



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de Ciencias de la Comunicación

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad

TESIS DOCTORAL

LA CONSOLIDACIÓN DEL PIANO COMO INSTRUMENTO
ORQUESTAL DESDE LA PERSPECTIVA DE LA COMUNICACIÓN
MUSICAL: *PETROUCHKA* DE STRAVINSKY, OBRA
PARADIGMÁTICA, Y SU INFLUENCIA EN
EL SOMBRERO DE TRES PICOS DE FALLA
Y *EL MANDARÍN MARAVILLOSO* DE BARTÓK

Miguel Ángel Leiva Vera

Málaga, 2010

AUTOR: Miguel Ángel Leiva Vera

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga

ISBN: 978-84-9747-593-8



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:

Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):

[Http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es)

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta obra se encuentra depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad
de Málaga (RIUMA). <http://riuma.uma.es>



TESIS DOCTORAL

LA CONSOLIDACIÓN DEL PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL
DESDE LA PERSPECTIVA DE LA COMUNICACIÓN MUSICAL:
PETROUCHKA DE STRAVINSKY, OBRA PARADIGMÁTICA, Y SU
INFLUENCIA EN *EL SOMBRERO DE TRES PICOS* DE FALLA
Y *EL MANDARÍN MARAVILLOSO* DE BARTÓK

Doctorando:	D. Miguel Ángel Leiva Vera
Tutor del Departamento:	Dr. D. Miguel de Aguilera Moyano
Directora:	Dra. Dña. M ^a Diana Pérez Custodio
En el marco del:	Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Facultad de Ciencias de la Comunicación. Universidad de Málaga.

Para Eva, Miriam y Víctor

ÍNDICE

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	11
I.1. LA INCORPORACIÓN DEL PIANO AL UNIVERSO ORQUESTAL	12
I.2. CUESTIONES METODOLÓGICAS	24
II. EL PIANO COMO INSTRUMENTO DE LA ORQUESTA	33
II.1. EL PIANO, UN INSTRUMENTO MUY VERSÁTIL	34
II.1.1. Descripción del piano	35
II.1.2. Historia del piano	43
II.1.2.1. Instrumentos antecesores	43
II.1.2.2. Invención del piano	45
II.1.2.3. Evolución del piano	48
II.1.3. El piano en la música	50
II.1.4. Funciones del piano en la música	53
II.2. LA ORQUESTA MODERNA	56
II.2.1. Descripción	56
II.2.1.1. La orquesta sinfónica	57
II.2.1.2. La orquesta de cámara	57
II.2.1.3. La orquesta que incorpora instrumentos de una sola familia	58
II.2.1.4. La orquesta que incorpora instrumentos de dos o más familias	58

II.2.2. Antecedentes de la orquesta moderna	59
II.2.2.1. Agrupaciones orquestales en los s.XVI y XVII	59
II.2.2.2. El nacimiento de la orquesta	60
II.2.2.3. La orquesta clásica	61
II.2.2.4. La orquesta romántica	62
II.2.3. La orquesta moderna	65
II.2.3.1. La orquