mis padres, Ana María y Napoleón por amarme como ninguna otra persona podrá jamás. Por apoyarme siempre hasta el límite de la capacidad humana y por desafiar mi concepción de las cosas que alguien está dispuesto a hacer por amor. Son mi admiración, mi orgullo y mi promesa de superación. Espero tener vida para poder convertirme en una fracción del hijo que se merecen. Gracias por amarme sin condiciones y perdonar todas mis imperfecciones, por resistir el duro trabajo de ser padres y por ser mis maestros en esta vida. Básicamente, gracias por tener sexo y procrearme, es lo más bonito que alguien pudo hacer por mí.

## AGRADECIMIENTOS

A mi profesor de instrumento, Jaime Méndez Alvarado por haberme recibido en su cátedra, por brindarme su tiempo y sus conocimientos y más importante aún, por ayudarme a entender que la trompeta puede (y debe) ser algo sencillo. Por ser un profesor consciente del potencial y los límites de cada alumno, por impulsar el desarrollo de nuestro maestro interno y por ser, ante todo, un docente congruente, profesional y empático.

A mi profesor de análisis musical, José Francisco Cortés Alvarado por su absoluta dedicación a la preparación de la materia, por su facilidad de contagiar fascinación por músicas de todos lados y porque además de ser un genio, sigue siendo un hombre humilde y cálido con sus alumnos.

A mis maestros de carrera, por impulsarme a convertirme en un mejor músico. A Luis Manuel Sánchez, por brindarme su confianza y ayudarme a confiar en mis propias habilidades, a Salvador Rodríguez Lara, por brindarme bases teóricas sólidas en armonía y contrapunto que germinaron en mí la semilla de la composición, y a Alejandro Escuer, por continuar impulsando esta pasión y ampliar de paso todo mi panorama musical.

A todos los amigos que fueron guías en la música y en mi vida, y en especial a Jocelin, Arturo y a Miguel por dejar una marca indeleble con su amistad y su persona, por su cariño sincero y su mano franca. Gracias por ser ustedes mismos y permitirme compartir con ustedes quien soy de verdad.

A los maestros de la cátedra de trompeta, Rafael Ancheta, Humberto Alanís y Ramón Sandoval por recibirme como su alumno en diferentes momentos de mi proceso y por sus cálidas palabras y enseñanzas.

Finalmente, a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Música por abrirme las puertas de una educación superior gratuita y de calidad.

# ÍNDICE

JUSTIFICACIÓN .....	3
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y OBJETIVOS .....	6
MARCO TEÓRICO .....	8
Condiciones socio-históricas durante la creación de la obra.....	15
METODOLOGÍA .....	18
ORGANIZACIÓN Y DISTINCIÓN FORMAL POR BLOQUES EN <i>LA HISTORIA DEL SOLDADO</i> .....	22
I. <i>Marche du Soldat</i> .....	23
II. <i>Petits Airs au Bord du Ruisseau</i> .....	31
III. <i>Pastorale</i> .....	37
IV. <i>Marche Royale</i> .....	40
V. <i>Petit Concert</i> .....	45
VI. <i>Trois Dances</i> .....	52
1. <i>Tango</i> .....	52
2. <i>Valse</i> .....	53
3. <i>Ragtime</i> .....	54
VII. <i>Danse du Diable</i> .....	63
VIII. <i>Grand Choral</i> .....	67
IX. <i>Marche Triomphale du Diable</i> .....	71
Conclusiones .....	75
EL LENGUAJE ARMÓNICO Y OTROS ELEMENTOS <i>STRAVINSKIANOS</i> EN <i>LA HISTORIA DEL SOLDADO</i> .....	77
El sistema de polos de Stravinsky y la duplicidad de centros modales .....	77
Oposiciones estructurales entre los materiales musicales de los personajes.....	81
Desplazamiento métrico por <i>ostinati</i> , poliritmia y permutación rítmico-melódica.....	82
DUALIDADES, SÍMBOLOS Y SIGNIFICADO EN <i>LA HISTORIA DEL SOLDADO</i> .....	89

<b>Símbolos, <i>Dies Irae</i> y prolepsis musical.....</b>	<b>89</b>
<b>Juegos de pares: Dualidades en estructura, argumento y significado.....</b>	<b>93</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>95</b>

## JUSTIFICACIÓN

Sobre Stravinsky se ha escrito y analizado muchísimo en todo el mundo, algo de lo que no debemos extrañarnos dada la riqueza en contenido de su obra y la autenticidad del lenguaje de cada uno de sus periodos creativos. Sin embargo, la verdad es que el centro de atención de estos estudios ha estado enfocado principalmente en las piezas orquestales y algunos de sus trabajos de cámara, pero no en *La Historia del Soldado*, una obra revolucionaria en su formato y confección de la que desafortunadamente se ha hablado relativamente poco en el terreno del análisis musical. Es por ello que resulta necesario explicar la estructura interna de la pieza y descubrir cómo y por qué están divididas de esa forma las partes constitutivas de cada movimiento, con el objetivo de poder entender a la obra en su totalidad.

Resulta pertinente ahondar en la importancia de *La Historia del Soldado* al mencionar dos de los puntos más significativos que hacen de ella una de las obras más valiosas del siglo XX: Su originalidad conceptual y su complejidad musical compactada en una instrumentación modesta.

*La Historia del Soldado* fue el resultado de una colaboración artística entre uno de los compositores más importantes del siglo XX, Ígor Stravinsky, y el escritor suizo de mayor nombre en aquellos tiempos, Charles Ferdinand Ramuz. La obra se concibe como una puesta en escena multidisciplinaria en la que teatro, música y danza colaboran para conducir la historia faustiana escrita por Ramuz, y en la que la música tiene un rol principal. A diferencia de las otras dos disciplinas (teatro y danza), la música de *La Historia del Soldado* puede sostenerse por sí sola, a tal grado que incluso es más común verla representada en el formato de suite de concierto que en su versión escénica original. Dicha puesta en escena, que fue imaginada por Stravinsky y Ramuz, es una de las colaboraciones artísticas multidisciplinarias más singulares del siglo XX. Inclusive hoy en día es difícil pensar en una producción no operística que se equipare en nivel a la propuesta musical y escénica que *La Historia del Soldado* regaló al mundo hace poco más de 100 años. Esto se debe en gran medida a la singularidad conceptual de la puesta en escena como espectáculo ambulante que narra una historia adaptada del folclore ruso para comunicar un mensaje que se vuelve universal y que puede conectar con el público de cualquier lugar



y tiempo. Queda más que claro que cualquier producción teatral que ponga en el centro de atención la música de uno de los compositores más influyentes de la historia dará mucho de qué hablar en los tiempos venideros.

En segundo lugar de importancia, esta obra compacta de manera precisa y sustancial el centro del pensamiento musical de Stravinsky durante la época de los *Ballets Russes* de tal modo que encontramos técnicas de composición utilizadas en *La Consagración de la Primavera*, pero en su estado más puro y fundamental, sin las distracciones ni rellenos que pueden suponer una partitura orquestal. Hablamos de las polirritmias y las superposiciones rítmico-melódicas, pero también de los *ostinati* y los desplazamientos métricos, estos últimos explorados en *La Consagración de la Primavera*, pero llevados a sus últimas consecuencias en *La Historia del Soldado*<sup>1</sup> donde este procedimiento alcanza una categoría de rasgo identitario para toda la obra. Todo esto se encuentra condensado en solo siete instrumentos que Stravinsky explota cual ensamble de solistas para dotar a la obra de una complejidad equivalente a cualquiera de sus piezas orquestales.

Regresando a las razones por las que este trabajo es necesario, hay que decir que se llevó a cabo una búsqueda en algunos de los repositorios digitales de tesis más conocidos para trabajos en español y no se obtuvo ningún resultado que coincidiera con el tema del presente trabajo. Las fuentes consultadas fueron el Repositorio Nacional y TESIUNAM en México, Teseo y Dialnet en España, y la Red de repositorios latinoamericanos para el resto de América Latina. Aunque no podemos asegurar que esta tesis sea la primera en abordar *La Historia del Soldado* en español en un trabajo de obtención de grado sí podemos decir con toda seguridad que se trata del primer aporte original sobre esta pieza al repositorio de tesis de la UNAM.<sup>2</sup> Es por ello que el escrito supone una contribución importante para el corpus de trabajos académicos sobre Stravinsky en español al presentar una visión global de la pieza desde la perspectiva del análisis musical.

---

<sup>1</sup> Aaron Copland, *The New Music, 1900 - 1960* (New York: W.W. Norton & Company, Inc, 1968), 67  
<https://archive.org/details/newmusic1900196000copl/page/n5/mode/2up?view=theater>.

<sup>2</sup> Esta tesis no es la primera en la Universidad acerca de Stravinsky, la primera es *Influencia de Stravinsky en la música contemporánea* (1981) de Luis Ariel Waller González, la segunda es *Análisis histórico-musical sobre cinco ciclos de canciones para voz y conjunto instrumental del S. XX :M. Ravel, I. Stravinsky, B. Britten, C. Chávez, H. W. Henze* (2012) de María Teresa Navarro Agraz. La tercera y más reciente es *La experiencia del tiempo en la Poética musical de Stravinsky. Un acercamiento desde la historia conceptual* (2022) de Azalia Hernández Villalobos.

Teniendo en cuenta que el desconocimiento del idioma inglés representa una barrera significativa al momento de comenzar un trabajo de investigación, esta tesis también está dirigida hacia los alumnos de esta y otras escuelas de música que tengan interés por el tema para sus propios proyectos de obtención de grado, y sobre todo para aquellas personas cuyas bibliografías sólo puedan incluir fuentes en español. También supone una contribución a la investigación que se lleva a cabo dentro de nuestra universidad sobre la obra de Stravinsky

En la lengua inglesa existen algunos trabajos sobre esta pieza y sobre los que se hablará más a fondo en el capítulo del marco teórico, sin embargo, solo hay un par que se centran totalmente en esta obra, por lo que aún hay mucho que decir sobre los procedimientos creativos de Stravinsky presentes en esta obra. Con esto se pretende ofrecer una nueva y más completa visión sobre *La Historia del Soldado* que presente (tal vez por primera vez) un análisis musical total centrado en el aspecto formal de cada uno de sus movimientos y complementado por la discusión de otros procesos compositivos del creador y un apartado de corte más conceptual, todo esto con la finalidad de contribuir a la proliferación de nuevas ideas y teorías referentes al estudio de la obra.

## PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y OBJETIVOS

¿Cómo está construida formalmente *La Historia del Soldado*? ¿Qué recursos y/o procedimientos activos designan los puntos de cambio de sección en esta obra? ¿Cómo juzgamos cuando un bloque comienza y termina?

¿Cómo funciona el lenguaje y las técnicas *stravinskianas* en *La Historia del Soldado*?

¿Podemos encontrar información relevante sobre el proceso creativo de Stravinsky desde un punto de vista conceptual? ¿Cuáles son estos elementos?

Estas son las preguntas generadoras de la presente investigación.

Una de las principales problemáticas que pueden surgir durante la realización del análisis es la de sucumbir ante la subjetividad de un sistema que sólo contemple la explicación interpretativa. Es decir, recurrir a la intuición y confiar a ésta todos los posibles aciertos o errores que resulten, en lugar de tratarla como una herramienta de primer acercamiento a la obra. Es indispensable disponer de un método de trabajo y justificar nuestros hallazgos o posturas siempre a partir de un aparato metodológico serio. Todo esto se encuentra desarrollado en el capítulo de la metodología.

El primer objetivo de esta tesis es el de mostrar cómo funciona formalmente la pieza al comprobar la existencia de procesos de distinción entre sus bloques constitutivos y explicar cómo funcionan. Por procesos de distinción nos referimos a la diferenciación intencional en la construcción de las dos ideas principales de un movimiento, a la relación duracional que existe entre los distintos bloques formales o a la importancia que Stravinsky le da a la presentación, salida y reintroducción de sus materiales para designar los puntos de llegada estructurales (cambios de sección). Debe mencionarse que este trabajo no tiene la intención de profundizar en los procedimientos semióticos más avanzados ya que esto imposibilitaría la discusión de temas igualmente importantes y poco discutidos en esta obra como serían los vistos en el séptimo y octavo capítulo del presente trabajo.

El segundo objetivo es señalar la importancia que las técnicas de composición *stravinskianas* tienen en el desarrollo del discurso musical, es decir, cómo van más allá de ser artilugios estéticos que diferencian el lenguaje de Stravinsky del de otros compositores para convertirse también en las herramientas que construyen a la obra misma.

El tercer y último objetivo es demostrar cómo podemos iluminar aún más el misterio del proceso creador de Stravinsky mediante la discusión de los elementos conceptuales que afectan directamente las decisiones creativas tomadas durante la creación de esta obra.

## MARCO TEÓRICO

A continuación, se discuten brevemente algunos de los trabajos más significativos sobre Stravinsky en el ámbito del análisis musical. Cabe mencionar que la selección contempla sólo los textos escritos sobre esta pieza en específico o bien, aquellos que tratan aspectos generales de su composición y conciernen directamente a los procedimientos presentes en *La Historia del Soldado*.

Primero que nada, hay que contextualizar con respecto a la situación de Stravinsky en la comunidad del análisis y la musicología por lo que es prudente mencionar una de las discusiones académicas más significativas: El sistema de polos de Stravinsky.

Antes de comenzar a exponer teorías de otros investigadores, vale la pena presentar las explicaciones originales de Stravinsky sobre el fenómeno de la música. En sus propias palabras, todo discurso musical puede definirse como una serie de impulsos y reposos caracterizados por la atracción o repulsión de un sonido, un intervalo o un conglomerado de notas a los que él llama polos de atracción.<sup>3</sup> Más aún, sostiene que ningún tipo de forma musical sería posible sin la existencia de estos llamados elementos de atracción.<sup>4</sup> De manera aún más precisa, Stravinsky dejó ver como aplicaba esta idea directamente en su proceso creador:

Composing, for me, is putting into an order a certain number of these sounds according to certain interval-relationships. This activity leads to a search for the center upon which the series of sounds involved in my undertaking should converge. Thus, if a center is given, I shall have to find a combination that converges upon it. If, on the other hand, an as yet un-oriented combination has been found, I shall have to determine the center towards which it should lead. The discovery of this center suggests to me the solution of my problem.<sup>5</sup>

Berger fue una de las primeras personas en hablar sobre la importancia estructural de las escalas diatónicas y en mayor medida de las escalas octatónicas en el proceso de composición de Stravinsky en *Problems of Pitch Organization in Stravinsky*.<sup>6</sup> A partir de ese

---

<sup>3</sup> Igor Stravinsky, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons* (Cambridge: Harvard University Press, 1947), 36.

<sup>4</sup> Stravinsky, 36.

<sup>5</sup> Stravinsky, 37. “Componer, para mí, es poner dentro de un orden un cierto número de sonidos de acuerdo a ciertas relaciones interválicas. Esta actividad conduce a la búsqueda del centro sobre el cual la serie de sonidos involucrados en mi tarea deberían converger. Por lo tanto, si un centro es dado, debo encontrar una combinación que converja sobre éste. Si, por el otro lado, una combinación sin ninguna orientación ha sido encontrada, debo entonces determinar el centro sobre el cual ésta deba dirigirse. El descubrimiento de este centro significa para mí la solución a mi problema”.

<sup>6</sup> Arthur Berger, “Problems of Pitch Organization in Stravinsky,” *Perspectives of New Music* 2, no. 1 (1963): 11–42, <https://doi.org/10.2307/832252>.

artículo dos bandos fueron creados, uno que concuerda con la premisa de la importancia escalar y que se dedica a defender y expandir esa postura y otro grupo que sostiene lo contrario, que las escalas no son un elemento *a priori* ni son el origen de aparatos tan importantes como son el sistema de polos de Stravinsky. Van den Toorn, podría considerarse junto con Taruskin como las figuras principales de la teoría octatonicista y monoescalar en Stravinsky,<sup>7</sup> mientras que Tymoczko y Straus representan la línea de pensamiento que considera a la superposición escalar (Tymoczko) y a la superposición triádica (Straus) como los verdaderos sistemas de organización armónica.<sup>8</sup> Uno de los puntos principales en contra de la teoría escalar y que ha sido señalado continuamente por el grupo Tymoczko-Straus es la incapacidad del sistema escalar por encapsular todo el material melódico de los pedazos de música analizados dentro de las colecciones octatónicas al dejar fuera algunas “notas falsas” que no pertenecen a dicha escala<sup>9</sup>.

Si existe mayor interés en el tema es buena idea revisar la réplica de Tymoczko sobre *Some Characteristics of Stravinsky's Diatonic Music* en el artículo *Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration* y la contraréplica de van den Toorn en *Stravinsky and the Octatonic: The Sounds of Stravinsky*.<sup>10</sup>

Kielian-Gilbert ha escrito acerca de una posible explicación a la teoría de polos de Stravinsky mediante su sistema de pares de colecciones de notas donde dos tetracordes son posicionados simétricamente mediante una o dos notas que son el *centro de simetría*

---

<sup>7</sup> Pieter C. Van Den Toorn, “Some Characteristics of Stravinsky’s Diatonic Music,” *Perspectives of New Music* 14, no. 1 (1975): 104–38, <https://doi.org/10.2307/832545>; Richard Taruskin, “Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; Or, Stravinsky’s ‘Angle,’” *Journal of the American Musicological Society* 38, no. 1 (1985): 72–142, <https://doi.org/10.2307/831550>.

<sup>8</sup> Dmitri Tymoczko, “Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration,” *Music Theory Spectrum* 24, no. 1 (2002): 68–102, <https://doi.org/10.1525/mts.2002.24.1.68>; Joseph N Straus, “Stravinsky’s ‘Tonal Axis,’” *Journal of Music Theory* 26, no. 2 (2016): 261–90, <https://doi.org/10.2307/843423>.

<sup>9</sup> Straus, “Stravinsky’s ‘Tonal Axis.’”: 262.

<sup>10</sup> Pieter C. Van Den Toorn and Dmitri Tymoczko, “Colloquy: Stravinsky and the Octatonic,” *Music Theory Spectrum* 25, no. 1 (2003): 167–202, <https://doi.org/2003.25.1.167>.

(R) entre ambos<sup>11</sup>, todo esto influenciado directamente por las ideas de van den Toorn quien ya había notado la importancia en la simetría de los conjuntos 0,3,6,9<sup>12</sup> derivados de la escala octatónica<sup>13</sup>.

Resta decir sobre este tema que el presente trabajo comparte la postura de la superposición del grupo Tymoczko-Straus y son sus teorías las que son consideradas mayoritariamente en el desarrollo de los capítulos.<sup>14</sup>

La presencia de dos quintas justas estructurales en la mayor parte de la música de Stravinsky es quizás uno de los descubrimientos más interesantes hechos por Straus ya que afirma que una de las quintas es utilizada mayoritariamente de forma armónica y la otra melódicamente, pero que ambas están rellenas armónicamente para enfatizar lo que él llama una “estructura fundamentalmente bi-quintal”.<sup>15</sup> Así mismo, en otro de sus trabajos Straus desarrolla más sobre la calidad de dualidad estructural a la que muchas de las piezas de Stravinsky parecen estar atenuadas: “Stravinsky's most characteristic structures make musical sense in both tonal and post-tonal domains. They constitute a nexus, a point of intersection where two musical worlds, one old and one new, meet and compete”.<sup>16</sup> Deliège y Lamb comparten este punto de vista y aseveran “From this point on there is an increasing tendency in his work for two temporal structures to exist side by side—one static and made up of repetitions and breaks, the other progressing and reusing some of the syntactic features of tonal language and, later, of serialism”.<sup>17</sup>

---

<sup>11</sup> Marianne Kielian-Gilbert, “Relationships of Symmetrical Pitch-Class Sets and Stravinsky’s Metaphor of Polarity,” *Perspectives of New Music* 21, no. 1 (1983): 209–40, <https://doi.org/10.2307/832874>.

<sup>12</sup> Estos números hacen referencia a la teoría de conjuntos o Pitch Set Theory en inglés en la que cada uno de los sonidos dentro de la octava recibe un número del 0 al 11. En este caso, el conjunto 0,3,6,9 es la estructura de cualquier acorde disminuido.

<sup>13</sup> Van Den Toorn, “Some Characteristics of Stravinsky’s Diatonic Music.”: 115.

<sup>14</sup> También existe una gran síntesis de los acontecimientos anteriores a 1985 sobre esta pugna en las primeras páginas de *Chermonor to Kashchei: Harmonic Sorcery; Or, Stravinsky’s “Angle”* de Richard Taruskin citado arriba.

<sup>15</sup> Joseph N. Straus, “Harmony and Voice Leading in the Music of Stravinsky,” *Music Theory Spectrum* 36, no. 1 (2014): 1–2, <https://doi.org/10.1093/mts/mtu008>.

<sup>16</sup> Joseph N Straus, “The Progress of a Motive in Stravinsky’s the Rake’s Progress,” *The Journal of Musicology* 9, no. 2 (1991): 165–85, <https://doi.org/10.2307/763551>. “Las estructuras más características de Stravinsky tienen sentido musical tanto en los dominios tonales y post-tonales. Éstos constituyen un nexo, un punto de intersección donde dos mundos musicales, uno viejo y otro nuevo, se encuentran y compiten”.

<sup>17</sup> Célestin Deliège and Michaël Lamb, “Stravinsky: Ideology ↔ Language,” *Perspectives of New Music* 26, no. 1 (1988): 82–106, <https://doi.org/10.2307/833317>. “De este punto en adelante hay una creciente tendencia en su obra por utilizar dos estructuras temporales que existen lado a lado, una estática y conformada de repeticiones y rupturas, la otra progresando y reutilizando algunos de los rasgos sintácticos del lenguaje tonal y, posteriormente, del serialismo”.

Sobre las cualidades de los *ostinati stravinskianos*, Straus les ha atribuido una cualidad de “estaticidad armónica” antagónica a la activación provocada por las transposiciones de materiales.<sup>18</sup> Opuesto a esta idea, Horlacher opina que son las repeticiones cíclicas de cada ostinato y su relación cambiante con otros elementos musicales las que ocasionan que exista una transformación de los materiales y un impulso en la evolución de la forma.<sup>19</sup> Horlacher también ahonda más en la teoría del dinamismo estático en Stravinsky al proponer la noción de una textura que “se mueve sobre sí misma” (*running in place*) y afirma que los pasajes con superposiciones en los estratos mantienen una comunicación entre sí (entre otros episodios similares) y forman parte de un proceso activo de interrelación formal entre pasajes.<sup>20</sup>

Cone postula tres diferentes fases en el proceso de interrupciones en la música de Stravinsky.<sup>21</sup> *Estratificación*, donde los elementos musicales son claramente superpuestos y forman parte de un bloque musical interrumpido por otra cosa, *entrelazamiento*, que no es más que la alternación de una misma idea interrumpida por otro bloque musical, y finalmente, la *síntesis*, que es la reelaboración y combinación de los elementos más importantes dentro de la primera fase.<sup>22</sup>

Sobre el tema del desplazamiento en la música de Stravinsky, van den Toorn no sólo describe estos procesos y los clasifica según sus características, sino que trata de refutar mediante el análisis musical algunas de las aseveraciones más tajantes sobre Stravinsky que Adorno escribió en su *Filosofía de la Música Moderna*. Quizás la más controversial de todas ellas fue la que clasificó su música como una que carece de cualquier tipo de desarrollo.<sup>23</sup>

A pesar de algunas coincidencias entre el pensamiento de Adorno y lo que la música de Stravinsky es en realidad, van den Toorn llega a la conclusión objetiva y también lógica de que la explicación del recurso del desplazamiento *stravinskiano* se queda un poco

---

<sup>18</sup> Joseph N Straus, “A Strategy of Large-Scale Organization in Stravinsky’s Late Music,” *Intégral* 11, no. 1997 (1997): 1–36.

<sup>19</sup> Gretchen Horlacher, “The Rhythms of Reiteration: Formal Development in Stravinsky’s Ostinati,” *Music Theory Spectrum* 14, no. 2 (1992): 171–87, <https://doi.org/10.2307/746106>.

<sup>20</sup> Gretchen Horlacher, “Running in Place: Sketches and Superimposition in Stravinsky’s Music,” *Music Theory Spectrum* 23, no. 2 (2001): 196–216, <https://doi.org/10.1525/mts.2001.23.2.196>.

<sup>21</sup> Edward T Cone, “Stravinsky: The Progress of a Method,” *Perspectives of New Music* 1, no. 1 (2016): 18–26, <https://doi.org/10.2307/832176>.

<sup>22</sup> Cone, “Stravinsky: The Progress of a Method”: 19–20.

<sup>23</sup> Pieter C. Van Den Toorn, “Stravinsky, Adorno, and the Art of Displacement,” *The Musical Quarterly* 87, no. 3 (2004): 468–509, <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdh017>.



corta en profundidad en la crítica musical de Adorno.<sup>24</sup> Van den Toorn no hace estos juicios a la ligera, sino que son respaldados por un sólido argumento teórico que es demostrado a partir del análisis musical de varias piezas. La siguiente cita de van den Toorn es una perfecta conclusión al artículo sobre lo acotada que puede llegar a ser la lectura de Adorno sobre Stravinsky y sobretodo, lo incompatible que resulta juzgar críticamente la obra de un compositor con base a parámetros establecidos en música de otro estilo y convenciones:

...what can seem old-fashioned and even absurdly naive in Adorno's writings about Stravinsky is a critical judgement that fixes musical value with a single style (with all other styles weighed accordingly), verification with a single method of analysis (drawn from the single style), and musical expression with the terms and concepts laid down by that single style.<sup>25</sup>

Existe también un artículo basado en los planteamientos de van den Toorn escrito por Traut donde la teorización sobre el desplazamiento *stravinskiano* es continuada, aunque debe decirse que el punto sobre el que gira la mayor parte del artículo son las consecuencias en el nivel contrapuntístico a raíz del desplazamiento.<sup>26</sup> Esto es un descubrimiento menor si tenemos en cuenta la verdadera naturaleza del contrapunto como fenómeno derivado de la armonía y viceversa, por lo que sería adecuado decir que si el desplazamiento rítmico y métrico tiene un impacto considerable en la armonía de Stravinsky como infiere el artículo de van den Toorn, también lo tendrá en el terreno del contrapunto.

Al avanzar hacia aquellos trabajos cuya atención está destinada específicamente a *La Historia del Soldado*, mencionamos en primer lugar el importante libro editado por Carr donde se hizo accesible para toda la comunidad académica reproducciones xerográficas de los manuscritos originales de la obra.<sup>27</sup> Para esto, Carr reunió y reorganizó los bosquejos provenientes de dos cuadernos diferentes de

---

<sup>24</sup> Van Den Toorn: 500-501.

<sup>25</sup> Van Den Toorn: 501. "...lo que puede parecer anticuado e incluso absurdamente simplista en los escritos de Adorno sobre Stravinsky es un juicio crítico que sujeta su valor musical con un estilo único (con todos los demás estilos ponderados de igual manera), que es verificado con un solo método de análisis (tomado del estilo único), y donde su expresividad musical es también juzgada a partir de los términos y conceptos impuestos por ese estilo único".

<sup>26</sup> Don Traut, "More on Displacement in Stravinsky: A Response to van Den Toorn," *Musical Quarterly* 90, no. 3 (2007): 521-35, <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdn014>.

<sup>27</sup> Maureen Carr, *Stravinsky's Histoire Du Soldat: A Facsimile to the Sketches* (Middleton: A.R. Editions, Inc, 2005), [https://books.google.com.mx/books?id=jYTiK1bwjqIC&pg=PA3&lpg=PA3&dq=Igor+Stravinsky+and+CharlesFerdinand+Ramuz:+A+Study+of+Their+Artistic+Collaboration+for+Histoire+du+soldat\(1918&source=bl&ots=dc7wAf4i90&sig=ACfU3U038YvkMY5TOENL0153YS-Cu5hTUw&hl=es&sa=X](https://books.google.com.mx/books?id=jYTiK1bwjqIC&pg=PA3&lpg=PA3&dq=Igor+Stravinsky+and+CharlesFerdinand+Ramuz:+A+Study+of+Their+Artistic+Collaboration+for+Histoire+du+soldat(1918&source=bl&ots=dc7wAf4i90&sig=ACfU3U038YvkMY5TOENL0153YS-Cu5hTUw&hl=es&sa=X).

composición y los acompañó de varios capítulos escritos por varios investigadores que abordan la obra desde el punto de vista histórico, musical y literario. El primer capítulo, escrito por la misma Carr, es por mucho el más relevante para esta investigación y también uno de los más citados en general para trabajos sobre *La Historia del Soldado*. Entre algunos de los aportes más significativos se encuentra el estudio histórico relacionado a la creación de la obra que es la mayor fuente de información para el siguiente capítulo del presente marco teórico. Sobre los orígenes de las publicaciones de la obra explica porque la edición Chester (la utilizada en esta tesis) es la versión más fiel a lo que Stravinsky escribió originalmente y en otro apartado proporciona las fechas de finalización de cada movimiento escritas por el mismo Stravinsky, lo que según Carr podría ayudar a rastrear los orígenes de ciertos materiales que aparecen en varios movimientos e indagar si existe alguna interrelación motivica entre los materiales a lo largo de toda la obra.

Sobre los análisis relacionados al aspecto formal, uno de los artículos más relevantes para esta investigación es *The Rhythms of Form: Correspondence and Analogy in Stravinsky's Designs* escrito por Kielian-Gilbert donde propone un método de organización formal que señala las relaciones entre secciones de música que se corresponden formalmente o son análogas entre sí.<sup>28</sup> Según Kielian-Gilbert, “*correspondencia* concierne a una similitud concreta en componentes de naturaleza rítmico-métrica, textural, tímbrica, y configuraciones de altura, mientras que una *analogía* concierne a las similitudes entre grupos comparados en el modelaje de su organización musical, contexto e importancia de su posición, y distribución proporcional de los eventos”.<sup>29</sup> En resumen, la *correspondencia* formal es alusiva a las características musicales compartidas entre dos secciones de música y que pueden ser identificadas con procedimientos analíticos elementales, mientras que la relación de *analogía* involucra procesos más complejos que revelen parentescos estructurales y duracionales entre bloques formales.

Más importante aún, este artículo contiene un increíble y completísimo análisis del primer movimiento de la obra, *Marche du Soldat* que incluye la explicación escrita con un análisis distribucional de los materiales constitutivos del movimiento (análisis

---

<sup>28</sup> Marianne Kielian-Gilbert, “The Rhythms of Form: Correspondence and Analogy in Stravinsky’s Designs,” *Music Theory Spectrum* 9, no. 1 (1987): 42–66, <https://doi.org/10.2307/746118>.

<sup>29</sup> Kielian-Gilbert: 44-45.

paradigmático), una reducción a dos pentagramas marcando los puntos estructurales y temporales y también un análisis más profundo que revela las relaciones de *correspondencia* y *analogía* entre secciones estructurales.

Otro artículo concerniente a *La Historia del Soldado* es el análisis del movimiento del *Grand Choral* escrito por Smyth y Traut donde ambos parten de los hallazgos hechos por Taruskin en su libro *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra* donde se sentó la referencia textual que Stravinsky hizo del coral luterano “Ein’ feste Burg” en su propio movimiento además de una posible organización del material melódico mediante la combinación de tetracordes dóricos separados por una quinta justa, una colección de notas que contempla los pronunciados choques de semitono generados por Stravinsky al utilizar falsas relaciones de manera intencional (tercera menor y mayor simultáneas).<sup>30</sup> En el trabajo, Smyth y Traut también mencionan los posibles paralelismos en la armonización de Bach del mismo coral, un plan armónico para todo el movimiento basado en los puntos cadenciales de los calderones que sugiere claramente una centralización en Sol y por último, un esquema que explica cómo fue compuesto el coral comparando y relacionando los diversos bloques constitutivos del movimiento a lo largo de tres revisiones diferentes (manuscritos) antes de la versión final.<sup>31</sup> Cabe aclarar que este último esquema y la mayor parte del artículo tienen un sesgo más musicológico que de teoría musical.

Por último, menciono dentro los trabajos de análisis sobre Stravinsky y *La Historia del Soldado* la tesis de maestría de Desinord centrada en los procesos de repetición como agentes de desarrollo dentro de la obra.<sup>32</sup> Hay que mencionar que el centro de este trabajo recurre a las posturas de van den Toorn y sobretodo de Horlacher que se oponen a la etiqueta “anti-desarrollo” que personas como Adorno han puesto en la música de Stravinsky. Sin embargo, el trabajo de Desinord queda muy lejos de aportar algo diferente a lo ya escrito por Horlacher en lo que respecta al aspecto formal *stravinskiano*. En cuanto a su sistema de clasificación y jerarquización de materiales debo decir que carece de cualquier rigor o método de justificación al otorgar de forma meramente intuitiva los valores de

---

<sup>30</sup> David H Smyth and Don Traut, “Stravinsky’s Sketches for the Great Chorale,” *Intégral* 25 (2011): 89–120.

<sup>31</sup> Smyth and Traut: 95,98,117.

<sup>32</sup> Richard Desinord, “ACTIVE STASIS: REPETITION AND THE FAÇADE OF DISCONTINUITY IN STRAVINSKY’S HISTOIRE DU SOLDAT (1918)” (Pennsylvania State University, 2016).

importancia motívica a cada uno de los materiales. La ausencia de dicha metodología en el trabajo merma un poco la seriedad de dicha propuesta.

### **Condiciones socio-históricas durante la creación de la obra**

Durante el año de 1917 Stravinsky se encontraba viviendo en Suiza y realizando múltiples viajes de trabajo para estrenar sus obras en otros países de Europa, sin embargo, este periodo de cierta estabilidad económica se vio interrumpido abruptamente por el triunfo de la Revolución rusa, por lo que los ingresos provenientes de su país natal dejaron de llegar.<sup>33</sup> Producto del momento de incertidumbre y precariedad que existía en toda Europa a raíz de la Primera Guerra Mundial, Stravinsky y un grupo de artistas entre los que estaban el director de orquesta Ernest Ansermet, el pintor René Auberjonois y por supuesto, el escritor Charles Ferdinand Ramuz pulieron la propuesta original de Stravinsky de un espectáculo ambulante de música y teatro que pudiera hacer giras por los diversos poblados suizos y la convirtieron en *La Historia del Soldado*.<sup>34</sup>

El argumento de la obra es una suerte de revisión del cuento *El Soldado y la Muerte* del escritor folclorista Aleksandr Afanásiev que Stravinsky le presentó a Ramuz para que él posteriormente le diera su forma final.<sup>35</sup> La historia sigue al soldado José que en su camino de regreso a casa tras pelear en la guerra se encuentra con un desconocido, el Diablo, que le ofrece un libro capaz de predecir el futuro a cambio de su viejo violín. El trato es una referencia directa a la historia de Fausto y su pacto con Mefistófeles, en este caso usando al violín como un símbolo del alma del soldado. Tras aceptar el intercambio, José le enseña durante tres días al Diablo como tocar su violín y después es regresado a casa en un carruaje volador. Para sorpresa de José nadie en el pueblo le reconoce, ni su prometida ahora casada con alguien más ni su propia madre. De inmediato el soldado entiende que no han pasado tres días sino tres años. José se dedica entonces a utilizar el libro para generar riqueza, pero poco tiempo después se da cuenta que todo eso no vale nada, por lo

---

<sup>33</sup> Igor Stravinsky, *Stravinsky: An Autobiography* (New York: Simon and Schuster, Inc., 1936), 110.

<sup>34</sup> Stravinsky, 111; Igor Stravinsky and Robert Craft, *Expositions and Developments* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981), 89.

<sup>35</sup> Stravinsky and Craft, *Expositions and Developments*, 90.

que cuando el Diablo disfrazado de viejo merchante le enseña su viejo violín, éste de inmediato le ofrece todo lo que tiene, pero es en vano ya que al tratar de tocarlo el violín permanece en silencio.

Tras esto, el soldado viaja a otra tierra y llega a un reino donde se entera que la hija del rey, la princesa, está enferma, y cualquiera capaz de curarla se casará con ella. El soldado está decidido a conseguirlo pero, oportunamente, el Diablo también ha llegado para impedir que eso pase, por lo que José lo reta a un juego de cartas en el que el ganador se quedará con el violín. El soldado sabe que perderá y así sucede, pero su verdadero plan es embriagar al Diablo tras su triunfo para poder recuperar el violín. José, habiendo engañado al Diablo se dirige al palacio y mediante la música de su instrumento consigue despertar a la princesa del sueño profundo. Ahora José lo tiene todo, tiene a su amada y tiene su violín, sin embargo, él siente que no es así, piensa que si regresa a su hogar ahora que recupero su alma su madre sí lo reconocerá y entonces en verdad podrá ser totalmente feliz. A pesar de la advertencia del Diablo de que si llegara a salir de los límites de su reino él lo atrapara para siempre, José sale con la princesa en camino a su viejo hogar. Casi al llegar allá, el Diablo se hace presente y José, ahora arrepentido, trata de regresar llamando a la princesa que se ha quedado atrás. Es inútil. El Diablo ha recuperado el violín y se lleva a José para siempre.

Sobre el tema de la instrumentación para la obra, Stravinsky mencionó que a pesar de la escasez de fondos para el proyecto la verdadera razón de la elección de estos instrumentos fue su primer contacto con la música de jazz estadounidense.<sup>36</sup> Utilizó duplas de instrumentos del registro grave y agudo de cada familia (cuerdas, maderas y metales) y escogió aquellos que eran utilizados dentro del conjunto de la banda de jazz tradicional, cambiando solamente el saxofón por el fagot dado el timbre “penetrante” del primero.<sup>37</sup> Resulta interesante que Stravinsky mencione que su único acceso a esta música (supuestamente) fue a través de partituras que eran transcripciones y hasta el momento no había tenido oportunidad de escuchar una banda en vivo.<sup>38</sup> También hay que mencionar las reservas que tenía con respecto a utilizar al piano para este proyecto, señalando sus limitaciones en cuanto a dinámica y acentuaciones, y también debido a que podría haber revelado a la audiencia la escasez de fondos que tenían para la producción.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Stravinsky and Craft, 91.

<sup>37</sup> Stravinsky and Craft, 91.

<sup>38</sup> Stravinsky and Craft, 92.

<sup>39</sup> Stravinsky, *Stravinsky: An Autobiography*, 113.

Fue gracias a que el comerciante, filántropo y clarinetista amateur Werner Reinhart proporcionó el pago para cada uno de los involucrados que *La Historia del Soldado* pudo realizarse, por lo que en agradecimiento Stravinsky le regaló el manuscrito de la obra y también le escribió y dedicó las famosas *Tres Piezas para Clarinete Solo*.<sup>40</sup> Así fue que desde comienzos de 1918, Stravinsky y Ramuz se pusieron a trabajar cada uno en su propia parte de la puesta en escena como entidades independientes la una de la otra aunque manteniendo siempre una constante comunicación.

Finalmente, el 28 de Septiembre de 1918 se llevó a cabo el estreno de *La Historia del Soldado* en el Teatro de Lausana.<sup>41</sup> Curiosamente, como menciona el propio Stravinsky, al día siguiente la Gripe Española provocó el cierre masivo de todos los teatros en Suiza por lo que los planes originales que se tenían para esta producción ambulante nunca se pudieron llevar a cabo. Por si fuera poco, Stravinsky, su familia y los colaboradores terminaron por contagiarse también de esta enfermedad.<sup>42</sup> Stravinsky no presenciaria una interpretación tan buena en vida como la que aconteció el día que *La Historia del Soldado* tuvo su primera representación.

...the first performance of the Soldat completely satisfied me. Nor was this so from the point of view of music only. It was a great success as a whole, thanks to careful execution, setting, and perfect interpretation. The true note was struck then, but unfortunately I have never since seen a performance of the Soldat that has satisfied me to the same degree. I have kept a special place in my memory for that performance, and I am grateful to my friends and collaborators, as well as to Werner Reinhart ...<sup>43</sup>

Sobre la decisión de incluir un gran mosaico de formas musicales populares tales como “una melodía ‘estadounidense’ para la primera marcha, un ragtime, un vals ‘francés’, un coral matrimonial protestante alemán y un pasodoble español” Stravinsky comentó que todo fue en miras de dotar a la obra de un carácter “internacionalista”, universal y atemporal.<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> Stravinsky and Craft, *Expositions and Developments*, 93.

<sup>41</sup> Stravinsky, *Stravinsky: An Autobiography*, 117.

<sup>42</sup> Stravinsky, 122.

<sup>43</sup> Stravinsky, 121. “... la primera presentación del *Soldat* me satisfizo por completo. Esto no fue únicamente desde el punto de vista musical. Fue un gran éxito como un todo, gracias a la cuidadosa ejecución, escenificación y perfecta interpretación. Todo lo que se suponía debía ser la obra, fue, pero desafortunadamente no he vuelto a ver otra interpretación del *Soldat* que me satisfaga como lo hizo aquella. He guardado esa interpretación en un lugar muy especial de mis recuerdos, y estoy agradecido con todos mis amigos y colaboradores, al igual que con Werner Reinhart...”

<sup>44</sup> Stravinsky and Craft, *Expositions and Developments*, 93.

## METODOLOGÍA

Mucho de lo que respecta al análisis se refiere a cuestiones de observación y discriminación, saber identificar elementos musicales relevantes en la pieza y separarlos para su observación individual, después ver como estos elementos afectan la totalidad de la obra y llevar a cabo conjeturas que expliquen dicha relación entre lo particular (el elemento) y lo general (la obra como tal). Para dar una posible solución a este problema se propone un modelo de análisis enfocado en la forma y en los procesos estructurales dentro de la pieza. Para esto se introducen los conceptos de bloque formal y diferenciación seccional. El primero enfocado en clasificar y dividir cada movimiento en partes bien definidas por eventos musicales relevantes y el segundo en explicar por qué y cómo se llegó a esa propuesta de división formal.

Se llevó a cabo una búsqueda exhaustiva para determinar la metodología que se adaptara de la mejor forma a esta obra en particular. Para dicha investigación fue consultado como principal fuente el libro *A Guide to Musical Analysis* donde Cook lleva a cabo una recopilación de los métodos de análisis más significativos hasta el momento, partiendo desde los tradicionales análisis armónicos de numerales romanos y dedicando capítulos a otros tantos como el análisis schenkeriano, el método de Reti, análisis de *pitch set theory* de Forte y el modelo semiótico.<sup>45</sup>

Se optó por recurrir al método de análisis musical semiótico del reconocido lingüista y teórico musical Nicolas Ruwet. Su sistema consiste en el traslado de algunas de las ideas más relevantes del pionero en el área de la semiología musical, Jean-Jacques Nattiez, pero de tal manera que avanza de la teoría meramente conceptual de la filosofía de Nattiez hacia la configuración de un modelo de análisis adaptado a la verdadera práctica musical.

En su revelador artículo, *Methods of Analysis in Musicology*, Ruwet y Everist proponen un sistema de división formal basado en el pensamiento semiótico. Los métodos utilizados en el campo lingüístico son también trasladados y transformados para funcionar en el

---

<sup>45</sup> Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*, 1st ed. (New York: W.W. Norton & Company, Inc, 1987).

ámbito musical y se nos da una serie de pasos a seguir durante la realización de un análisis de esta naturaleza. Como bien mencionan los autores, este modelo se enfoca en las repeticiones para llevar a cabo las divisiones formales.<sup>46</sup>

En primer lugar, se lleva a cabo un proceso de segmentación seccional donde se busca obtener bloques formales que sean lo más extensos posibles, que sean repetidos íntegramente inmediata o posteriormente, o bien, que sean repetidos en forma de variación del bloque original. Estas porciones de música llevarán el nombre de *unidades de nivel I*, se representarán con las primeras letras del abecedario (A, B, C, etc.) y siempre en mayúsculas. Aquellas porciones de música que no cuenten con ninguna de las tres condiciones arriba mencionadas serán consideradas como *unidades sobrantes* y se les identificará con las últimas letras del abecedario (X, Y, Z) apareciendo igualmente en mayúsculas.

Al llevar a cabo el mismo proceso de división utilizado en las *unidades de nivel I*, pero ahora en cada uno de los bloques formales, obtenemos nuestras *unidades de nivel II*. Éstas tienen los mismos procesos y reglas para obtenerse que en las *unidades de nivel I* pero dan como resultado ideas, temas, melodías y materiales musicales en lugar de bloques formales.

Ruwet y Everist incluyen una gran variedad de escenarios que contemplan algunas de las problemáticas más recurrentes durante el proceso, aunque como todo sistema, presenta algunos huecos conceptuales y su rigor no puede ser absoluto ya que la naturaleza de las mismas obras siempre terminará por demandar más de dicho procedimiento. Es por ello que el análisis utilizado en la presente tesis se asemeja más a la metodología de autoras como Kielian-Gilbert, cuyo artículo *The Rhythms of Form: Correspondence and Analogy in Stravinsky's Designs*, que ya fue mencionado en el marco teórico, es uno de los mejores modelos de análisis semiótico aplicado a la música de Stravinsky. Aunque el método aquí utilizado es en esencia el mismo que el de Ruwet y Everist, el formato y el acercamiento a la obra es mucho más cercano al de Kielian-Gilbert.

Cabe mencionar que en el presente escrito no se contempla la inclusión de los análisis paradigmáticos que son tan familiares al método semiótico, pero esto tiene una razón de ser. Tomando en cuenta que para cada movimiento de la obra se incluye una reducción con las marcas de un esquema formal (igual que en el artículo de Kielian-Gilbert) y considerando que el análisis paradigmático antecede

---

<sup>46</sup> Nicolas Ruwet and Mark Everist, "Methods of Analysis in Musicology," *Music Analysis* 6, no. 1 (1987): 3–36, <https://doi.org/10.2307/854214>.



al esquema formal y puede ser entendido dentro del mismo, se optó por no incluirlo dada la cantidad de espacio en el trabajo que ya ocupan los esquemas formales *per se*.

Las fuentes de consulta para esta tesis podrían entonces clasificarse en cuatro categorías.

- 1) Textos de corte biográfico e histórico: Estos comprenden las biografías y autobiografías sobre Stravinsky, así como otros textos cuyo foco de atención sobre la obra se centre en aspectos no necesariamente musicales.
- 2) Textos de corte teórico: En los que podemos incluir todos los artículos y libros enfocados al análisis musical y/o musicológico además de una tesis para la obtención de grado de maestría. Estos son por mucho una mayoría en la bibliografía consultada y resultan imprescindibles para una investigación de esta naturaleza.
- 3) Partituras: Que en este caso son el score de *La Historia del Soldado* editado por Chester Music. La edición escogida es por mucho la mejor y la más fiel a las intenciones originales de Stravinsky además de ser la edición utilizada en los escritos sobre la pieza arriba mencionados.
- 4) Recursos misceláneos: Estos pueden incluir producciones audiovisuales tales como grabaciones musicales o entrevistas y documentales.

Las reducciones a dos pentagramas que forman parte de los esquemas formales de todos los movimientos fueron realizadas por un servidor teniendo la edición de Chester Music como fuente de referencia. La versión para piano solo del mismo Stravinsky fue consultada pero no fue utilizada en este trabajo dado que el principal objetivo de dicha partitura es que sea fácil de leer por el intérprete y no que sea clara para la identificación y discriminación de las diversas ideas musicales.

#### Terminología utilizada.

**Bloque:** Porción de música de duración considerable y claramente definida, ya sea por llegadas estructurales/cadenciales, pausas, cambios de dinámica/instrumentación o por la aparición/reaparición/sustracción de materiales musicales.

**Material:** Cualquier idea musical. Es decir, puede ser un motivo, un tema completo, una célula rítmica o incluso un simple gesto.

Tema: Idea musical que tiende a la expansión y/o presenta estructuras de frase y semifrase.

Motivo: Unidad mínima musical identificable.

Gesto: Expresión musical contenida en sí misma, a diferencia del motivo que funciona como estructura mínima de construcción sobre el que se colocan otras estructuras, el gesto existe por sí solo. Puede ser una sola nota, un efecto o inclusive sólo una intención musical (una tendencia ascendente o descendente en una línea melódica, etc.).

### Nomenclatura.

**A, B, A1**, etc.: *Unidades de nivel I*

*a, b, a<sup>1</sup>*, etc.: *Unidades de nivel II*

♦*a*: Primera parte/frase de *a*

*a*♦: Segunda parte/frase de *a*

Para llevar a cabo una medición de las duraciones de cada bloque se utiliza la figura rítmica de medio (blanca) como unidad de referencia en cada uno de los movimientos. De esta forma, un bloque con una duración de 20.5 por ejemplo tiene 20 medios y un cuarto, por lo que ahora podemos comparar duraciones absolutas con otro bloque cuya duración sea de 19.25 por decir algo. Si este número llega a tener un signo de + es indicativo de que el bloque tiene duración variable (como al final de la primera marcha en la parte de la percusión). Estas duraciones se posicionan arriba de las *unidades de nivel I* y la relación de  $\text{♩}=1$  se sitúa siempre hasta arriba y a la izquierda en cada uno de los esquemas. Las equivalencias duracionales entre bloques se marcan con subrayados para grupos ligeramente más cortos y dobles subrayados para los bloques más largos. Las otredades duracionales se marcan con subrayado puntuado. A su vez, se designó el valor de 5 como el máximo de distancia que debe existir entre las duraciones de dos bloques formales para poder considerarse parte del mismo grupo duracional.

Todos los índices acústicos en este trabajo se rigen por el índice acústico científico que clasifica al Do central como Do<sup>4</sup>.

## ORGANIZACIÓN Y DISTINCIÓN FORMAL POR BLOQUES EN *LA HISTORIA DEL SOLDADO*

Uno de los rasgos característicos de esta obra y de mucha de la música de Stravinsky en general es su estructura formal constituida por bloques bien diferenciados y contrastantes. A pesar de esto, no basta con señalar intuitivamente estas cualidades formales, sino que es necesario justificar estas clasificaciones mediante la explicación de los procedimientos activos dentro de la pieza.

Un primer intento por encontrar dichos procesos nos lleva a identificar los elementos musicales de contraste seccional más evidentes. Las pausas o calderones entre secciones, los cambios de matiz y de instrumentación, la transformación de texturas, y sobre todo la aparición, desaparición y reaparición de materiales musicales. Todos estos son elementos a tener en cuenta durante la división formal de un movimiento. Sin embargo, existen otros procedimientos activos en la obra que son menos evidentes pero que nos ayudan a justificar las divisiones seccionales, el primero de ellos, la duración de los bloques. A lo largo del análisis de la pieza se hará más que evidente la importancia que la duración absoluta de los bloques tiene en la construcción de los movimientos. Así mismo, existe otra técnica de diferenciación formal en *La Historia del Soldado* de la que hasta el momento no se ha encontrado discutida en otro texto: Los cambios en los sistemas de organización de alturas entre motivos principales como proceso de distinción seccional.

Con esto nos referimos a un patrón metódico que se repite y que nos lleva a suponer que Stravinsky llevaba a cabo estos procesos de manera totalmente consciente. Este método consiste en construir los materiales y/o porciones de música de una sección con sonoridades bien específicas que contrasten con las sonoridades de los bloques formales subsecuentes. Esta planeación en la forma de organizar los sonidos de cada material sucede regularmente entre las primeras dos ideas principales de un movimiento (no ideas secundarias). Un ejemplo de este tipo de construcciones sería el caso del primer movimiento, *Marche du Soldat*, que presenta un modelo de tipo  $A+B$  donde el motivo principal de  $A$  o bien todo el bloque está construido a partir de escalas diatónicas y con movimientos de grado conjunto, mientras que  $B$  está conformado por selecciones totalmente cromáticas y que se mueven por segunda menor.

Como este ejemplo hay bastantes dentro de la obra por lo que a lo largo de este capítulo nos ocuparemos de señalar este proceso cada que aparezca, de llevar a cabo la división formal de cada movimiento y de justificar las delimitaciones seccionales hechas mediante las similitudes duracionales entre bloques. Toda la obra se compone de movimientos cortos (casi miniaturas) que van desde uno hasta los tres minutos de duración y están ordenados de la siguiente forma:

I. *Marche du Soldat*, II. *Petit Airs au Bord du Ruisseau*, III. *Pastorale*, IV. *Marche Royale*, V. *Petit Concert*, VI. *Trois Dances: 1. Tango – 2. Valse – 3. Ragtime*, VII. *Danse du Diable*, VIII. *Grand Choral*, IX. *Marche Triomphale du Diable*.

### **I. *Marche du Soldat***

Debe hacerse mención de nuevo de la importancia que el escrito *The Rhythms of Form* de Kielian Gilbert tiene para esta investigación. Su análisis de *Marche du Soldat* es impecable. La agrupación de los materiales en el análisis paradigmático se toma la molestia de centrar en el eje vertical las coincidencias en los trazos melódicos de cada idea de forma que dicha agrupación de materiales pudiera, de ser el caso, explicarse por sí misma. La reducción de la marcha en dos sistemas y la inclusión de las estampas de las *unidades de nivel I y II* junto con sus duraciones funciona tanto como un esquema formal como un clarísimo mapa global del movimiento. Dicha presentación del análisis formal se convirtió en el modelo para la realización de esta tesis.

Serán evidentes muchas similitudes entre el análisis de *Marche du Soldat* de Kielian-Gilbert y el del presente escrito. De hecho, las únicas discrepancias con la postura de Kilelian-Gilbert yacen en la clasificación de un puñado de ideas secundarias que aquí son consideradas como variaciones de otros materiales. En el artículo de Kielian-Gilbert estas ideas son posicionadas en el mismo lugar jerárquico que los motivos principales de la obra. Más adelante se explicará porque dicha aseveración presenta problemas significativos para la validez de todo el análisis.

Una de las primeras cosas que saltan a la vista cuando se observa la partitura por primera vez es el característico *ostinato* del contrabajo. Dada su presencia en la mayoría de los movimientos de la obra y su naturaleza ininterrumpida, cualquier *ostinato* que aparezca a lo largo de toda la pieza se clasificará siempre como *o*. Nuestro primer *ostinato* cuenta con una primera variación en el

compás 31 (que también es la llegada de un nuevo bloque formal) donde el ritmo pulsante se conserva, pero se agrega una escala mixolidia de La con pedal en Re. Es el único lugar donde el ciclo original del *ostinato* con duración de un compás se rompe y se amplía.  $o^2$  alterna entre  $Mi\flat$  y Fa con pedal en Re y finalmente, de manera más decorativa que desarrollativa en el c. 91 el *ostinato* es sugerido en la línea de la percusión que utiliza tambores con dos timbres opuestos, uno agudo y otro grave, para resaltar la relación con el *ostinato* del contrabajo ( $o^3$ ). Por último, hay que recalcar la importancia que este tipo de ritmos pulsados tienen en las múltiples estructuras de desfase métrico en toda *La Historia del Soldado*. Con esto nos referimos a que los cambios de compás de subdivisión par (en octavos) a subdivisión impar desplazan la sensación del pulso fuerte hacia otro lugar originando un contratiempo con respecto a las demás capas de la textura. Esto sucede por ejemplo cuando se utiliza un compás de  $3/8$ ,  $5/8$  o  $7/8$  en medio de una estructura de compases de  $2/4$ ,  $3/4$ , o  $4/4$ .<sup>47</sup> Posteriormente, este efecto puede ser revertido al reintroducir un compás con octavos impares.

El primer bloque formal **M** funciona como un marco que encapsula todo entre sus apariciones al principio y al final del movimiento (de ahí su clasificación con la letra **M**). Consiste en un pequeño motivo marchístico ( $m$ ) en dúo de trompeta y trombón que se caracteriza por estar construido a partir de la alternación de consonancias y disonancias.<sup>48</sup> Los primeros dos acordes son consonantes, el tercer y cuarto acorde son disonantes, el quinto y sexto son consonantes y en el séptimo acorde se rompe la regla de pares y ahora alterna de uno en uno de manera que séptimo y noveno acorde son consonantes y octavo y décimo disonantes.<sup>49</sup> **M1** en cifra 13 presenta la primera variación  $m^1$  que funciona como un falso final que antecede a la repetición *ad libitum* de la percusión en c. 91. Posteriormente aparece  $m^2$  que es el verdadero desenlace del movimiento. Ambas variaciones comparten rasgos identitarios de **M** como son su estructura rítmica, su procedimiento de alternación consonancia-disonancia, la instrumentación por parejas instrumentales y su trayectoria cadencial.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Un ejemplo sería  $4/4 - 3/8 - 4/4$ .

<sup>48</sup> **M** y  $m$  por marco, no por marcha.

<sup>49</sup> Considerando a los intervalos de segunda y séptima mayores y menores con sus respectivas inversiones y al intervalo de tritono como intervalos disonantes. Los demás intervalos se consideran consonantes.

<sup>50</sup> Cadencial entendido no como una secuencia de acordes regidos por jerarquías tonales sino como un movimiento que enfatiza el punto de llegada estructural a un cierto acorde objetivo.

En la cifra 1 comienza el bloque formal de **A** y en el c. 6 su material característico. Es importante señalar que *a* es un tema partido por la mitad y que separa ambas partes del mismo con silencios. A primera vista, pudiera parecer que la segunda mitad de *a* es una variación de la primera como señala Kielian-Gilbert, sin embargo, esta postura ignora la importancia que el fenómeno de la interrupción tiene en la música de Stravinsky y en este primer tema principal. No se trata de un pequeño motivo y su variación más larga, sino de una sola idea que es partida y separada intencionalmente por el compositor. De la misma manera que sucederá en el segundo movimiento *Petits Airs au Bord du Ruisseau*, nuestro tema principal *a* se compone de dos partes separadas entre sí. Es imprescindible hacer esta consideración para que las derivaciones de *a* tengan sentido como variaciones del tema principal y no como variaciones de la variación.

Para hacer más claro este punto se utiliza una nomenclatura especial para clasificar ambas ideas musicales. Para la primera parte del motivo se agrega un rombo a la izquierda de *a* y para la segunda parte, el rombo se sitúa a la derecha. De esta manera es posible distinguir cada mitad de *a* junto con sus cualidades sin comprometer la integridad del tema.

Ambas frases de *a* consisten en una idea escalar diatónica en La mayor que se mueve en el ámbito de una quinta justa y tiene un arco melódico en forma de “v” que baja y vuelve a subir. En el caso de  $\blacklozenge a$  comienza en  $Mi^4$ , baja hasta  $Si^3$  y sube hasta  $Fa\sharp^4$ .<sup>51</sup> De la misma forma, la célula de  $a\blacklozenge$  que es utilizada para las futuras variaciones y que se inicia en el tercer tiempo del c. 14 sigue la trayectoria de un  $Mi^4$  que baja a  $La^3$  y regresa al mismo  $Mi^4$ . En ambos casos el rango de recorrido es de una quinta justa.

Con la llegada del bloque formal **C** aparece la primera variación de  $a^1$  que es una transformación meramente rítmica de la célula del octavo con puntillo y dieciseisavo característica de *a*, no obstante, también podría decirse que esta sea una variación de *m* que comparte el mismo ritmo. La verdad es que esta célula rítmica es más un ritmo propio de cualquier marcha como forma musical que un material original de Stravinsky. Dado que todas las variaciones rítmicas se construyen siempre con escalas mayores al igual que en *a*, se optó por clasificarlas como derivaciones de *a*. De esta manera relacionamos  $a^1$ ,  $a^2$ ,  $a^3$  y  $a^4$  con *a*.

---

<sup>51</sup> Todos los índices acústicos en este trabajo se rigen por el índice acústico científico que clasifica al Do central como  $Do^4$ .

En la cifra 7 tenemos nuestra  $a^5$  que es la primera en retomar el patrón melódico de  $a\blacklozenge$  aunque omita el primer Mi, y en la anacrusa del c. 48 tenemos su repetición casi textual, por lo que se clasifica como ( $a^5$ ). En el segundo tiempo de cifra 8 aparece  $a^6$  que funciona como reexposición de  $a$  instrumentada en *tutti* y en *forte*. A su vez,  $a^6$  está construida como una unidad tripartita que utiliza la célula identitaria de  $a\blacklozenge$  en los extremos (del principio al segundo tiempo del c. 53 y de 55 al final) y  $\blacklozenge a$  en el centro de la estructura (c. 54 con anacrusa).

En el c. 18 y 20 aparecen las ideas secundarias de  $x$  y de  $y$  respectivamente.  $x$  consiste en un ritmo de galope pulsante que aparece por primera vez en el fagot mientras que  $y$  es un motivo arpegiado que podría considerarse basado en una escala de La lidio. Algo interesante es el hecho de que ambas ideas secundarias aparecerán únicamente con centros en La y en Mi en lo que resta del movimiento. Estas apariciones son consideradas variaciones. La última idea secundaria,  $z$ , consiste en un grupo de siete dieciseisavos arreglados en una configuración cuartal en el violín que aparecen en la cifra 5. Funciona como un impulso que conecta con el bloque **C** y cuya única variación que sucede en el c. 47 consiste en cuatro cuartas descendentes en el violín en *pizzicato*. Si observamos a  $y^1$  puede ser complicado relacionar de inmediato dicho material con el motivo original ya que todo el esqueleto rítmico desaparece, sin embargo, ambas ideas comparten la misma construcción cuartal. Dado que  $y$  es el único material en toda la marcha construido a partir de cuartas resulta lógico clasificar también a  $y^1$  como una variación, sobre todo si consideramos que ambas ideas aparecen en el mismo instrumento (violín).

Por último, tenemos a  $b$  el motivo principal del movimiento (no el tema principal) que está construido a partir de colecciones cromáticas que siempre se mueven por movimiento de semitono. Este material marca el inicio del bloque formal **B** y su primera variación  $b^1$  ocurre en el clarinete inmediatamente después de  $b$ . Esta transformación no debe confundirse con un seguimiento directo de  $b$  ni como algún apéndice de la misma. A lo mucho, esta variación puede considerarse como un eco de  $b$  pero sigue siendo una variación sin importar lo pequeña y discreta que pueda parecer. La llegada del bloque **B1** en cifra 10 funciona como reexposición de  $b$  apareciendo en primer lugar la segunda elaboración  $b^2$  que elabora sobre la idea original de  $b$ , aunque preservando su esencia original. En el tercer tiempo del c. 69 tenemos a ( $b^1$ ), una versión de  $b^1$  transportada una séptima mayor y finalmente, en cifra 11 tenemos la última variación  $b^3$  que no es más que una expansión de la variación  $b^2$ .

Como se mencionó con anterioridad, una de las técnicas de diferenciación formal entre bloques que Stravinsky utiliza especialmente en los movimientos bimotoivos es el contraste de sonoridades entre las primeras dos ideas principales (*a* y *b*). En este movimiento el contraste es más que evidente y contrapone construcciones escalares y diatónicas en La mayor para *a* con líneas cromáticas para *b*. Este material *b* será nombrado como el “motivo del Diablo” dadas sus múltiples apariciones a lo largo de la obra y sobretodo porque es el tema principal del último movimiento *Marche Triomphale du Diable*.

Algunas consideraciones interesantes sobre la naturaleza de los materiales principales y *m* es que comparten el ritmo característico de marcha (octavo con puntillo y dieciseisavo) pero utilizan sistemas de organización de alturas diferentes por lo que pueden tener un elemento de parentesco y a la vez ser totalmente distintos. En el caso de *Marche du Soldat*, tenemos una estructura formal predominantemente marcada por la llegada de nuevos materiales y la reintroducción de los viejos que termina por ajustarse en términos de proporción duracional si sumamos los bloques con relaciones motívicas (bloques originales y sus módulos de variación) y los comparamos con aquellos que comparten la misma jerarquía. Es decir, que al sumar las duraciones de **A** y **A1** obtenemos duraciones similares a cuando sumamos **B** y **B1** (marcado con doble subrayado), De la misma forma, con los bloques de ideas secundarias, al sumar **M** y **M1** obtenemos una duración semejante a la del bloque secundario **C** (marcado con subrayado). Tomamos como unidad de referencia para la duración de los bloques la figura del medio y posicionamos dicha relación arriba a la izquierda del esquema. A continuación, podemos ver las similitudes duracionales entre bloques dependiendo su jerarquía:



Tabla 1: Equivalencias duracionales entre bloques con la misma jerarquía motivica en <i>Marche du Soldat</i> (los bloques de menor importancia temática son también los más cortos duracionalmente)		
<b>M</b>	3.25	<b>M+M1=15.25<sup>+52</sup></b> (ajustado a <u>19.25</u> por las repeticiones <i>ad lib.</i> de los compases de percusión sola del bloque <b>M1</b> )
<b>M1</b>	12+	
<b>C</b>	20.5	<b>C=<u>20.5</u></b>
<b>A</b>	18.25	<b>B+B1=<u>29</u></b>
<b>A1</b>	15	
<b>B</b>	9	<b>A+A1=<u>33.25</u></b>
<b>B1</b>	20	

Si tomamos en cuenta los compases repetidos en bucle del c. 91 en la percusión que no son contados en el esquema y señalamos que por lo regular las interpretaciones de la marcha tienden a repetir ese compás al menos seis veces podemos cambiar tentativamente la duración de **M+M1** a 19.25, un número mucho más cercano a la duración de **C**.

<sup>52</sup> El signo + indica que el bloque tiene una duración mayor al número escrito (depende de la interpretación).

Esquema formal 1: *Marche du Soldat*.

♩ = 1      3.25      18.25

♩ = 112

**M** **1 A** **2**

*f* *m* *sf* *p* *a*

18 **3 B** **4**

*poco sf e sub. p* *f* *sf subito dim.* *mf* *y* *b* *b<sup>1</sup>* *y<sup>1</sup>*

*x* *o* *sf* *poco sf* *p* *y<sup>1</sup>* *x<sup>1</sup>*

20.5

**5 C** **6**

*f* *a<sup>1</sup>* *mf* *a<sup>2</sup>* *a<sup>3</sup>* *f* *a<sup>1</sup>* *a<sup>3</sup>* *x<sup>1</sup>* *z* *z* *z* *x<sup>1</sup>* *z* *x<sup>1</sup>*

*o<sup>1</sup>* *o*

15

43 **7** **8 A1**

*f* *f* *z<sup>1</sup>* *(a<sup>5</sup>)* *f* *a<sup>6</sup>* *f*

55 **9** **10**  $b^2$  **B1**

69  $(b^1)$  **11**  $b^3$  **12**

79 **13** **M1** **14**

$(a^1)$   $m^1$

*pp Solo* *mf*

$O^2$   $m^1$

*p sub.* *mf*

$O^3$  (Perc.)

*Perc. ad lib.*

**15**  $m^2$   $m^2$




*p* *p*

*mp*

## II. *Petits Airs au Bord du Ruisseau*

Al igual que la marcha, este segundo movimiento también es bimotoívico, lo que significa que las primeras *unidades de nivel I*, **A** y **B**, exponen un material principal del movimiento (*a* y *b* respectivamente). También, al igual que el tema principal de la marcha, esta *a* está dividida y separada en dos partes.  $\blacklozenge a$  consiste en un grupo de dieciseisavos que alternan un pedal de  $La^3$  (sugerido) con las dos terceras del segundo y el tercer grado de la escala de  $La$  menor. Dicho cambio puede ser visto incluso como una micro alternación de región de tónica y dominante.  $\blacklozenge a$  aparece en la anacrusa del tercer compás y se repite adelante en el segundo tiempo del c. 5. En cifra 1 comienza la segunda parte del motivo principal,  $a\blacklozenge$ , que se caracteriza por un descenso de  $Sol^4$  a  $Re^4$  en octavos, dos cuartos de  $Mi^4$  y  $Re^4$  y una llegada a un  $La^3$ . Esta célula melódica cubre el rango completo de la escala de  $La$  menor si consideramos los intervalos inferiores a la línea principal. En cifra 2 la segunda parte de *a* se repite pero omitiendo las primeras tres notas y añadiendo un escape hacia  $Sol^3$  antes de la llegada a  $La^3$ , de ahí que se marque como  $(a\blacklozenge)$ . Adelante en c. 15 tenemos la primera variación de  $a\blacklozenge$ ,  $a\blacklozenge^1$ , que expande la célula correspondiente al intervalo de séptima entre  $La$  y  $Sol$  además de modificar la cadencia del final con un  $Fa^\sharp$ . Inmediatamente después de  $a\blacklozenge^1$ ,  $a\blacklozenge^2$  introduce dos compases extras en medio del motivo y repite dos veces los dos cuartos del final. En el segundo compás de cifra 4,  $a\blacklozenge^3$  está construido como una especie de versión de  $a\blacklozenge^1$  donde los intervalos  $La-Sol$  y  $Sol-Mi$  son respetados, pero su ordenamiento y registro es cambiado.

En cifra 5, la única variación de la primera mitad de *a*,  $\blacklozenge a^1$ , agrega alturas y gestos conservando el centro en  $La$  todo el tiempo. La duración se extiende hasta el primer octavo de la cifra 6 ya que terminado  $\blacklozenge a^1$  de inmediato inicia el motivo *c* del que se habla más adelante. El bloque **A1** cuya función es ser la reexposición de **A**, utiliza las mismas variaciones descritas arriba, y en algunas ocasiones, las presenta con diferencias mínimas por lo que se indican como de costumbre entre paréntesis. Cabe aclarar que para el caso de  $\blacklozenge a$ , el número de veces que se repite el patrón de cuatro dieciseisavos siempre cambia, por lo que se opta por dejar dichas apariciones en **A1** sin el paréntesis.

Siguiendo con los materiales principales tenemos a *b*, un motivo que marca la llegada al bloque formal de **B** y que consiste en una idea contenida en el espacio de tres cuartos con un esqueleto rítmico-melódico fácilmente reconocible. Puede ser clasificada como una idea en  $Re$  mayor dadas sus colecciones de alturas y de la que Stravinsky toma la última célula motívica ( $Do^\sharp$  - $Si$  - $La$  ) para

desarrollar en las variaciones de  $b$ . La primera de éstas,  $b^1$  ocurre en el c. 30 en el fagot y es repetida de forma más insistente en el c. 32 con expansiones del motivo mediante repeticiones de sus células hacia los costados [ $(b^1)$ ]. La segunda variación,  $b^2$ , comienza en anacrusa al c. 35 en el clarinete y la tercera,  $b^3$ , marca la llegada al bloque **B1** en cifra 9. Esta última es interesante dado que se alterna en múltiples apariciones junto con la variación de otro material ( $c^1$ ). Todo este pasaje, dado que es interpretado por el violín ininterrumpidamente hasta cifra 10 debe considerarse como una sola idea. De tal manera es clasificada como  $b^3$  toda la línea melódica del violín dentro de cifra 9 y las apariciones de  $c^1$  deben ser entendidas como breves interrupciones en la línea principal  $b^3$ . Designarla como tal una sección de  $b$  y no de  $c$  se justifica gracias a la predominancia de  $b^3$  sobre  $c^1$  (cuatro repeticiones contra tres) y al hecho de que el pasaje, en efecto, comienza con  $b^3$ . En cifra 11 y como punto climático del movimiento tenemos a  $(b)$  en el violín que es una repetición casi textual de  $b$  (cambia el  $\text{Si}^4$  del segundo tiempo por un  $\text{Do}^{\sharp 5}$ ). El motivo ocurre cinco veces seguidas y después, en cifra 12, la trompeta presenta  $b^4$  como las últimas dos repeticiones del motivo de  $(b)$ , adornando ligeramente la segunda de estas repeticiones. De ahí que la idea sea nombrada  $b^4$ .

En cuanto al motivo  $c$  basta con decir que se conforma de escalas que se mueven por grado conjunto y predominantemente en octavos que pueden sugerir una atracción hacia un centro en  $\text{La}$ . Su primera aparición en cifra 6 es bastante interesante ya que son usadas dos escalas diferentes en simultáneo. El choque de sonoridades no es para nada extremo por lo que dicho acomodo bi-escalar puede pasar desapercibido. La línea inferior utiliza una escala de  $\text{La}$  menor que se mueve dentro del ámbito de una quinta justa ( $\text{La}^3$  a  $\text{Mi}^4$ ), mientras que la línea superior usa un pentacorde hexáfono que va de  $\text{Fa}^4$  a  $\text{Do}^{\sharp 5}$ . De esta manera, Stravinsky añade ambigüedad al motivo que presenta tanto el  $\text{Do}^{\flat}$  como el  $\text{Do}^{\sharp}$  de manera no simultánea para dotar de inestabilidad tonal a la sección. También es introducido un breve momento de  $\diamond a$  como sucedió con las interrupciones de  $b^3$ .  $c^1$  es una porción de escala repartida como múltiples interrupciones en los compases 54, 58 y 60 que complementan la idea principal del extracto,  $b^3$ . Cifra 10 presenta a  $c^2$  como una versión orquestada en los alientos que es repetida instantáneamente por el violín en ( $c^2$ ).

Por el lado de las ideas secundarias tenemos en primer lugar a  $w$  que aparece en el c. 20 y que se compone de dos descensos desde  $\text{La}^3$ , el primero en dieciseisavos que baja hasta  $\text{Re}^3$  y el segundo en octavos y cuartos que llega hasta el  $\text{Do}^3$ . Tiene su única repetición (textual) en el c. 88. La siguiente idea secundaria,  $x$ , aparece en cifra 6 y recurre únicamente a la alternación de una segunda mayor

para dotar de identidad al material musical. En  $x^1$  esta construcción se hace más evidente con la aliteración recurrente del  $Re^5$  y  $Mi^5$  acentuados como punto de partida para una línea melódica dinámica y ornamentada. Se podría decir también que la variación bebe de otros materiales tales como  $b$  en el primer y tercer compás de cifra 7, y a pesar de que, aunque algunos podrían señalar que el esqueleto rítmico no es suficiente para justificar el cambio del modo y centro tonal, personalmente creo que es precisamente esta característica rítmica la que domina y caracteriza a la célula extraída del motivo  $b$  en lugar de su configuración de alturas. La última variación de  $x$  sucede en **B1** donde Stravinsky contrapone  $b^3$  en el violín con la variación  $x^2$  en el contrabajo que recalca la importancia de la segunda mayor para el motivo.

El material  $y$  es una idea complicada ya que bien podría haber salido de  $b$  o de  $c$ . Comparte la predilección de ambos motivos de girar en torno a un centro de  $La$  pero su esqueleto rítmico y fraseo lo diferencian de ambos motivos. Esta idea se caracteriza por tener un contorno melódico con forma de “ $\wedge$ ”, que comienza en  $La$ , sube a  $Re$  y regresa a  $La$ . En cifra 14 el fagot expone  $y^1$  y un poco más adelante en c. 85,  $y^2$  expande esta idea con nuevos gestos al final del motivo. La última idea secundaria,  $z$ , ocurre en el c. 70 y es repetida íntegramente en cifra 12 por otro instrumento. Esta construido a partir de una escala pentáfona menor de  $La$  en dieciseisavos consistentes.

Sobre la función del *ostinato*  $o$  en este movimiento hay que mencionar que se asemeja al del movimiento anterior en la selección y el número de alturas utilizadas (ambos *ostinati* utilizan sólo tres alturas de las cuales comparten dos) además de que es usado como el ritmo constante en la estructura del desfase métrico.

En cuanto a la delimitación de los bloques formales, en primer lugar, el inicio de **B** está marcado por la llegada del nuevo material principal  $b$  que se diferencia de  $a$  tanto rítmicamente como en la forma en que se organizan sus alturas, y aunque el contraste entre el  $La$  menor de  $a$  y el  $La$  mayor en  $b$  puede no ser la manera más sofisticada de diferenciar dos motivos, ciertamente cumple su función.

**B** es un bloque de constante movimiento donde los eventos musicales ocurren ininterrumpidamente hasta la llegada del c. 51 que funciona tanto como freno de la línea del clarinete como breve pasaje de transición al nuevo bloque formal. Más importante aún, si observamos el pentagrama inferior del esquema nos damos cuenta de que hasta ese punto la figura del octavo fue el motor rítmico en

la línea del bajo del movimiento, primero como *ostinato* en el contrabajo, luego sustituido por  $b^1$  en el fagot y por último, continuado por el violín cuando el clarinete expone  $b^2$ . A la llegada de **B1**, este patrón se rompe para darle paso a una línea del bajo con notas tenidas. El bloque **B1** es nombrado así debido a que comienza y termina con variaciones de  $b$ .<sup>53</sup>

El inicio de **A1** está marcado por la llegada de la reexposición de  $a$  y de todo un bloque con ligeras variaciones al original. Su final está delimitado por la llegada de  $\phi$ , una coda que repite continuamente  $\diamond a$  hasta el punto de quiebre del movimiento en el último compás.<sup>54</sup>

Es así que nos percatamos que *Petits Airs au Bord du Ruisseau* está construido como una estructura formal de cuatro bloques con duración similar y una pequeña coda al final cuya duración está alrededor de un tercio de la de los bloques principales.

Tabla 2: Duraciones de los bloques formales en <i>Petits Airs au Bord du Ruisseau</i> (subrayadas aquellas duraciones que son semejantes)	
<b>A</b>	<u>28.5</u>
<b>B</b>	<u>29</u>
<b>A1</b>	<u>30.5</u>
<b>B1</b>	<u>29.5</u>
$\phi$	<u>9.25</u>

<sup>53</sup> En cuanto al último compás de **B1**, 75, señalar que su duración individual se cerró en 8/16 considerando la llegada a 76 como parte de **B1** (la última nota considerada como otro dieciseisavo debido a la articulación y para motivos prácticos).

<sup>54</sup> El último compás se consideró con una duración de .75.

Esquema formal 2: *Petits Airs au Bord du Ruisseau.*

♩ = 1 28.5

♩ = 100 **A**

1 2

*p*

17 **3** **4** **5** **B**

*p*

29

(o)

31 **6** **x** **x¹**

*p*

(o)

41 **7** **(x¹)** **8** **9** **B1**

*sfp sub.*

*p*

30.5



54  $c^1$  ( $b^3$ ) ( $b^3$ ) ( $c^1$ ) ( $b^3$ ) ( $c^1$ ) **10**  $c^2$

*mf*

**11** **12**  $b^4$

*sf* *f* *meno f*

**13** **A1** **14**  $a^*$   $a^*$   $a^*$  ( $a^*$ )

*f* *p*

**15** **16**  $a^*$   $a^*$  ( $a^*$ )

*w*

**17** (**A**)  $a$

*6*

### III. *Pastorale*

El material principal del movimiento, *a*, ocurre desde el inicio en el clarinete y consiste en un gesto rápido en tresillos de dieciseisavo con un énfasis especial en el intervalo de séptima menor. Hacia el final, es continuado por el fagot con el giro melódico que será el definitivo del material de *a*, Fa<sup>#4</sup>-Do<sup>#5</sup>-Sol<sup>#4</sup>, una pequeña melodía por quintas (o cuartal dependiendo de cómo se vea) que será utilizada para las posteriores variaciones del motivo. Importante señalar que en esta primera aparición el final del motivo en el fagot está separado por un silencio de octavo de la primera parte de *a* en el clarinete. Esta pequeña respiración en efecto es significativa en el momento en que escuchamos el material por primera vez, sin embargo, en el proceso del análisis nos son reveladas más pruebas de que ambas partes en realidad conforman un solo motivo. Si vemos su reaparición en cifra 2, todo el motivo está conectado y es interpretado por un solo instrumento (el clarinete) implicando que, en efecto se trata de una sola idea musical. El segundo compás de *a* también exalta esta construcción melódica anticipando las alturas (Fa<sup>#4</sup>-Do<sup>#5</sup>-Sol<sup>#4</sup>) de la última parte del motivo.

La primera variación *a*<sup>1</sup> de *a* sucede una vez terminado el motivo original en el c. 4 y no es más que una breve elaboración del tricorde final del motivo (Fa<sup>#4</sup>-Do<sup>#5</sup>-Sol<sup>#4</sup>). *a*<sup>2</sup> comienza en la cifra 2 y se concentra en la alternación del Fa<sup>#4</sup> y el Sol<sup>#4</sup> que guarda también cierta semejanza con la idea secundaria *x* del movimiento anterior. De esta manera, en los primeros 14 compases *a* sufre un proceso de disolución al enfocarse cada vez más en porciones más pequeñas al acercarse el final; primero todo el gesto del tricorde y después solo dos notas hasta que también estas se convierten en una sola (el calderón final de Fa<sup>#4</sup>). La última variación, *a*<sup>3</sup>, aparece en el c. 19 y es un solo de trompeta que expande el tricorde Fa<sup>#4</sup>-Do<sup>#5</sup>-Sol<sup>#4</sup> y comienza, al igual que *a* con una séptima menor (sólo que ascendente). Al final del c. 35 tenemos a (*a*<sup>2</sup>) que es una transposición exacta de la segunda variación.

La mayoría de los motivos principales en el movimiento son expansivos y repetidos al menos dos veces. El motivo *b* que comienza en el c. 8 en el clarinete es la línea melódica sobre la que se teje el contrapunto inferior del fagot. Este material está construido a partir de una colección octatónica casi completa de Si<sup>4</sup>-Do<sup>5</sup>-Re<sup>5</sup>-Mi<sup>b5</sup>-Fa<sup>5</sup>-Sol<sup>b5</sup>-La<sup>b5</sup> que tiene al igual que *a* un contorno melódico predominantemente descendente. Al igual que (*a*<sup>2</sup>), (*b*) es una transposición textual del motivo original. Los materiales *c* y *d* son ideas que son repetidas inmediatamente después de su primera aparición de forma íntegra como en la *d* del c. 31, con cambios insignificantes en la (*c*) de cifra 4 o en forma de verdaderas variaciones como en la *d*<sup>1</sup> de cifra 5.

Finalmente, la única idea secundaria,  $x$ , es el regreso de la  $x$  de *Petits Airs au Bord du Ruisseau* que consiste en la alternación de una segunda mayor. Se diferencia de  $a^2$  dado que no comparte la persistencia del octavo en sus alternaciones y en general funciona más como la  $x$  del segundo movimiento.

*Pastorale* termina en el c. 43 en la versión escénica, pero para la interpretación de la suite de concierto Stravinsky pide que los primeros 14 compases sean repetidos al final. De esta manera, el movimiento se consolida como una estructura tripartita con un mismo bloque al principio y al final y con una parte media que representa la mayor duración del movimiento. A su vez, esta parte media debe dividirse en tres bloques formales independientes y de duración similar: **A1**, **B** y **A2**. **A1** en cifra 2 es una sección destinada al material principal  $a$  que es expuesto casi textualmente junto con una nueva variación. Este bloque se clasifica como tal debido al calderón y la pausa que lo antecede, mientras que la llegada de **B** en c. 26 funciona como un espacio de ideas accesorias ( $c$  y  $d$ ). **A2** en la anacrusa al c. 36 funciona como una reexposición del bloque de **A** al transportar una tercera menor ascendente el pasaje de cifra 1, y finalmente, la repetición de **A** al final es una decisión en pro de la estabilidad estructural del movimiento. De esta forma se le otorga a *Pastorale* un mayor equilibrio entre las proporciones duracionales de sus bloques formales.

<b>A</b>	<u>19.5</u>
<b>A</b>	<u>19.5</u>
<b>A1</b>	<u>12.25</u>
<b>B</b>	<u>11</u>
<b>A2</b>	<u>10.25</u>

Esquema formal 3: Pastorale.

$\text{♩} = 1$  19.5

**A**

$\text{♩} = 48$

*sf p*

*sf p sub.*

*pp*

*mf > pp*

*mf > pp*

*mf > pp*

12.25

**A1**

15

2 (a)

*sf p*

*poco sf p sub.*

*pp*

*p*

*mf*

*sf*

10.25

**B**

3

4 (c)

31

**A2**

*poco sf p sub.*

*pp*

*pp*

19.5

**A**

44

*sf p*

*sf p sub.*

*pp*

*mf > pp*

*mf > pp*

*mf > pp*

#### IV. *Marche Royale*

La segunda marcha de la obra tiene una estructura de rondó que intercala cuatro apariciones del tema principal *a* con variaciones del tema secundario *m* que en este caso aparece primero. Esta marcha rondó, al igual que *Marche du Soldat* comienza y termina con un marco **M** que funciona cual *intro* y *outro* para el movimiento y que contiene el tema *m*, un solo marchístico de trombón con acompañamiento pulsado. Dicho acompañamiento utiliza el recurso de desplazamiento métrico discutido en los *ostinati* de los primeros dos movimientos por lo que este material es también un *ostinato* cifrado como *o*. Hay que fijarse que la melodía del segundo al séptimo compás en **M** es el material que Stravinsky escoge para llevar a cabo los diversos desarrollos de *m* como consecuente de *a* en la estructura del rondó, dejando fuera los extremos de *m* que consisten en una escala ascendente de Si<sup>b</sup> mixolidio en el primer c. y una escala descendente de Do mayor en los últimos dos compases. El material característico de *m* (del segundo al cuarto compás), que en la estructura del rondó a-b-a-b<sup>1</sup>-a se clasificaría como la b, es un tema con un arco melódico que comienza en Si<sup>b</sup><sup>3</sup>, baja a Fa<sup>3</sup>, pasa por Sol<sup>3</sup>, regresa a Si<sup>b</sup><sup>3</sup> y finalmente baja a La<sup>3</sup>. Este giro melódico es la fuente original de la mayoría de las variaciones de *m* (a excepción de *m*<sup>7</sup> y *m*<sup>9</sup> que provienen de las escalas de los extremos de *m*).

En cifra 2 aparece *m*<sup>1</sup>, como la primera variación de *m* y como frase complementaria de *a* en la estructura de rondó. La segunda variación *m*<sup>2</sup> ocurre en cifra 5 después de la segunda aparición de *a* y consiste en un pequeño trío de trombón, fagot y clarinete que es continuado por la trompeta en el c. 36 para la variación *m*<sup>3</sup>. En el c. 53 tenemos a *m*<sup>4</sup> como una pequeña idea introducida brevemente en la trompeta e inmediatamente después, una especie de revisión del material de *m*<sup>3</sup> ya que utiliza un giro melódico ascendente bastante similar a dicha variación (este material se marca entre paréntesis). *m*<sup>5</sup> en cifra 9 es una variación que repite una y otra vez el mismo pequeño motivo en el fagot y *m*<sup>6</sup> en cifra 11 funciona como el complemento de frase de la tercera aparición de *a*. En cifra 16, *m*<sup>7</sup> aparece como una variación en forma de breve reintroducción de *m* con todo y su acompañamiento característico que se comporta similarmente a *m*<sup>9</sup> en la anacrusa del c. 118. Finalmente, *m*<sup>8</sup> y *m*<sup>10</sup> son las últimas variaciones de *m* en las cuales, *m*<sup>8</sup> funciona como la última de consecuente de a+b en la estructura de frase de rondó. El movimiento termina con una reintroducción exacta del bloque **M**.

En cuanto al tema principal *a* de la marcha, aparece en cuatro ocasiones, al principio en cifra 1 y cifra 4, posteriormente justo a la mitad del movimiento en el c. 70 y por último en el c.107. Se trata de un solo virtuosístico en la trompeta que comparte el gesto anacrúsico de tres notas característico de *m*, aunque a diferencia de éste, no es ascendente sino descendente (de Fa<sup>5</sup> a Mi<sup>5</sup>).

El motivo *b* aparece en cifra 2 como un contrapunto rítmico para *m* y básicamente consiste en un bordado inferior de semitono con esqueleto rítmico de octavo - dos dieciseisavos – octavo. Tiene su primera variación en el segundo c. de cifra 8, la segunda en la anacrusa de cifra 12, la tercera en el c. 85, y la última variación sucede en cifra 14. Aquellas apariciones de *b* que están entre paréntesis son versiones parecidas al original pero no idénticas, y tampoco lo suficientemente diferenciadas de *b* como para considerarse variaciones.

Por el lado de las ideas secundarias de la marcha tenemos en primer lugar a *v* que es un material arpegiado que aparece en tres ocasiones, la primera y la última vez en el fagot y la segunda vez transportado una tercera mayor ascendente en el violín. El motivo *w* aparece una sola vez en cifra 6 en el fagot y se compone básicamente de un arpegio de Sol mayor con séptima menor. *x* y *z* también aparecen en una sola ocasión siendo *x* un breve motivo con ornamentos a modo de arabescos en el clarinete (anacrusa de c. 46) y *z* un episodio de variación del motivo *b* del primer movimiento (el motivo del Diablo). Mientras tanto, *y* aparece en cifra 8 en el clarinete como un ascenso escalar que conecta con un arpegio ascendente y descendente, dicho motivo es la única idea secundaria del movimiento con una variación (*y*<sup>l</sup> en el c. 94).

El acomodo de los bloques formales en *Marche Royale* imita la estructura de frase de rondó de las *unidades de nivel II* de tal forma que tenemos un bloque **A** seguido por un bloque **B**, después tenemos a **A1** que conecta con el pequeño bloque **X** y la estructura de rondó se cierra con un **A2** intervenido con dos interrupciones de pequeños bloques **M1** y **M2**. Todo este rondó se encuentra contenido dentro de dos exposiciones de **M** (cual *intro* y *outro*). De nuevo notamos las similitudes en duración entre dos grupos, por un lado, los bloques más largos **A**, **B** y **A1** y por el otro los bloques más cortos **M**, **X**, **A2** y (**A2**). Los únicos dos bloques que no encajan en ninguna de las dos duraciones son **M1** y **M2**. Ambos son sumamente cortos en duración y su aparición más que tener una función de desarrollo formal en el movimiento, están ahí como elementos lúdicos de sorpresa e interrupción. (**A2**) puede entenderse como parte

de **A2** aunque es más sencillo considerarlo como una especie de segundo intento o reinicio de **A2** sin la cabeza del bloque que es el tema principal *a* del rondó.

Tabla 4: Duraciones de los bloques formales en <i>Marche Royale</i>	
<b>A</b>	<u>31.75</u>
<b>B</b>	<u>31.5</u>
<b>A1</b>	<u>27.25</u>
<b>A2</b>	<u>9</u>
<b>(A2)</b>	<u>12</u>
<b>X</b>	<u>11</u>
<b>M</b>	<u>9.5</u>
<b>M (final)</b>	<u>9.75</u>
<b>M1</b>	<u>4</u>
<b>M2</b>	<u>3.75</u>

Esquema formal 4: *Marche Royale*.

The musical score is presented in two systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked  $\text{♩} = 112$ . The score is divided into sections M, A, and B, with measures 1 through 31.5 indicated by brackets above the staff.

**Section M (Measures 1-9.5):** The treble staff begins with a forte (*ff*) dynamic and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music consists of a series of chords in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

**Section A (Measures 10-31.5):** This section is marked *a Solo* and begins with a *sub. meno f* dynamic. It features a melodic line in the treble with first and second endings, and a bass line with a *sub. meno f* dynamic. The section concludes with a *b* (ritardando) marking.

**Section B (Measures 28-31.5):** This section is marked *B* and begins with a mezzo-forte (*mf*) *Solo* dynamic. It includes a *W* (ritardando) marking and features a melodic line in the treble with a *m<sup>3</sup>* (triple) marking and a bass line with a *m<sup>2</sup>* (double) marking.



90 11

14 **X**  $b^4$  15 **Z**

*ff* *sub. p* *sub. p*

*(Perc.)* *f*

103 9 3.75

16 **M1** 17 **M2**

*ff sub.* *sub. meno f* *m8* *(o)* *Solo*

*m7* *(b)* *m9*

117 12

18 **(A2)** 19

*Solo* *m10* *(b)* *p* *V*

128 9.75

20 **M**

*ff* *m* *f* *ff*

## V. *Petit Concert*

El quinto movimiento es por mucho el de mayor complejidad motivica, funcionando como un cúmulo de las ideas de los movimientos anteriores y un campo de juego libre para su combinación, superposición y transformación. Como Girard menciona en el capítulo *The Music of a Text* del ya discutido libro *A Facsimile to the Sketches*, es en este movimiento, y gracias a la cantidad de autorreferencias de ideas anteriores y posteriores que se alcanza una coherencia estructural motivica para toda la obra.<sup>55</sup>

The rigor with which the ensemble is constructed is particularly evident by the central place the “Petit Concert” occupies in the strict ordering of its musical elements with respect to the score as a whole. The statement and restatement of musical elements belonging to other moments of the work weave a complex web of references, which functions as signs of temporal relationships, one of the central themes of the work.<sup>56</sup>

Dado que en este movimiento todas las ideas musicales son células pequeñas y distinguibles entre sí, la clasificación de los materiales debe modificarse. Las ideas principales ( $a, b, c$ ) aquí son aquellas que se repiten más veces y tienen sus respectivas variaciones, mientras que las ideas secundarias ( $x, y, z$ ) se distinguen por no tener variaciones, o bien, si las tienen no aparecen en más de dos ocasiones (como es el caso de  $t$ ).

Sucede algo interesante con las primeras ideas principales  $a$  y  $b$  ya que no son una idea continua como en la mayoría de los casos anteriores, sino que son múltiples células motivicas acomodadas aleatoriamente y permutadas constantemente. La mayoría de estas células se encuentran contenidas dentro de un solo compás para facilitar su reacomodo, aunque algunas tienen duraciones que exceden el molde de un solo compás ( $a_2, a_4$  y  $a_4$ ). Aquí resulta necesario precisar la nueva nomenclatura para este tipo de construcciones motivicas. Los números en subíndice se refieren a las células permutables antes mencionadas y en su conjunto, forman todo el motivo de la letra que llevan. Los superíndices siguen indicando las distintas variaciones de un material. En este caso, tanto  $a$  como  $b$  tienen cuatro partes constitutivas diferenciadas con los subíndices. De esta manera,  $a$  es el motivo principal de todo el movimiento y se encuentra dividido en cuatro partes:  $a_1$  que es el motivo  $b$  del segundo movimiento,  $a_2$  y  $a_3$  que forman una pareja contrapuesta y por

---

<sup>55</sup> Carr, *Stravinsky's Histoire Du Soldat: A Facsimile to the Sketches*, 26.

<sup>56</sup> Carr, 25. “El rigor con el que el ensamble es construido es particularmente evidente al notar el lugar central que ocupa el “Petit Concert” en el estricto ordenamiento de sus elementos musicales con respecto a la obra como un todo. La incorporación y reincorporación de elementos musicales pertenecientes a otros momentos de la obra teje una compleja red de referencias, que funciona a modo de relaciones temporales, uno de los temas centrales de la pieza”.

último,  $a_4$  como la célula más larga y con mayor irregularidad métrica.  $a_1^1$  es una variación derivada del  $b^2$  del segundo movimiento, mientras que  $a_1^2$  es un contracanto superior sobre la primera variación.  $a_2^1$  aparece en la anacrusa a cifra 2 y presenta algunas elaboraciones de su material con una variación de  $b$  en el medio. Aquellas presentaciones de los motivos que se encuentren incompletas o con cambios muy irrelevantes se siguen señalando entre paréntesis.

El segundo material principal es  $b$  y está dividido también en tres células intercambiables:  $b_1$  que son tres acordes con pedal de Re,  $b_2$  que está tomada de la variación  $a^{\diamond 3}$  del segundo movimiento y  $b_4$  que es un motivo presentado siempre como terceras o sextas paralelas que suben y bajan el rango de recorrido de una tercera menor. El motivo  $c$  en cifra 13 es bastante importante como el mismo Stravinsky señala cuando dice que es uno de los motivos principales para toda la obra y sobre el que también dijo no haberlo pensado (conscientemente al menos) como una referencia al *Dies Irae*.<sup>57</sup> Sin embargo, es imposible no ignorar que la idea musical presente en *La Historia del Soldado* guarda una obvia y conveniente similitud con la secuencia del *Dies Irae*, línea melódica utilizada ampliamente por compositores a manera de referencia mortuoria y fatídica en obras como la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, las *Danzas Sinfónicas* de Rachmaninov o *Totentanz* de Liszt, por mencionar solo algunas. Lo más importante para identificar esta idea como un *Dies Irae* es que sus primeras cuatro notas, que son el motivo característico de la secuencia original, están presentadas exactamente igual al *Dies Irae*. También hay que decir que los momentos en los que Stravinsky escoge poner la secuencia no son para nada una coincidencia ya que siempre se trata de pasajes donde el carácter se vuelve más lúgubre y ominoso. Carr es una de las autoras que ponen como precedente el clasificar este material directamente como un *Dies Irae* en sus análisis musicológicos. La primera variación  $c^1$  es un dúo de clarinete y fagot que se va turnando para enunciar la melodía ahora en Mi menor,  $c^2$  está en Re mayor y  $c^3$  es una versión casi idéntica a  $c^2$  excepto que más larga. En este movimiento,  $d$  está tomado del motivo  $b$  del primer movimiento (el motivo del Diablo) y su primera variación,  $d^1$ , aparece primero que el material original en cifra 16 como una reintroducción del motivo  $z$  de *Marche Royale*.  $e$  es un motivo corto caracterizado por solo tres alturas (La-Si-Fa#),  $f$  es la variación  $a^1$  del primer movimiento y  $g$  combina los motivos  $y$  y  $z$  también del primer movimiento. También *ostinato* del segundo movimiento es reintroducido en la anacrusa a cifra 7 y tiene tres diferentes *ostinati* complementarios,  $o^1$  en cifra 11 es una séptima mayor (Re y

---

<sup>57</sup> Stravinsky and Craft, *Expositions and Developments*, 92.

Do#),  $o^2$  en cifra 20 es un arpeggio de Re mayor sin la tercera y  $o^3$  retoma la escala de La mixolidio sobre un pedal de Re que es el  $o^1$  de *Marche du Soldat*.

Por el lado de los motivos secundarios tenemos a  $r$  que marca el comienzo del bloque formal **B** y que consiste en un movimiento cromático en el rango de tercera menor de La<sup>4</sup> a Do<sup>4</sup>,  $s$  que es una simple alternación de Si y La,  $t$  que es un motivo totalmente rítmico,  $u$  es un arpeggio de Re con ambos Fa# y Fa natural,  $v$  es una versión en aumentación de  $\blacklozenge a$  del segundo movimiento,  $w$  está tomado del motivo  $c$  también del segundo movimiento,  $x$  es un pedazo de la  $y$  del segundo movimiento,  $y$  es una idea que podría estar derivada del tema principal del primer movimiento y  $z$  es una corrida de notas bastante parecida al motivo  $y$  de *Marche Royale*.

Como vemos, *Petit Concert* es un movimiento situado precisamente a la mitad de la obra para enfatizar su importancia estructural y su posición como centro motivico para toda *La Historia del Soldado*. Stravinsky hace de *Petit Concert* un collage de motivos reciclados y lo convierte en algo totalmente diferente de todos los demás movimientos. Ya que está construido a partir de pequeñas secciones contrastantes es mucho más sencillo establecer divisiones formales con duraciones similares. Solamente el bloque **D** se queda ligeramente por debajo de los límites duracionales de las demás unidades, además claro del bloque **X** nombrado así debido a que su duración es de casi la mitad de los demás bloques y no aparece de nuevo ni con ningún tipo de variación posterior. Así mismo, el bloque **D** es un pasaje destinado a establecer una relación directa con el primer movimiento y en la estructura formal de *Petit Concert* ocupa una posición de privilegio estructural como punto climático de todo el movimiento. La reexposición del bloque formal **A** llega no en el c. 121 sino hasta cifra 28 donde **A3** toma lugar, no como una variación *per se* debido a que el ordenamiento de las células permutables es cambiado y la duración no coincide con la de **A**.

Tabla 5: Duraciones de los bloques formales en <i>Petit Concert</i>	
<b>A</b>	<u>22.75</u>
<b>B</b>	<u>22</u>
<b>A1</b>	<u>19.5</u>
<b>C</b>	<u>23.25</u>
<b>C1</b>	<u>19.5</u>
<b>A2</b>	<u>19</u>
<b>A3</b>	<u>18.5</u>
<b>X</b>	<u>12.75</u>
<b>D</b>	<u>17.25</u>

Esquema formal 5: *Petit Concert.*

♩ = 1 22.75

♩ = 120 **A**

First system of musical notation (measures 1-10). The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The piece starts with a forte (*f*) dynamic. The first staff contains a melodic line with various ornaments and articulations, including slurs and accents. The second staff contains a bass line with chords and some rhythmic patterns. Measure numbers 1 through 10 are indicated above the first staff. There are also dynamic markings like *f* and *a* with subscripts.

11 **B<sub>r</sub>**

Second system of musical notation (measures 11-22). The top staff continues the melodic line, and the bottom staff continues the bass line. The key signature remains two sharps. The time signature changes to 3/4, then 3/8, 3/4, 3/8, 3/4, 3/8, 3/4, 3/8, 3/4, 3/8, 3/4, and finally 3/8. The dynamics vary, including *f*, *p*, and *f* with a slur. Measure numbers 11 through 22 are indicated above the first staff. There are also dynamic markings like *f*, *p*, and *s*.

23

Third system of musical notation (measures 23-32). The top staff continues the melodic line, and the bottom staff continues the bass line. The key signature remains two sharps. The time signature changes to 3/4, 3/4, 3/4, 3/4, 3/4, 3/4, 3/4, 3/4, 3/4, 3/4, and finally 3/4. The dynamics include *p*, *f*, and *p*. Measure numbers 23 through 32 are indicated above the first staff. There are also dynamic markings like *p*, *f*, and *p*.

19.5

35

9  $b_3$  **A1**

*f* *p* ( $a_1$ )

10  $a_2$

11  $t^1$

*p*

23.25

48

12

13 **C**

*pp* *f* *pp*

14  $c^1$

*pp*

*sfp* *pp* *v* *(c)* *w* *(c)*

19.5

64

15

16

17 **C1**

*f* *p* *pp*

*w* *d^1* *p* *pp*

80

18

19  $b_3^4$

*e* *c^1* *e^2* *mf* *b\_3^5*

*(c^1)* *(c^1)*

12.75 17.25 <sup>3</sup>

94 20 **d X** 21 **d<sup>2</sup>** 22 **D**

pp *f* pp *f*

o<sup>o</sup> pp *f*

106 23 **f** 24 **(g)** **5** **(g<sup>2</sup>)**

p *f* p *f*

o<sup>3</sup> p

118 25 **A2** 26 **(a<sub>1</sub>)**

mf *f* *f* *f* *f* *f* *f*

128 27 **A3** 28 **(a<sub>1</sub>)** **(b)**

18.5

mf *f* *f* *f* *f* *f* *f*



The musical score is presented in two systems. The first system begins at measure 138 and concludes at measure 143. The second system begins at measure 144 and concludes at measure 149. The upper voice (treble clef) contains a melodic line with various ornaments, including accents and triplets, and is labeled with letters 'a' and 'b' and their first derivatives. The lower voice (bass clef) provides harmonic support with chords and is also labeled with letters 'a' and 'b' and their first derivatives. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present at the end of the second system.

## VI. *Trois Dances*

### 1. *Tango*

*Trois Dances* es un movimiento compuesto por tres miniaturas que se interpretan sin pausas entre ellas. El tango retoma ideas propias del género argentino como la fórmula rítmica del primer compás en el violín aunque la parte de la percusión sea más cercana al ritmo característico de la habanera que al bien conocido “marcato” y “arrastre” que se encuentra en la mayoría de los tangos argentinos.<sup>58</sup>

Las ideas del violín solista en esta danza son sumamente expansivas y expresivas por lo que a veces las divisiones entre uno y otro material son trastocadas como se puede observar claramente en el tema principal *a* que dentro de sí contiene también el tema secundario *b*. Puede parecer incorrecto hacer estas consideraciones, sin embargo hay que entender que desde un punto de vista musical ambas ideas no pueden separarse de tal manera que *b* suponga el final de *a*, más bien habría que entender este tema como una simbiosis

<sup>58</sup> En la mayoría de tangos con un compás de 4/4 tradicionalmente se suele enfatizar con acentos el cuarto tiempo o bien el último octavo del compás (arrastre), que además funciona como un impulso anacrúsico, a veces con *glissandi* o *acciaccaturas* para el siguiente compás.

de  $b$  dentro de la misma frase de  $a$ . Mientras que  $a$  presenta el contenido más cercano al tango,  $b$  es un material más familiar, se trata del motivo  $c$  del *Petit Concert* (el *Dies Irae*) sobre el que recae toda la atención en los bloques formales de **B** y **B1**.  $c$  es también un motivo utilizado ampliamente en toda la pieza ya que se trata del motivo principal del tema  $a$  de *Petits Airs au Bord du Ruisseau*.

Por el lado de las ideas secundarias,  $w$  es el ya comentado “ritmo de habanera”,  $x$  un gesto de cierre de sección en el clarinete, y un acompañamiento y  $z$  el característico pulso constante presente en varios movimientos que se desplaza métricamente.

## 2. *Valse*

A comparación del tango y el ragtime donde las ideas principales tienden a ser extensivas, en este vals todo está construido a partir de pequeños pedazos que se combinan e intercambian según lo requiera Stravinsky. Mientras que en *Tango* el material de  $a$  comprendía a  $b$  como parte de ella misma, en *Valse* la frase inicial  $a$  de nueve compases se compone de dos partes ( $a_1$  y  $a_2$ ) separadas entre sí por una pequeñísima variación y finalizando con el motivo  $b$  de la danza. Este último consiste en una línea melódica por grados conjuntos que tiende a enfatizar falsas relaciones de manera horizontal (por ejemplo, empieza con Fa natural y hacia el final del motivo y siempre descendentemente cambia a Fa $\sharp$ ) pero sobre todo, se caracteriza por tener un arco melódico que sube y tiende a regresar a la primera nota (casi siempre en un rango de quinta). La variación  $b^1$  toma solo parte del arco melódico original y lo adapta a una escala hexáfona mientras que  $b^2$  es la versión inversa del arco melódico.  $b^3$  se considera una variación por el hecho de utilizar el recurso de la aumentación rítmica, además de la inteligente orquestación del motivo repartido entre el violín, el clarinete y la trompeta.

El motivo  $c$  tiende a utilizarse más sólo con su segunda mitad y el motivo  $d$  consiste tan sólo en dos notas repetidas ubicadas en el primer y tercer tiempo. La única razón por la que  $d$  no es una idea secundaria es porque tiene una pequeña variación en el c. 85. En el c. 26 se optó por cifrar a  $c$  sin paréntesis ya que cuando aparece de nuevo en el c. 56 está escrito como en la segunda aparición con la primera nota siendo un Re y no un Mi. Así mismo, se cifró como una idea principal ya que, aunque carece de variaciones, la segunda mitad del motivo aparece extensamente durante el vals.  $e$  es una idea similar a la  $a\blacklozenge^1$  del segundo movimiento ya que ambas se componen de dieciseisavos y alternan entre Mi $^5$  y Sol $^5$ , sin embargo, la secuencia de repetición de los acordes, el rasgo más característico de  $a\blacklozenge^1$  no se encuentra en  $e$ . Así mismo,  $e$  está construida con colecciones hexáfonas.  $f$  es un material derivado de

acordes mayores con séptima menor arpegiados y ritmados diferentemente. *g* igualmente guarda una gran similitud con los materiales marchísticos del primer movimiento.

En *Valse* sólo hay tres ideas secundarias: *x* que es un breve motivo en el clarinete, *y* que es una idea escalar ascendente de La<sup>3</sup> a Do<sup>5</sup>, y *z* que aparece en el clarinete en los últimos compases de la danza.

### **3. Ragtime**

La última danza sigue enfatizando el rol solista del violín como elemento narrativo del momento en el que el soldado, con la música de su instrumento salva a la princesa de su sueño profundo. El tema principal *a* es la idea que captura de mejor manera en esta danza el espíritu de las melodías del ragtime. De *a*<sup>1</sup> en adelante, las variaciones condensan el primer compás de *a* de manera que aceleran el movimiento descendente de segunda y lo simplifican en sólo dos negras. *a*<sup>4</sup> es especialmente interesante por las entradas de motivos desfasados en violín y trompeta que además se combinan con el contrapunto cromático de *b*<sup>4</sup>. El motivo *b* por lo tanto se ajusta a los materiales cromáticos dentro de *Ragtime*, ya sea como ascensos, descensos o glissandi. El motivo *c* expone materiales escalares diatónicos ascendentes y descendentes con ritmo de dieciseisavo con puntillo más treintaidosavo. A esta célula rítmica la llamaremos por el momento el “ritmo de ragtime”. *d* es el motivo de mayor duración después de *a* y por lo tanto, para el oído guarda una mayor importancia cuando reaparece en el c. 86. *e* es la última idea principal y está tomada textualmente de *Valse* donde por una coincidencia ese material también se llama *e*.

La primera idea secundaria *s* aparece en el último compás de la frase inicial de *a* y de manera similar a la *b* de *Tango*, también es un material independiente del tema en el que se encuentra contenido. *s* consiste en un ritmo de ragtime para una línea con contorno melódico en “v” que se mueve en el ámbito de una tercera mayor o menor según sea el caso, *t* es una idea de cierre de sección reutilizada en el final de la danza, *u* es un material rápido y mordaz en el clarinete, *v* es un arpeggio de Re mayor en el trombón, *w* es un solo frenético en el fagot, *x* es la célula complementaria para recombinación de *u*, *y* es un ascenso diatónico de La<sup>4</sup> a Re<sup>5</sup> y *z* un motivo con apoyaturas que enfatiza los tiempos débiles del compás.

Llega el momento de analizar las relaciones en duración entre los bloques formales de estas tres danzas por lo que debemos empezar por señalar lo tradicional que es la forma utilizada en *Tango* donde se presenta un bloque **A**, posteriormente un bloque contrastante **B**, después dos bloques de variación para cada uno de ellos y finalmente una coda. Aquí notamos que las duraciones de los bloques ya no son tan similares como en los demás movimientos, sin embargo, sí existe una correspondencia directa entre el porcentaje de disminución en duración que los bloques de variación tienen con relación a los originales como se presenta en la siguiente tabla, donde como podemos observar, el porcentaje de duración que se conserva en los bloques de variación es bastante similar entre sí.

Tabla 6: Relaciones de disminución duracional con porcentajes en los bloques formales en <i>Tango</i>			
	Bloques formales	Duración	Relación porcentual del cambio de duración
Bloques originales	<b>A</b>	32.75	100%
	<b>B</b>	8.25	100%
Bloques de variación	<b>A1</b>	22.12	67.5%
	<b>B1</b>	6	72%

En cuanto a *Valse*, las proporciones de los bloques son todas similares a excepción de **B** que rebasa por más de 10 unidades al bloque más pequeño del conjunto (**A1**) y **D** que se queda muy por debajo en duración con respecto a todos los demás bloques.

Tabla 7: Duraciones de los bloques formales en <i>Valse</i>	
<b>A</b>	<u>37.5</u>
<b>A1</b>	<u>34.5</u>
<b>C</b>	<u>36</u>
<b>B</b>	<u>45</u>
<b>D</b>	<u>18</u>

Finalmente, en *Ragtime* hay dos grupos con duraciones similares, los bloques formales de los extremos, **A**, **B1** y **A2** que son más cortos, y los bloques **B** y **A1** que son más largos.

<b>A</b>	<u>14.5</u>
<b>B1</b>	<u>11</u>
<b>A2</b>	<u>15.5</u>
<b>B</b>	<u>21.375</u>
<b>A1</b>	<u>22.75</u>

Esquema formal 6: *Trois Dances*.

1. Tango

The musical score for "1. Tango" is presented in four systems, each with a piano (piano) and percussion (Perc.) part. The tempo is marked as  $\text{♩} = 1$  32.75. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 2/4.

**System 1 (Measures 1-14):** The piano part begins with a dynamic marking of *mf* and features a melodic line with various ornaments (accents, slurs) and articulation marks (accents, slurs). The percussion part starts with a dynamic marking of *p* and includes a wood block (W) pattern. A first ending bracket labeled "1" spans measures 10-14.

**System 2 (Measures 15-27):** The piano part continues with melodic lines and ornaments, including a triplet in measure 23. The percussion part maintains the wood block pattern. A second ending bracket labeled "2" spans measures 15-17, and a third ending bracket labeled "3" spans measures 25-27.

**System 3 (Measures 28-39):** The piano part features a complex melodic line with many ornaments and a dynamic marking of *p*. The percussion part includes a wood block pattern and a section marked "Cl." (Clarinete) starting in measure 31. A fourth ending bracket labeled "4" spans measures 31-39.

**System 4 (Measures 40-57):** The piano part begins with a dynamic marking of *f* and features a melodic line with ornaments. The percussion part includes a wood block pattern and a section marked "Perc." starting in measure 41. A fifth ending bracket labeled "5" spans measures 41-49, and a sixth ending bracket labeled "6" spans measures 55-57.

Musical score for measures 50-60. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature, containing a walking bass line with notes marked 'W' and a section marked 'Cl. (x)' with a 'p' dynamic. Measure numbers 50, 56, 60, and 61 are indicated. Rehearsal marks 7 and 8 are present, with 'B1' at the end of measure 60.

Musical score for measures 61-70. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature, containing a walking bass line with notes marked 'W' and a section marked 'Perc.' with a 'z' dynamic. Measure numbers 61, 65, 69, and 70 are indicated. Rehearsal mark 9 is present, with a circled '8.5' above it.

### 2. Valse

Musical score for measures 10-11. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature, containing a walking bass line. Measure numbers 10 and 11 are indicated. Rehearsal mark 'A' is above measure 10, and '11' is above measure 11. Dynamics include 'mf leggiero' and 'p'.

Musical score for measures 14-15. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature, containing a walking bass line. Measure numbers 14 and 15 are indicated. Rehearsal mark 'B' is above measure 15. Dynamics include 'f', 'p', and 'f'.

27 *f* (a<sub>2</sub>) *p* (b) *pp* 13 e e (e) 14 x *p*

41 (d) (c) (b') (c) (b') (b') 15 e e (b) *mf*

34.5 55 16 *c* **A1** *f* *sf* *p* (b') (a<sub>1</sub>) a<sub>1</sub> a<sub>2</sub> 17 (b) b

68 18 (a<sub>1</sub>) (a<sub>1</sub>) (c) (b') (d) 19 **C** e<sub>1</sub> b<sub>2</sub> y



Musical score system 1, measures 81-92. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains melodic lines with various ornaments and dynamics. Measure 81 starts with a  $b^3$  ornament. Measures 82-83 feature a  $d^1$  ornament. Measure 84 has a  $b^1$  ornament. Measure 85 has a  $d^1$  ornament. Measure 86 has a  $b^1$  ornament. Measure 87 has a  $d^1$  ornament. Measure 88 has a  $b^1$  ornament. Measure 89 has a  $d^1$  ornament. Measure 90 has a  $b^1$  ornament. Measure 91 has a  $d^1$  ornament. Measure 92 has a  $b^1$  ornament. The lower staff is in bass clef and provides a rhythmic accompaniment. Measure 92 ends with a  $mf$  dynamic marking.

Musical score system 2, measures 93-103. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains melodic lines with various ornaments and dynamics. Measure 93 starts with an  $e^1$  ornament. Measure 94 has a  $b^2$  ornament. Measure 95 has an  $e^1$  ornament. Measure 96 has a  $b^2$  ornament. Measure 97 has an  $e^1$  ornament. Measure 98 has a  $b^2$  ornament. Measure 99 has an  $e^1$  ornament. Measure 100 has a  $b^2$  ornament. Measure 101 has an  $e^1$  ornament. Measure 102 has a  $b^2$  ornament. Measure 103 has an  $e^1$  ornament. The lower staff is in bass clef and provides a rhythmic accompaniment. Measure 103 ends with a  $p$  dynamic marking and a  $sub.$  instruction.

Musical score system 3, measures 104-109. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains melodic lines with various ornaments and dynamics. Measure 104 starts with a  $b^3$  ornament. Measure 105 has a  $b^3$  ornament. Measure 106 has a  $b^3$  ornament. Measure 107 has a  $b^3$  ornament. Measure 108 has a  $b^3$  ornament. Measure 109 has a  $b^3$  ornament. The lower staff is in bass clef and provides a rhythmic accompaniment. Measure 109 ends with a  $z$  marking.

Musical score system 4, measures 110-114. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains melodic lines with various ornaments and dynamics. Measure 110 starts with a  $z$  marking. Measure 111 has a  $z$  marking. Measure 112 has a  $z$  marking. Measure 113 has a  $z$  marking. Measure 114 has a  $z$  marking. The lower staff is in bass clef and provides a rhythmic accompaniment. Measure 114 ends with a  $z$  marking.

### 3. Ragtime

♩ = 1 14.5

♩ = 192

**A**

24 *ff* a

25 d (s)

b c *ff marcatis.* c'

21.375

**B**

13 *f* c' u

26 3 u x

27 3 e u *f p f p* *f p*

24 28 c' y

29 (u) (e) (u) (e)

30 u (s) u (s) (c) (c)

31 a' **A1** (s) (s) (s)

22.75

*ff* *f* *p* *f*

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled '3. Ragtime'. It is written for piano and bass. The tempo is marked as ♩ = 192. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into three systems. The first system (measures 1-25) starts with a forte (ff) dynamic and includes a section labeled 'A' with notes 'a' and 'd'. The second system (measures 13-27) includes a section labeled 'B' with notes 'u' and 'e', and features complex rhythmic patterns with triplets and multi-measure rests. The third system (measures 24-31) includes a section labeled 'A1' with notes 'a'' and 's'. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

Musical score system 1, measures 47-58. The system is divided into two parts by a double bar line. The first part (measures 47-58) features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and articulation marks like accents and slurs. The second part (measures 59-60) features a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, with dynamic markings like *p* and *mf*. Measure numbers 32, 33, and 34 are indicated above the staff.

Musical score system 2, measures 59-70. The system is divided into two parts by a double bar line. The first part (measures 59-70) features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and articulation marks like accents and slurs. The second part (measures 71-72) features a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, with dynamic markings like *p* and *mf*. Measure numbers 34, 35, and 36 are indicated above the staff.

Musical score system 3, measures 71-82. The system is divided into two parts by a double bar line. The first part (measures 71-82) features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and articulation marks like accents and slurs. The second part (measures 83-84) features a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, with dynamic markings like *p* and *mf*. Measure numbers 36, 37, and 38 are indicated above the staff.

Musical score system 4, measures 83-94. The system is divided into two parts by a double bar line. The first part (measures 83-94) features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and articulation marks like accents and slurs. The second part (measures 95-96) features a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, with dynamic markings like *p* and *mf*. Measure numbers 38, 39, and 40 are indicated above the staff.

## VII. *Danse du Diable*

Este es un movimiento sumamente interesante por como maneja los materiales antes mencionados (*Dies Irae* y motivo del Diablo) con una relación programática. Resulta obvio pensar que Stravinsky confirmó en *Danse du Diable* las conjeturas que el oyente se fue haciendo durante la obra sobre la pertenencia que los personajes tienen sobre ciertos motivos. Los más obvios son claramente aquellos relacionados al soldado; prácticamente todo el movimiento de *Marche du Soldat* se compone de ideas relacionadas a José, al igual que *Petits Airs au Bord du Ruisseau* donde el tema principal es una clara referencia al soldado tocando su viejo violín. Con respecto al Diablo, todo había sido más que nada inferido hasta este momento y no es hasta que escuchamos los primeros acordes de *Danse du Diable* y de *Marche Triomphale du Diable* que podemos comenzar a hilar dichas sonoridades con otros sucesos musicales similares que ocurren en los movimientos anteriores.

Es así que podemos ver con mayor claridad la presencia del motivo del Diablo en el motivo  $x$  que utiliza la primera parte del motivo  $b$  de *Marche du Soldat*, la cual no es más que una aliteración constante (de tres a cuatro pulsos) de un acorde que siempre enfatiza las sonoridades de segunda (mayor y menor) y de séptima (mayor y menor) con sus respectivas inversiones. La versión de  $x$  que hace más evidente la presencia del motivo del Diablo es  $x^1$ , un material que rescata el movimiento característico de la  $b$  del primer movimiento. Por el otro lado,  $w$ , el gesto en octavos en quintas, funciona únicamente como un relleno armónico que engrosa la orquestación de  $x$  y añade un poco de *momentum* al pasaje. La única variación de este material,  $w^1$  es una versión compuesta por dieciseisavos en lugar de octavos. y es el motivo cromático  $r$  del *Petit Concert* y  $z$  es una rápida ráfaga escalar en La mayor. El *ostinato* de este movimiento es tomado de *Petits Airs au Bord du Ruisseau* y es marcado con la letra  $o$  como de costumbre.

Por el lado de las ideas principales, en primer lugar, tenemos a  $a$ , el motivo principal del movimiento que es tocado en su primera aparición en el fagot y el contrabajo. Sus variaciones se basan en las corridas escalares de dieciseisavos que emulan el arco melódico de  $a$  o que desde un punto de vista musical la complementan. Con el motivo  $b$  sucede algo bastante interesante y es que la aparición real de éste sucede después de la primera presentación de  $b$ , que es una exposición parcial (marcada en paréntesis). No es hasta el c. 16 que el motivo  $b$  aparece completo siendo la  $(b)$  de la cifra 2 una especie de “falsa exposición” o simplemente un caso más de discontinuidad stravinskiana en el que un pequeño y rápido extracto de  $a$  es puesto como una interrupción furiosa que refuta a  $b$  de

manera muy fugaz y sorpresiva.  $b^1$  es el complemento de  $x^1$ ,  $b^2$  es una invención grácil en el violín que además toma la cabeza del motivo  $c$  y  $b^3$  es la variación más larga de todas que funciona también como material de cierre para el movimiento. Es importante mencionar que  $b$  y sus variaciones provienen del material  $b_3^1$  del *Petit Concert*.  $b$  es  $b_3^1$ ,  $b^2$  es  $b_3^3$  y  $b^3$  es la suma de  $t$  y  $b_3^2$ . Por último,  $c$  no es más que un descenso en corcheas en Sol mayor que cambian de nota cada dos octavos y que enfatizan la existencia de un pulso constante subyacente que se asemeja al  $o^1$  de *Marche du Soldat* pero que no es lo suficientemente regular para considerarse un segundo *ostinato* o lo suficientemente similar a  $o$  como para clasificarlo como una de sus variaciones.

Por el lado del diseño formal del movimiento podemos pensar que al menos desde el punto de vista motivico funciona como una forma de espejo (**A-B-B1-A1**) con un apartado de coda al final. Un aspecto interesante en cuanto a las distribuciones de los bloques de este movimiento es que por primera vez en la obra notamos un patrón donde se alterna un bloque corto con un bloque largo y donde todos los bloques cortos comparten una duración similar entre sí (también pasa con los bloques largos).

Tabla 9: Duraciones de los bloques formales en <i>Danse du Diable</i>	
<b>A</b>	<u>15</u>
$\phi$	<u>15.25</u>
<b>B</b>	<u>22</u>
<b>B1</b>	<u>14.25</u>
<b>A1</b>	<u>21.75</u>

Esquema formal 7: *Danse du Diable*.

$\text{♩} = 1$  15

**A**

$\text{♩} = 138$

**B**

22

14.25

**B1**

23

37 **5** *mf* *f* *mf* *f* **6** **A1** *mf* *f* **7**

50 *f* **8** *f* **9** *ff*

61 **10** *ff* (w)

67 *ff p* *fff* *ff p sub.* *fff*

## VIII. *Grand Choral*

*Grand Choral* es uno de esos ejemplos de música que cuando se analizan con el método semiótico tradicional los resultados no dicen mucho ya que la variedad y el desarrollo motivico son casi nulos. Sin embargo, curiosamente es este movimiento el que mejor que cualquier otro confirma la hipótesis presentada al principio de este trabajo que sostiene que los cambios de sonoridades y/o colecciones de notas entre bloques formales son la base para las divisiones formales en *La Historia del Soldado*.

El tema tomado de *Ein' feste Burg*<sup>59</sup> se convierte en el único material melódico reconocible y repetido del movimiento por lo que este coral monotemático necesita parámetros diferentes a los utilizados en los demás movimientos para designar sus divisiones formales. Convenientemente, Stravinsky señala con números de ensayo puntos de importancia que, tras el análisis de sus colecciones modales o cromáticas prueban ser los bloques formales del coral. Cada uno de los bloques formales se caracteriza por su cercanía o lejanía del espectro totalmente cromático. En el esquema esta posición en el espectro cromático se representa mediante números del **0** al **5** que indican la cantidad de alturas faltantes para completar el total cromático de los 12 sonidos siendo **5** el más cercano al espectro modal/diatónico y **0** el máximo cromático. De esta forma podemos dividir esta clasificación en tres grupos, **0** y **1** como el grupo que responde a los movimientos más cromáticos, **2** y **3** como una sonoridad de transición, y **4** y **5** como los más allegados al tratamiento escalar de siete sonidos. Curiosamente, es en el segundo de estos grupos (**2** y **3**) donde suceden las apariciones del tema del coral y sus variaciones. Dichas variaciones involucran siempre un inicio con un salto de cuarta justa y el movimiento melódico del segundo compás del coral transpuesto en otros centros como Re en **A1** y La en **A3**.<sup>60</sup> De esta forma podemos dividir el coral en tres grandes partes constitutivas marcadas por la exposición y desarrollo del motivo principal del principio a la cifra 3, un momento de ambigüedad cromática y de alejamiento de las ideas expansivas del motivo principal en toda la cifra 3, y finalmente, una suerte de módulo de reexposición temático y una coda final de la cifra 4 al final del movimiento. Por si no hubiera suficiente evidencia de que este es el acomodo de los bloques formales del coral, observamos que es al final de cada uno de los bloques formales que entran los monólogos

---

<sup>59</sup> Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russians Traditions. A Biography of the Works Through Mavra* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996), 1317.

<sup>60</sup> Al decir que la segunda parte del motivo principal se transporta a otro centro no nos referimos a que se encuentre en una tonalidad o modalidad específica, simplemente a la altura donde inicia.



del narrador. También hay que notar que el tema principal y sus variaciones (o recortes) aparecen siempre cuando las colecciones son de **2** y de **3**, es decir la segunda de las tres sonoridades utilizadas en *Grand Choral* (la sonoridad de transición), por lo que, si pensáramos en niveles estructurales de un *background* schenkeriano<sup>61</sup>, en el aspecto temático este coral tendría una estructura armónica A-B-A. Así mismo, al tratar de encasillar las colecciones de sonidos dentro de la sonoridad de transición (**2** y **3**) a un cierto acomodo u organización escalar siempre se termina por hallar la presencia de dos modos contrapuestos. Este sistema sumamente dualístico está presente en la mayoría de la música en *La Historia del Soldado* y se explora a mayor profundidad en el capítulo *El sistema de polos de Stravinsky y la duplicidad de centros modales* del presente trabajo.

Algunas observaciones con respecto a las colecciones de notas: 1) Ninguna alteración extra en los acordes de los calderones se considera como parte de las colecciones escalares ya que en la mayoría de los casos aparecen hasta el último momento, 2) el Do# del c.13 tiene una “función” de sensible para el acorde objetivo del siguiente compás por lo que se sigue la misma lógica que el número anterior y no se considera parte de las colecciones escalares, pero sí del total cromático del bloque (**3**). Siguiendo estas reglas, podemos hacer suposiciones y adjudicar dos modos simultáneos a cada una de las frases que presentan motivos de *a*. Los primeros dos compases utilizarían Sol lidio y mixolidio, los siguientes dos Sol lidio y jónico, **A1** utilizaría Do lidio y mixolidio, **A3** Do mixolidio y jónico y **A3** usaría La eólico y la escala menor armónica de Re. Para el bloque de coda se estaría utilizando Do jónico (no La eólico por el acorde final) con un Fa# que más que ser un indicio de un segundo modo, es en realidad una nota de paso para completar un pequeño descenso cromático en la voz del tenor.

Finalmente, relacionado a las duraciones de los bloques formales podemos decir que también en este movimiento hay una tendencia a emparejar sus duraciones basado en su identidad motívica, por lo que los bloques que presentan el material *a* son cercanos en su duración. Si tomamos el bloque de **A1** como el eje central de nuestras duraciones vemos que los demás bloques se alejan no más de dos unidades de éste, mientras que el bloque **B** rebasa dichos límites y se convierte tanto por su duración, como por su singularidad motívica y en sonoridad en un bloque contrastante. El bloque de coda coincide también con los límites duracionales de las secciones

---

<sup>61</sup> En términos estructurales schenkerianos hay tres posibles reducciones formales: *Foreground* (primer plano) que es una versión bastante reconocible del original, *middleground* (plano medio) una versión más abstracta y con menos detalles, y finalmente *background* (plano del fondo) donde toda una forma puede resumirse en un puñado de concatenaciones de acordes.

de *a*, aunque podríamos especular que por tener una sonoridad tan diatónica (espectro armónico **4** y **5**) debe acercarse más a las duraciones cortas, mientras que los pasajes más cromáticos como el bloque **B** deben ser más extensos y enfatizar su naturaleza de bloques de desarrollo, donde, a pesar de que no se elabora sobre los materiales principales del coral, sí se presentan procedimientos característicos de estas zonas como la exploración cromática y la ambigüedad en sus colecciones escalares.

Los signos + al lado de las duraciones de los bloques indican al igual que en *Marche du Soldat* los lugares donde la extensión de los finales de sección pueden extenderse según lo requiera la puesta en escena, por lo que su duración puede ser mayor al número indicado en el esquema.

Tabla 10: Duraciones de los bloques formales en <i>Grand Choral</i>		
Ejes motivicos	Bloques formales	Duración
<b>A</b> (espectro armónico <b>2</b> y <b>3</b> )	<b>A</b>	<u>8+</u>
	<b>A1</b>	<u>10+</u>
	<b>A2</b>	<u>9.5+</u>
	<b>A3</b>	<u>12+</u>
<b>CODA (4)</b>	$\emptyset$	<u>8+</u>
<b>B (0)</b>	<b>B</b>	<u>16+</u>

Esquema formal 8: *Grand Choral*.

The musical score is divided into three systems, each with a formal structure indicated by numbers above the staves:

- System 1:**
  - Measures 1-8+ are marked with a **3**.
  - Measures 9-10+ are marked with a **1** and **A1**.
  - Measures 11-19.5+ are marked with a **2** and **A2**.
  - Measures 20-28 are marked with a **3**.
- System 2:**
  - Measures 14-16+ are marked with a **3** and **B**.
  - Measures 17-22 are marked with a **0**.
  - Measures 23-28 are marked with a **2** and enclosed in a dashed box.
- System 3:**
  - Measures 23-31+ are marked with a **4** and **A3**.
  - Measures 32-38+ are marked with a **5** and  $\emptyset$ .
  - Measures 39-44 are marked with a **4**.

Dynamic markings include *f*, *meno f*, *p*, and *piu p*. Performance markings include *a*, *a'*, *a''*, *a'''*, and *(a)*. The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#).

## IX. *Marche Triomphale du Diable*

El último movimiento de la obra podría definirse a muy grandes rasgos como una especie de forma rondó en la que un pequeño bloque **A** conecta o directamente irrumpe precipitadamente en cinco ocasiones sobre otros bloques que se sostienen completamente por la línea solista del violín y su diálogo con la percusión. Dicho bloque **A** no es otra cosa que una de las versiones con mayores rellenos armónicos del motivo del Diablo, que en este movimiento no tiene ningún tipo de variación, siendo las diferencias entre sus apariciones únicamente su extensión. **A1** es la última aparición de *a* y funciona como un eco distante del motivo del Diablo, indicando programáticamente su alejamiento y descenso hacia los avernos.

El bloque **B** se compone de tres células complementarias,  $b_1$  es una alternación de acordes de sexta menor y tercera menor que enfatizan el intervalo de séptima mayor, pero su rasgo característico no es este ya que la alternación de séptimas mayores y novenas menores es un elemento identitario de la mayoría de los materiales de este movimiento, el rasgo identitario de  $b_1$  es el trazo melódico que mantiene tenido el primer  $Sib$  y después sube diatónicamente hacia  $Re$ . Su única variación,  $b_1^1$  es una versión en forma de fanfarria en la trompeta.  $b_2$  es un dúo de trompeta y violín y  $b_3$  la célula final de **B** que podría tener cierta semejanza con los materiales ligados a la cita musical del *Dies Irae*. De forma similar al *Petit Concert*, los bloques temáticos **C** se caracterizan por intercambiar pequeñas células motívicas de manera irregular en la forma clásica de permutación stravinskiana y por enfatizar las relaciones interválicas de séptima y novena (mayores y menores). La primera de estas células,  $c_1$ , tiene un esqueleto similar a  $b_1$  y aparece únicamente al comienzo del bloque **C**,  $c_2$  es una idea de conexión para  $c_3$  que se encuentra encapsulada en el espacio de tres octavos,  $c_3$  son dos acordes puntuados con *sforzando*,  $c_4$  rescata la primera parte de  $b_1$  para jugar con sus combinaciones, y, por último,  $c_5$  es la célula basada en la secuencia del *Dies Irae*.

El acomodo de los bloques formales de *Marche Triomphale du Diable* es por mucho el más errático de todos los movimientos ya que la duración de sus unidades es dispersa y huye a cualquier tipo de ajuste duracional entre ellos. No es hasta que agrupamos bloques adyacentes cada que un bloque temático **A** aparece que comenzamos a notar una similitud en duración en cuatro de estos segmentos como se observa en la tabla 11. De esta forma, podemos entender la reexposición íntegra del principio del movimiento en el c. 42

como un punto estructural que pone pausa a las interrupciones regulares de mega bloques de **A** para dedicarse a desarrollar las ideas secundarias *b* y *c* hasta la última aparición de **A** en el c. 96 donde se recupera la duración que los demás mega bloques de **A** tenían.

Tabla 11: Duraciones de los grupos formales en <i>Marche Triomphale du Diable</i>		
Mega bloques	Bloques formales	Duración
<b>I</b>	<b>A</b>	<u>18.75</u>
	<b>B</b>	
	<b>C (5)</b>	
<b>II</b>	<b>(A)</b>	<u>14.5<sup>62</sup></u>
	<b>C (9.125)</b>	
<b>III</b>	<b>(A)</b>	<u>15.25</u>
	<b>C1</b>	
	<b>B1</b>	
<b>V</b>	<b>A1</b>	<u>19.75</u>
	<b>C3</b>	
<b>IV</b>	<b>A</b>	<u>57.875</u>
	<b>B</b>	
	<b>C</b>	
	<b>C1</b>	
	<b>B2</b>	
	<b>C2</b>	
	<b>C3</b>	

<sup>62</sup> El mega bloque **II** se aleja tan sólo por .25 del límite del margen duracional de 5 por lo que se optó por incluirlo dentro de este grupo. En el contexto de este movimiento con tempo de cuarto igual a 112, la duración de ese cuarto de unidad equivale a poco menos de un segundo.

Esquema formal 9: *Marche Triomphale du Diable*

**I**  
♩ = 112  
5.75  
8  
ff

**B**  
1 b<sub>1</sub>  
b<sub>2</sub> 3 6  
2 b<sub>3</sub>

**II**  
5.375  
11  
14.375 (5)  
C c<sub>1</sub> c<sub>2</sub> (c<sub>3</sub>) c<sub>1</sub> c<sub>3</sub>  
sf sf sf  
(a) (A) (9.125) (c<sub>1</sub>) 3 c<sub>5</sub> c<sub>1</sub> c<sub>2</sub> c<sub>3</sub>  
ff Perc.

**III**  
2.5 10  
23 (c<sub>1</sub>) c<sub>1</sub> c<sub>2</sub> (c<sub>3</sub>) c<sub>1</sub> c<sub>2</sub> c<sub>3</sub>  
sf sf sf  
(a) (A) 4 (c<sub>1</sub>) c<sub>1</sub> c<sub>2</sub> c<sub>3</sub> (c<sub>5</sub>) 5 (c<sub>1</sub>) c<sub>1</sub> (c<sub>5</sub>)  
Perc.

# IV

2.75  
6  $c_2^2$   $c_3^4$   
37  $(c_4)$   $(c_3)$   
 $b_1^1$   
 $mf$   
5.75  
7  $b_1$   
 $(b_2)$   
 $ff$   
8  $b_2$   
 $f$   
B1  
A  
B

14.375  
8  $b_3$   
48  
6  
9  
C  
 $c_1$   $(c_3)$   $c_4$   $c_5$   $(c_4)$   $c_5$   $c_4$   $c_3$   $c_2$   $c_1$   
 $ff$   
Perc.  
61

10  
62  $(c_4)$   $c_4^1$   $c_3$   $(c_3)$   $c_4$   $c_2^1$   $c_3$   $(c_4)$   
 $ff$   
11  $(c_4)$   $c_4$   $(c_3)$   $(c_4)$   $(c_3)$   
75

8.25  
76  $b_1^1$   $c_2^2$   $b_2^1$   
 $ff$   
12  
11.5  
13  $(b_2)$   $(c_2)$   
 $ff$   
14  $c_4$   $c_4$   $(c_3)$   $c_3$   
Perc.  
89

## Conclusiones

Al generar un mapa formal de cada uno de los movimientos podemos observar con total claridad cada una de sus partes constitutivas y qué papel tienen en el desarrollo de la forma, si son extensos, si se repiten muchas veces o si tienen múltiples variaciones. También podemos observar correspondencias en duración entre bloques formales en ciertos movimientos y procesos un poco más complicados en los que las duraciones dispares pueden ajustarse para encontrar relaciones de similitud duracional: 1) mediante su agrupación con unidades formales que comparten la misma naturaleza motívica o jerárquica, 2) señalando la coincidencia en el cambio porcentual de las duraciones de los bloques de variación con relación a los bloques originales, y, 3) al unir bloques formales adyacentes para crear unidades formales más grandes. La realidad es que la mayoría de los movimientos en esta obra no requieren alguno de estos procedimientos para justificar el acomodo y división de sus bloques formales, ya que siempre hay dos grupos de duración diferente a los que se ajustan todos los bloques del movimiento (dichos grupos se marcan con subrayados para las duraciones cortas y doble subrayados para las largas). Este sería el caso de *Petits Airs au Bord du Ruisseau*, *Pastorale*, *Marche Royale*, *Petit Concert*, *Ragtime*,



*Danse du Diable* y *Grand Choral*. Sin embargo, para *Marche du Soldat* sería el caso 1), para el *Tango* sería el caso 2), para *Marche Triomphale du Diable* el caso 3), y *Valse* sería una anomalía en la cual existen tres grupos de duraciones en lugar de dos.

Es gracias a estos hallazgos que podemos inferir sobre la existencia de uno de los procesos compositivos más importantes de Stravinsky al menos en *La Historia del Soldado*. Con esto nos referimos a la oposición de dos fuerzas, temáticas, de sonoridad, y de duración como el fundamento de todo el desarrollo formal para los movimientos. Un pensamiento creativo que a diversos niveles musicales (temáticos o formales) prefiere las estructuras duales por sobre todas las demás. Con esto nos referimos por ejemplo al enfrentamiento de dos dimensiones modales durante la presentación de un tema principal, al choque sonoro que se produce a su vez entre dicho bloque principal y otro secundario y finalmente, y de manera menos evidente, al contraste duracional entre dos grupos de bloques formales.

## **EL LENGUAJE ARMÓNICO Y OTROS ELEMENTOS *STRAVINSKIANOS* EN LA *HISTORIA DEL SOLDADO***

Este capítulo recopila ejemplos representativos de *La Historia del Soldado* donde pueden apreciarse algunos de los procedimientos *stravinskianos* más comunes, entre los cuales se encuentran mayoritariamente técnicas de segmentación y permutación de células rítmico-melódicas, desfases métricos, polirritmias y superposiciones de bloques temáticos que dan como resultado texturas de gran complejidad rítmica. Así mismo, también se aborda el problema del sistema armónico utilizado por Stravinsky en esta pieza (si es que hay uno) y se incluyen pasajes de música donde el espectro armónico se vuelve más complicado. Por último, se dedica un subcapítulo a la visibilización del uso extensivo del intervalo de semitono como una elección estilística que dota al lenguaje *stravinskiano* de su peculiar identidad.

### **El sistema de polos de Stravinsky y la duplicidad de centros modales**

Ya discutimos previamente cual es la explicación que el propio Stravinsky da sobre su sistema armónico como un problema que necesita resolverse; uno donde se identifica dentro de un grupo de alturas un sonido sobre el cual todos los demás habrán de gravitar, o como Stravinsky señala, “un polo de atracción” (véase el capítulo del marco teórico). No obstante, esta descripción no nos dice mucho de cómo dicho sistema funciona a excepción del hecho de que se trata de un modelo no tonal pero sí con un centro (o centros) de mayor importancia estructural. Es así que la armonía de Stravinsky, envuelta hasta entonces en un cierto misticismo comenzó a ocupar mayor atención en la comunidad del análisis y la musicología en todo el mundo.

En su artículo, *Harmony and Voice Leading in the Music of Stravinsky*, Straus señala la existencia de dos quintas estructurales en una gran cantidad de la música de Stravinsky (de *Petrushka* en adelante) que son rellenas con algunas alturas y que tienen funciones estructurales muy definidas. Una de las quintas es utilizada como un mecanismo exclusivamente armónico y la otra tiene una función

melódica dentro de la cual los motivos musicales son contruidos.<sup>63</sup> Estas quintas estructurales se presentan en su forma básica o bien, como en el caso de la quinta melódica, suelen aparecer con mayor frecuencia en su inversión de cuarta justa. Las parejas de quintas son divididas por Straus en cinco modelos diferentes basándose en el intervalo que las separa e incluso proporciona las escalas propias de cada modelo. Así mismo, proporciona una gran cantidad de extractos de música de diversas obras de Stravinsky y de distintos períodos estilísticos que forman parte de un catálogo de 95 pasajes analizados en el apéndice de la publicación donde aparece el artículo, el *Music Theory Spectrum*.

Este artículo es revelador por dos motivos, primero porque presenta una clara tendencia compositiva en el corpus de obra stravinskiana en el aspecto armónico y segundo porque este hallazgo nos dice mucho de cómo gran parte de la música de Stravinsky es renuente a presentar una *estructura bi-quintal*.<sup>64</sup> Straus también señala que no hay que encasillar este sistema a lo que conocemos normalmente como bitonalidad, ya que la influencia de ambos centros tiende a cambiar constantemente. En su lugar, propone entender la armonía de Stravinsky contenida “en algún lugar dentro del *espectro bitonal*”.<sup>65</sup>

A pesar de la solidez que la teoría de Straus presenta, que debe aclararse, no se considera a sí misma definitiva sobre la totalidad del sistema *stravinskiano*, es imposible no percatarse de la gran cantidad de excepciones que escapan a las constricciones de la estructura bi-quintal, inclusive dentro de los mismos ejemplos dados por Straus. No le da mucha importancia a las notas omitidas dentro de las colecciones de la quinta estructural presentada como cuarta melódica a pesar de que es este mismo punto el que tanto criticó de la teoría escalar octatónica de Taruskin y de van den Toorn. No obstante, el punto más importante de esta teoría, la marcada dualidad modal en su estructura es algo que vale la pena rescatar y profundizar.

Personalmente, encuentro mucho más sencillo clasificar los estratos de las dos quintas estructurales como selecciones de dos diferentes colecciones escalares modales a diferencia del sistema de dos quintas justas que contienen los rellenos armónicos y melódicos respectivos. De esta manera podemos cubrir un rango de materiales melódicos *stravinskianos* mucho más amplio sin dejar

---

<sup>63</sup> Straus, “Harmony and Voice Leading in the Music of Stravinsky.”: 1.

<sup>64</sup> Straus: 2.

<sup>65</sup> Straus: 5.

fuera algunas notas que integran la estructura melódica. Hay que señalar también que una de las características principales de esta superposición de colecciones modales es el acomodo selectivo que Stravinsky hace para prevenir que la música se escuche bitonal o bimodal al evitar usar las escalas completas en corridas escalares entre tonalidades y modos distintos simultáneamente. Por estas razones, designo a esta revisión personal del modelo bi-quintal de Straus como la *duplicidad de centros modales*.

En *La Historia del Soldado* existen una multitud de ejemplos donde podemos encontrar estructuras que presentan *dos dimensiones* tonales y/o modales enfrentadas donde podemos llegar a inferir cual es el centro de cada uno de estos polos por la tendencia de repetición de ciertos sonidos y la atracción que generan sobre las demás alturas de su colección (véase la Tabla de ejemplos 1). Podemos ver esto desde el principio de la obra en el tema principal de *Marche du Soldat* donde tenemos un centro en Sol en el *ostinato* contrapuesto con el tema *a* en La dórico. Podemos pensar que el *ostinato* tiene su centro en Sol por la insistencia que tiene el movimiento de V-I mientras que la dimensión melódica presenta la escala completa de La dórico repartida entre la línea principal de la trompeta y el trazo complementario del trombón. En *Petits Airs au Bord du Ruisseau* los centros son iguales que en el movimiento anterior a excepción de que ahora la dimensión melódica se sitúa en La eólico. En *Petit Concert*, Stravinsky lleva a cabo un juego de permutaciones rítmico melódicas que conllevan un vaivén entre dos modos diferenciados por una sola nota (Do $\flat$  y Do $\sharp$ ) por lo que la dimensión principal se debate entre Re mixolidio y Re jónico. La otra dimensión, la superpuesta, se ancla a Mi mixolidio. Como último ejemplo, tenemos el comienzo del *Valse de Trois Dances* donde un Mi frigio en la melodía del violín se superpone al Sol jónico del acompañamiento.

De este modo es que podemos entender cómo una gran porción de la música en *La Historia del Soldado* (sobre todo los pasajes con temas principales) funciona bajo una combinación fundamental de dos dimensiones melódico-armónicas contrapuestas.

Tabla de ejemplos 1: a) *Marche du Soldat*, b) *Petits Airs au Bord du Ruisseau*, c) *Petit Concert*, d) *Trois Dances* – 2.

a) **La mixolidio** **La mixolidio**

b) **La eólico** **La eólico**

c) **Mi mixolidio**

d) **Mi frigio** **Mi eólico**

**Sol**

**Sol**

**Re mixolidio/jónico**

**Re mixolidio/jónico**

**Sol jónico**

## Oposiciones estructurales entre los materiales musicales de los personajes

Una de las decisiones más evidentes que Stravinsky toma al momento de construir los motivos musicales de los dos personajes principales es la de convertir sus cualidades individuales en el mayor rasgo de diferenciación entre sí. Esto tiene un impacto a nivel narrativo ya que, sin convertirse en un tradicional *leitmotiv* wagneriano, el oyente sí identifica diferencias estructurales entre los momentos musicales del Diablo y los del soldado José, por lo que es capaz de asociar un tipo de sonoridad para cada uno de ellos.

La primera gran diferencia entre ambos es su colección de notas, mientras que los motivos relacionados al soldado se basan en modos y movimientos diatónicos, los materiales melódicos del Diablo están contruidos a partir de *clusters* de segundas menores y sus movimientos son conducidos por distancias de semitono. Esta era una práctica comúnmente utilizada en la música rusa desde Mussorgsky o Korsakov donde a los personajes o situaciones mágicas/fantásticas se les escribían temas basados en colecciones cromáticas para contrastar con el diatonismo de los materiales humanos.

*Marche du Soldat* y *Petits Airs au Bord du Ruisseau* ya nos presentan las primeras ideas musicales allegadas al personaje principal. En el tema *a* en La mixolidio del primer movimiento, un dúo marchístico bien puntuado nos refiere inmediatamente a la imagen del soldado José volviendo de la guerra, mientras que en el segundo movimiento la analogía entre el violín y el alma del soldado se materializa musicalmente con el tema principal en La eólico y una idea secundaria *b* que habrá de convertirse en el motivo principal del *Petit Concert*. Estos materiales están ligados a algún contexto (la marcha militar) o un objeto (violín) que los ata directamente al mundo del soldado José, por lo que cuando estas ideas reaparecen en el clímax del *Petit Concert* las reconocemos enseguida y asociamos la festividad del movimiento con el estado anímico de José en la obra. De igual forma, cuando narrativamente el personaje del soldado se encuentra derrotado, sus materiales del segundo movimiento son reescritos bajo las cualidades armónicas de los materiales del Diablo para brindar la imagen extra-musical de que el Diablo recuperó y está tocando el violín de José. Las cualidades armónicas del Diablo (de relación de semitono) se apoderan entonces del motivo del violín y tanto musical, como conceptualmente se consolida la victoria del Diablo.

El motivo original del Diablo, *b* en *Marche du Soldat* es una idea breve a dos voces que puede dividirse en tres partes constitutivas, la primera con tres notas repetidas, la segunda con movimientos de semitono y la última parte, de nuevo con notas repetidas pero un

semitono más abajo que en la primera parte. Esta es la estructura básica del motivo, esqueleto que se preserva aún en las demás variantes del material melódico. Sin embargo, a diferencia de los materiales del soldado, el motivo del Diablo sí tiene una armonía sustancial e interesante, ya se trata de una estructura donde siempre hay al menos una tercera (mayor o menor) y una segunda menor adyacente a alguna de estas notas. A esta forma básica se le añaden a veces rellenos armónicos como tritonos en la versión de *Marche Royale* o incluso otro par de segundas menores como en *Danse du Diable*. Así mismo, cuando el material original del Diablo sufre transformaciones más adelante en la pieza, la tendencia de conducción melódica por semitono se pierde, pero las características más importantes del motivo se preservan: la estructura básica del motivo y la relación interválica<sup>66</sup> de la segunda como base para las estructuras armónicas.

De forma bastante austera se puede decir que los momentos musicales relacionados al soldado tienen una naturaleza melódica y diatónicamente arraigada (horizontal) mientras que los materiales musicales del Diablo destacan más por su singularidad armónica y rítmica (vertical). Esto tiene bastante sentido cuando recordamos como el mismo Stravinsky se refirió al papel del violín como el alma del soldado y el de la percusión como aquello “diabólico” dentro de la pieza.<sup>67</sup>

### **Desplazamiento métrico por *ostinati*, poliritmia y permutación rítmico-melódica**

Por mucho, el elemento rítmico más característico en *La Historia del Soldado* es la utilización de los *ostinati* como elementos de estaticidad durante los desplaces métricos, un procedimiento donde los cambios de compás, de numeradores pares a impares, ocasionan un desfase en la percepción de los tiempos fuertes, ya que una de las dimensiones musicales, la del *ostinato*, se mantiene intacta en pulso, pero fluctúa entre las sensaciones de acentuación fuerte y débil dentro del compás. A pesar de esto, la intención de Stravinsky no es la de obligar al intérprete a modificar su percepción de los tiempos fuertes en el compás, sino proponer un juego donde dos fuerzas rítmicas autónomas que se encuentran desfasadas o desentendidas métricamente entre sí siguen funcionando e

---

<sup>66</sup> Por relación interválica nos referimos a todo el espectro de inversiones contenidas dentro de un intervalo, que en el caso de la segunda serían la segunda mayor y menor, pero también las séptimas y novenas mayores y menores, intervalos utilizados ampliamente como rellenos armónicos en los motivos del Diablo.

<sup>67</sup> Stravinsky and Craft, *Expositions and Developments*: 92.

interactuando exitosamente en el discurso musical. Las divisiones y los cambios métricos se convierten entonces en la excusa para el ejercicio lúdico entre los músicos de alejarse momentáneamente del control de la partitura y en su lugar reaccionar al oído y al sentido común musical. Esta intuición musical funciona sin problema para los intérpretes, sin embargo, supone un reto mayúsculo para el director que a pesar de la irrelevancia que tienen los tiempos fuertes en este tipo de pasajes, debe seguir marcando compases que no se ajustan de forma natural a la música que está sonando. Es importante mencionar que el recurso del desfase métrico, además de tener una intención lúdica, tiene también una función desarrollativa en el ámbito formal, en tanto que propicia el avance y evolución del momento musical. El desfase métrico se convierte entonces en otra medida de generación de tensión, tal cual y como lo sería un pedal que anticipa la llegada a un nuevo centro sonoro si de armonía habláramos, o bien, una región de extensión de dominante si tomáramos de ejemplo al sistema tonal. Se experimenta una sensación de inestabilidad rítmica cada que el desfase ocurre y ésta se resuelve cada que el procedimiento termina. Por lo general, Stravinsky escoge puntos estructurales importantes para el momento en el que el desfase se rompe, como suelen ser el inicio de bloques formales o la aparición de motivos principales, ayudando a afianzar el efecto de llegada a una nueva sección del movimiento.

La estructura depende de dos partes, la primera que se mantiene inamovible y que adquiere su inestabilidad métrica debido a los cambios de compás, y la segunda que puede o no estar ajustada a las inflexiones del cambio de compás. La primera es siempre un *ostinato* que marca un pulso constante y corto, y la segunda es el interés melódico o temático del pasaje. Destacan por ejemplo el inicio de *Marche Royale* donde el tema del trombón está ajustado al contorno métrico pero todos los demás músicos se encuentran desajustados del segundo al noveno compás, pasando de marcar tiempos fuertes a marcar tiempos débiles sin llegar a percibir dicho cambio (Véase la Tabla de ejemplos 2). Otro ejemplo más discreto sería el del comienzo de *Petits Airs au Bord du Ruisseau* donde el *ostinato* característico del movimiento introduce un elemento de “inestabilidad contralada” (si es que eso tiene algún sentido) en cifra 1, lo que añade una capa de tensión superficial debajo de la declamación de los materiales del violín solista. En *Marche du Soldat* vemos como a pesar de que la línea de la trompeta y el fagot en cifra 7 parecieran estar ajustadas a los cambios de compás, la realidad es que musicalmente no pueden interpretarse de otra forma que no sea junto con el *ostinato* del contrabajo. Lo mismo sucede y con mayor dificultad para el clarinete que presenta un material que originalmente no pertenece a ese acomodo métrico. El único de los instrumentos que de verdad está ajustado a los compases escritos es el violín, pero incluso éste necesita estar al pendiente de lo que



toca el contrabajo y ajustarse a él para entrar, ya que en este ejemplo, dicha dimensión métrica (la del desfase) es la que domina en el pasaje.

Hay una enorme cantidad de ejemplos con dichos procesos, sin embargo, por último mencionamos a la cifra 20 del *Petit Concert* por ser uno de los desfases métricos más interesantes en la pieza. En este caso no tenemos uno, sino tres diferentes *ostinati* que además presentan ciclos de repetición diferentes. Tenemos un *ostinato* parecido al del segundo movimiento en el contrabajo que completa su ciclo cada cuatro octavos, uno en el violín que completa ciclo cada tres, y por último un *ostinato* de notas pulsadas en la trompeta que reinicia ciclo cada seis octavos. Encima de estas tres capas, Stravinsky coloca una dimensión rítmica que sí está ajustada a los cambios de compás y que es ni más ni menos que uno de los materiales del Diablo presentados en *Marche du Soldat*. La segunda frase de este pasaje en cifra 21 expone exactamente el mismo proceso, pero agregando un refuerzo en quinceava grave del motivo del Diablo y una pequeña célula rítmica en el fagot que se ajusta a la agrupación del *ostinato* del contrabajo.

Podemos pensar también dicho pasaje como una interesante polirritmia donde los tres diferentes ciclos se emparejan cada 12 octavos y, por lo tanto, se podría decir que nos encontramos con un 4 contra 3 contra 2. El *ostinato* del contrabajo y el del fagot sucede tres veces durante el ciclo mayor de 12 octavos, el *ostinato* de la trompeta se repite dos veces, y el *ostinato* del violín sucede cuatro veces durante el ciclo mayor. Véase ejemplo 1.

Ejemplo 1: Simplificación de la polirritmia integrada en la cifra 21 de *Petit Concert*.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff in both systems features a melodic line with a '4' above it, indicating a four-measure phrase. The bass staff in both systems features a rhythmic pattern with a '4' above it, indicating a four-measure phrase. The first system is marked with a box containing the number '21' in the top left corner. The notation includes various note values, rests, and accidentals, illustrating the complex polyrhythmic structure described in the text.

Tabla de ejemplos 2: a) *Marche Royale*, b) *Petits Airs au Bord du Ruisseau*, c) *Petit Concert*, d) *Marche du Soldat*.

a)

Cl. (Sib) *ff*

Fag. *ff*

Pist. (Sib) *sf* mais moins fort que le bois

Tbn. *Solo* *f*

Bat.

VI. *ff*

C.B. *ff*

b)

Vln. *p* *spiccato* *p* *poco sf* *ten.* *ten.*

C.B. *p*

20

Cl. (La) *pp*

Pist. (La) *p*

c) Vl. *pp*

C.B. *pp*

7

Cl. (La) *f*

Fag. *f*

d) Pist. (La) *f*

Vln. *pizz.* *f*

C.B.

8

Otro elemento sumamente característico dentro de las obras de Stravinsky de este período es la permutación de células rítmico-melódicas para generar un *momentum* o empuje direccional dentro del discurso musical. En *Petit Concert* esta técnica es más que evidente al intercalar seis diferentes células o ideas musicales entre sí procurando un acomodo que dé la mayor ilusión de irregularidad posible. La primera de estas células, la idea principal de todo el movimiento, se repite consecutivamente durante 12 compases moviéndose entre instrumentos (principalmente la trompeta y el violín) y se encuentra resaltada en el esquema al tener neumas más grandes y estar encerrada en un rectángulo. Véase ejemplo 2. Las demás células también se encuentran señaladas en el esquema con su respectivo número encerrado en un círculo y un corchete. Vemos que a medida que el pasaje avanza, las repeticiones del tema se irán espaciando cada vez más y que el empuje de la música deja de privilegiar la permutación de las seis células básicas para empezar a construir líneas más expansivas e incluso desarrollativas de materiales previos, tal y como sucede a la mitad del c. 11 donde gestos musicales similares a las células principales aparecen pero ya no como unidades autocontenidas sino como intentos de expansión temática en el clarinete y la trompeta. Estas ideas son muy brevemente repensadas compases adelante. En el caso del clarinete se privilegia el movimiento en “v” de Mi<sup>6</sup> a Si<sup>5</sup> y en el caso de la trompeta, los descensos de Mi<sup>6</sup> a La<sup>5</sup>.

Es al comenzar a ralentizar el procedimiento de permutación rítmico melódica, y al introducir líneas melódicas un poco más continuas que Stravinsky prepara el terreno para pasar a un momento musical diferente, menos enérgico y donde las permutaciones ya no conducen el avance del movimiento, sino que pasan a un segundo plano y de vez en vez introducen pedazos de música que ya conocimos al inicio del movimiento. Son recursos puestos para el efecto de sorpresa y de familiaridad motívica que ayudan a que la sección contrastante no pierda conexión con la introducción del movimiento. Existe una preocupación notoria por suavizar la llegada a este nuevo punto estructural mediante la disolución de las normas que rigen al pasaje musical anterior, lo que resulta muy interesante de señalar dado que la mayor parte de las transiciones *stravinskianas* tienden a enfatizar el contraste entre dos segmentos musicales más que a mezclar sus características musicales. Es cierto que el efecto no resulta en una transición invisible, pero tampoco es el punto. Vemos más bien un interés por adelgazar la textura y la energía generada hasta el momento para evitar recurrir a técnicas disruptivas o de interrupción que detengan o reinicien el avance del discurso musical.

Ejemplo 2: Permutación de células motivicas en *Petit Concert*.

♩ = 120

Cl. (La)

Pist. (La)

Vln.

11

2

## DUALIDADES, SÍMBOLOS Y SIGNIFICADO EN *LA HISTORIA DEL SOLDADO*

### **Símbolos, *Dies Irae* y prolepsis musical**

Si hay algo que caracteriza a las historias de las fábulas es la presentación de una verdad universal, a veces compleja, en forma de un mensaje sencillo que está repleto de muchos símbolos y alegorías. En el caso de *La Historia del Soldado*, los elementos simbólicos más importantes serían el violín del soldado y el libro del Diablo. Opuestos al igual que los personajes a los que representan, estos objetos no sólo tienen una importancia funcional, es decir no sólo impactan al desarrollo de la trama, sino que están ahí para hacer visible y palpable conceptos abstractos y complejos. El libro del Diablo, capaz de predecir el futuro encarna la promesa del conocimiento como verdad trascendental y el concepto de certeza como aparente dominio sobre las fuerzas de la vida. Esto se revela como falso demasiado tarde una vez que el soldado ha entendido que sus lazos terrenales más significativos, su madre y su prometida se han desvanecido, sin él poder hacer nada al respecto. Esta inevitable tragedia es la primera advertencia que Ramuz nos da sobre los peligros del deseo y la búsqueda del control. No hay representación más clara de una ilusión de control que la idealización del conocimiento como la llave a una verdad trascendental. No es casualidad que las cartas, un juego sumamente azaroso, sea el juego predilecto del Diablo. El soldado no es consciente de estas connotaciones y su papel es fungir como sujeto de la tragedia humana. A diferencia de la inspiración faustiana original, el soldado José no tiene una ambición por el saber ni mucho menos sabe leer, es un desdichado que se topó con el Diablo y por eso lo pierde todo. No es hasta más adelante en la historia que el deseo del soldado y su imposibilidad de “felicidad plena” se hace evidente y termina por condenarlo.

Por el otro lado, el violín representa el alma del soldado, lo verdaderamente auténtico y lo más cercano al contacto de una verdad trascendental. Representa todo lo contrario al libro del Diablo ya que se le adjudica mucho más barato que éste, más viejo y menos interesante. Se es juzgado bajo los términos más banales y por ello, el soldado que es ante todo un personaje ingenuo siente como una victoria el canje de lo vano por lo trascendental. Desde un punto de vista espiritual, dicha interacción podría interpretarse también como la pérdida de la fe y la rendición ante aquello que es funcional o utilitario. Como sea, esto supone una banalización de la existencia del soldado que habrá de llevarlo a rescatar su violín con la esperanza de recuperar lo perdido. Sin embargo, como esta

historia es la tragedia humana hecha fábula, el soldado no puede hacer otra cosa que sucumbir a su propio anhelo y perecer por su propia mano.

La decisión de hacer al personaje de José un soldado va más allá del contexto histórico y geográfico en el que se encontraba Stravinsky, el soldado es el arquetipo perfecto de un héroe trágico que logra huir de la muerte en la guerra sólo para encontrarse con ella en la forma de un Mefistófeles embustero. Soldado y Diablo son antítesis, pero también son la imagen de las dos potencialidades humanas contenidas dentro de cada persona, la potencia creadora y la destructiva, lo virtuoso y lo deshonesto; el hombre como su propio atormentador y redentor.

Hay también una relación simbólica bastante interesante entre los personajes de los soldados y las bailarinas/princesas en la cultura general que es plasmada en *La Historia del Soldado*. Desde *El Soldadito de Plomo* de Hans Christian Andersen ya existía una intención por ubicar a la bailarina como el símbolo de amor renovador y redentor para el protagonista, un soldadito de juguete que le falta una pierna y que se ve reflejado en la figura de la bailarina (que también se sostiene en una pierna). En películas como *Cinema Paradiso* el personaje de Alfredo cuenta la historia de un soldado enamorado de una princesa que no lo ama y que, con tal de ganársela, accede a pasar 100 días bajo su balcón sin importar el frío, el cansancio o la lluvia. Sin embargo, al llegar el último día el soldado se levantó de su lugar y nunca volvió. Esto nos dice como el soldado se percató de que había diseñado una imagen perfecta e irreal de la princesa, y consciente de ello, exprimió dicha fantasía hasta el último momento antes de estar a su lado y confirmar que dicha proyección de la princesa era una ilusión. En *Hable con ella*, del director español Pedro Almodóvar, la profesora de danza del personaje de Alicia le cuenta el argumento de su idea para un ballet llamado “Trincheras” ambientado en la Primera Guerra Mundial, y donde, cada que un soldado fallece, emerge de éste su alma en forma de una bailarina. La bailarina de *El Soldadito de Plomo*, al igual que en *La Historia del Soldado* representa la posibilidad de redención a través del amor, la princesa del cuento de Alfredo encarna la idealización romántica como una inevitable quimera, y la bailarina del ballet “Trincheras” nos brinda otra posible interpretación del personaje de Stravinsky como la materialización en forma humana del alma del soldado. Esta tercera lectura se refuerza considerando el hecho de que la bailarina está presente en la historia únicamente en el tiempo en el que José recupera su

violín. La figura de la princesa que además es bailarina no es una decisión tomada a la ligera ya que trae consigo una gran carga simbólica y arquetípica para dicho personaje.

El fenómeno del tiempo es otro punto importante en *La Historia del Soldado* a nivel argumental y conceptual. El libro que el Diablo canjea con el soldado es precisamente uno que predice el futuro y José, a cambio de este poder vidente pierde tres años en lugar de tres días durante su estancia con el Diablo. Esto es una metáfora del como la vida puede pasar de largo sin nosotros darnos cuenta y sin ser conscientes de las implicaciones temporales a las que estamos ligados como seres finitos. Así mismo, como Zak señala, toda la obra explota las formas en las que la presentación e interrupción de los motivos musicales afecta la percepción de la temporalidad en la narración<sup>68</sup>. Saltos de tiempo en el argumento, ideas musicales que van adquiriendo un nuevo significado a medida que la historia va avanzando y la presentación de símbolos musicales que se transforman. Tal es el caso del sonido del violín, que comienza encarnando la identidad de José pero que al final de la historia, pasa a ser el símbolo de aquello que al corromperse pierde toda virtud.

Refiriéndonos a la moraleja de la historia también existen implicaciones temporales significativas como la nostalgia representada cual trampa de percepción de la realidad, de cómo una quimera del pasado puede nublar el ahora y de cómo abandonamos a cada instante que vivimos lo que alguna vez fuimos. Dejamos de ser continuamente. “No se debe agregar lo que se tiene a lo que se ha tenido, no se puede ser a un tiempo el que se es y el que se ha sido. Hay que escoger. No podemos tenerlo todo, está prohibido. Una felicidad es toda la felicidad, dos, es como si ninguna hubiera existido”<sup>69</sup>

La presencia ominosa de la muerte también se hace sentir durante toda la obra cada que los motivos musicales del Diablo aparecen y en particular cada que la famosa secuencia del *Dies Irae* se abre paso entre los demás materiales. Esta es una cita musical que encarna el terror del final de los tiempos y que es usada por compositores para representar la muerte como una entidad lúgubre y tétrica. Sin embargo, el *Dies Irae* tiene otra función además de ensombrecer la atmósfera musical, este material que es un presagio de muerte

---

<sup>68</sup> Rose A Zak, “L’ Histoire Du Soldat : Approaching the Musical Text,” *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 18, no. 4 (1985): 103, <https://www.jstor.org/stable/24778812>.

<sup>69</sup> Zambrano, Raúl. “Historia del Soldado (Stravinsky) FaM UNAM 3/09/2018”, YouTube, 23 de abril de 2019, Interpretación musical, 52:53 – 53:22, <https://www.youtube.com/watch?v=zHsakdq4QAM&amp;t=3203s>. Es la traducción realizada por Raúl Zambrano del comienzo de la moraleja incluida en el *Gran Choral*.



aparece por primera vez en un momento clave dentro de la historia: el *Petit Concert*. ¿Por qué es tan significativo que el *Dies Irae* aparezca aquí? Porque el clímax del *Petit Concert* en cifra 25 es la representación musical del regocijo de José al volver a sentirse una persona completa y por lo mismo son sus ideas las que dominan el discurso musical del movimiento. Es una celebración de la identidad y principalmente un triunfo efímero del hombre sobre la muerte. Sin embargo, antes de todo esto aparecen constantes recordatorios del inevitable destino al que se dirige nuestro protagonista, primero con la presentación y desarrollo del propio *Dies Irae* de la cifra 13 a la 16 y después como aparición anticipada del comienzo de *Marche Triomphale du Diable* en cifra 16 cual presagio musical de lo que viene más adelante. Esto se refuerza más adelante con exposiciones del material del Diablo tomado de *Marche du Soldat*.

A pesar de que los materiales y el carácter jovial arraigado al personaje de José domina el discurso musical del movimiento, incluso realizando variaciones festivas del *Dies Irae*, el mensaje es muy obvio. El triunfo del Diablo sobre el soldado es inevitable al igual que lo es la muerte sobre cualquier vida humana. De manera que Stravinsky confecciona de manera genial una especie de prolepsis musical que nos anticipa el desenlace del soldado a la mitad de la historia y utilizando solamente a la música como el comunicador del mensaje.

## **Juegos de pares: Dualidades en estructura, argumento y significado**

Existe un principio rector en la propuesta artística de *La Historia del Soldado* que rige al argumento, música y texto desde una lógica sumamente dualista. Por dualista no nos referimos a un punto de vista filosófico o teológico sino a un lugar más cercano al terreno de la creación artística y a sus normas específicas, que en este caso se refiere a los procesos creativos que involucran el enfrentamiento de dos elementos dispares. Prácticamente, desde cualquier nivel estructural podemos observar tendencias de pensamientos duales que impactan en la toma de decisiones estéticas decisivas para la creación de la obra.

Partiendo desde lo específico y avanzando hacia lo general podemos comenzar hablando de lo discutido en el capítulo *El sistema de polos de Stravinsky y la duplicidad de centros modales*, donde se señaló la constante superposición de dos dimensiones sonoras durante los episodios de exposición de los motivos musicales principales de un movimiento. Podemos decir también que la distinción sonora entre los bloques formales de los materiales principales y los secundarios suponen otra contraposición de dos elementos totalmente opuestos, y, a un nivel formal, también podemos confirmar mediante lo mostrado en los esquemas de cada número musical que existe una predisposición a organizar el discurso musical en torno a solo dos ideas temáticas, ya que, aunque existan materiales *c*, *d*, etc., en la mayoría de los movimientos vemos diseños formales sólo con bloques **A** y **B** junto con sus respectivas variaciones **A1**, **B1**, **A2**, **B2**, etc. Dicha confrontación de los bloques temáticos contrastantes funge como el combustible para el desarrollo formal del movimiento. Curiosamente, a partir de esta investigación encontramos también coincidencias temporales bastante interesantes entre los bloques formales en la mayoría de los movimientos. Esto significa que en la mayoría de números musicales existen dos grupos duracionales donde los respectivos bloques formales pueden ser agrupados, reforzando la idea de una dualidad conceptual en las estructuras *stravinskianas*. Hay que señalar también la clara intención del compositor de enfrentar, por un lado, su estética personal y academicista contra los moldes estructurales de algunas formas tradicionales como el rondó y la forma ternaria, o también con formas populares más flexibles como la marcha, el vals, el tango o el ragtime. Dicha confrontación estilística supone uno de los elementos estéticos más característicos de *La Historia del Soldado*.

Sí subimos otro nivel estructural, vemos que toda la partitura y el texto de Ramuz se encuentran divididos en dos partes, que la obra se conforma de dos personajes principales y que son éstos los únicos representados por actores (soldado y Diablo), vemos que cada

personaje tiene un objeto distintivo con el cual relacionarlo (violín y libro), y que es la relación dicotómica entre ambos la que da sentido a toda la historia. Desde el punto de vista de la instrumentación también está presente el elemento dual en las duplas escogidas de cada familia de instrumentos (violín-contrabajo, clarinete-fagot, trompeta-trombón), y desde el punto de vista escénico también es muy notoria la distinción entre la representación musical y la representación teatral. De hecho, Stravinsky separa de manera deliberada al ensamble de músicos del teatrillo con los actores poniéndolos en lugares opuestos en el escenario para enfatizar la independencia y fuerza identitaria de cada disciplina. Aquí la cooperación artística no supone un ejercicio interdisciplinario donde música y escena convergen en una nueva forma de arte indisociable, sino que acentúa las diferencias y exhibe los límites entre ambas disciplinas. Los músicos sentados, quietos y mudos están contrapuestos a la dimensión sumamente corporal, móvil y declamatoria de los actores.

Finalmente, vale la pena mencionar una dualidad conceptual que surgió por incidente durante la creación de la obra. *La Historia del Soldado* no fue concebida en un inicio para ser una pieza de concierto como quizás si lo fueron otras obras similares (en cuanto a instrumentación) como la *Sinfonía de Instrumentos de Viento*, o su *Octeto*, sino que se volvió parte del repertorio de cámara y de concierto tras su separación del drama escénico con la versión de suite de concierto. En un principio, Stravinsky concibió a la obra como un espectáculo ambulante, en el que si bien, su mayor objetivo era generar ingresos para solucionar sus apuros económicos, había detrás y de manera imprevista un prototipo de lo que hoy conocemos como arte social. Era una propuesta artística de alto nivel, con un mensaje accesible y un medio idóneo (el teatro) para llegar a los poblados de Suiza. La obra aborda temas trascendentales como lo son la muerte, el tiempo y la codicia, pero con un formato que recurre a los códigos característicos de una fábula u otro cuento popular. A pesar de no ser un espectáculo gratuito (porque ya se dijo que era un prototipo inintencionado), la idea de una compañía de teatro y música que se alejaba de las grandes salas de concierto y llegaba a los pequeños foros sin duda representaba la oportunidad de acercar al público al arte musical contemporáneo a través de la intimidad y la integración que caracteriza al teatro. Es así que “dos *Historias del Soldado*” fueron creadas, la que debió ser y nunca fue, y la que conocemos hoy en día casi exclusivamente a través de las salas de concierto.

Son todos estos paralelismos estructurales en música, argumento y concepto los que nos revelan a *La Historia del Soldado* como el paradigma de la obra de arte dualista.

## BIBLIOGRAFÍA

- Berger, Arthur. "Problems of Pitch Organization in Stravinsky." *Perspectives of New Music* 2, no. 1 (1963): 11–42.  
<https://doi.org/10.2307/832252>.
- Carr, Maureen. *Stravinsky's Histoire Du Soldat: A Facsimile to the Sketches*. Middleton: A.R. Editions, Inc, 2005.
- Cone, Edward T. "Stravinsky: The Progress of a Method." *Perspectives of New Music* 1, no. 1 (2016): 18–26.  
<https://doi.org/10.2307/832176>.
- Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. 1st ed. New York: W.W. Norton & Company, Inc, 1987.
- Copland, Aaron. *The New Music, 1900 - 1960*. New York: W.W. Norton & Company, Inc, 1968.  
<https://archive.org/details/newmusic1900196000copl/page/n5/mode/2up?view=theater>.
- Deliège, Célestin, and Michaël Lamb. "Stravinsky: Ideology ↔ Language." *Perspectives of New Music* 26, no. 1 (1988): 82–106.  
<https://doi.org/10.2307/833317>.
- Desinord, Richard. "ACTIVE STASIS: REPETITION AND THE FAÇADE OF DISCONTINUITY IN STRAVINSKY'S HISTOIRE DU SOLDAT (1918)." Pennsylvania State University, 2016.
- Horlacher, Gretchen. "Running in Place: Sketches and Superimposition in Stravinsky's Music." *Music Theory Spectrum* 23, no. 2 (2001): 196–216. <https://doi.org/10.1525/mts.2001.23.2.196>.
- . "The Rhythms of Reiteration: Formal Development in Stravinsky's Ostinati." *Music Theory Spectrum* 14, no. 2 (1992): 171–87. <https://doi.org/10.2307/746106>.
- Kielian-Gilbert, Marianne. "Relationships of Symmetrical Pitch-Class Sets and Stravinsky's Metaphor of Polarity." *Perspectives of New Music* 21, no. 1 (1983): 209–40. <https://doi.org/10.2307/832874>.

- . “The Rhythms of Form: Correspondence and Analogy in Stravinsky’s Designs.” *Music Theory Spectrum* 9, no. 1 (1987): 42–66. <https://doi.org/10.2307/746118>.
- Ruwet, Nicolas, and Mark Everist. “Methods of Analysis in Musicology.” *Music Analysis* 6, no. 1 (1987): 3–36. <https://doi.org/10.2307/854214>.
- Smyth, David H, and Don Traut. “Stravinsky’s Sketches for the Great Chorale.” *Intégral* 25 (2011): 89–120.
- Straus, Joseph N. “Harmony and Voice Leading in the Music of Stravinsky.” *Music Theory Spectrum* 36, no. 1 (2014): 1–33. <https://doi.org/10.1093/mts/mtu008>.
- Straus, Joseph N. “A Strategy of Large-Scale Organization in Stravinsky’s Late Music.” *Intégral* 11, no. 1997 (1997): 1–36.
- . “Stravinsky’s ‘Tonal Axis.’” *Journal of Music Theory* 26, no. 2 (2016): 261–90. <https://doi.org/10.2307/843423>.
- . “The Progress of a Motive in Stravinsky’s the Rake’s Progress.” *The Journal of Musicology* 9, no. 2 (1991): 165–85. <https://doi.org/10.2307/763551>.
- Stravinsky, Igor. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Cambridge: Harvard University Press, 1947.
- . *Stravinsky: An Autobiography*. New York: Simon and Schuster, Inc., 1936.
- Stravinsky, Igor, and Robert Craft. *Expositions and Developments*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981.
- Taruskin, Richard. “Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; Or, Stravinsky’s ‘Angle.’” *Journal of the American Musicological Society* 38, no. 1 (1985): 72–142. <https://doi.org/10.2307/831550>.
- . *Stravinsky and the Russians Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.
- Toorn, Pieter C. Van Den. “Some Characteristics of Stravinsky’s Diatonic Music.” *Perspectives of New Music* 14, no. 1 (1975):

104–38. <https://doi.org/10.2307/832545>.

———. “Stravinsky, Adorno, and the Art of Displacement.” *The Musical Quarterly* 87, no. 3 (2004): 468–509.

<https://doi.org/10.1093/musqtl/gdh017>.

Toorn, Pieter C. Van Den, and Dmitri Tymoczko. “Colloquy: Stravinsky and the Octatonic.” *Music Theory Spectrum* 25, no. 1 (2003): 167–202. <https://doi.org/2003.25.1.167>.

Traut, Don. “More on Displacement in Stravinsky: A Response to van Den Toorn.” *Musical Quarterly* 90, no. 3 (2007): 521–35.

<https://doi.org/10.1093/musqtl/gdn014>.

Tymoczko, Dmitri. “Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration.” *Music Theory Spectrum* 24, no. 1 (2002): 68–102.

<https://doi.org/10.1525/mts.2002.24.1.68>.

Zak, Rose A. “L’ Histoire Du Soldat : Approaching the Musical Text.” *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 18, no. 4 (1985): 101–7. <https://www.jstor.org/stable/24778812>.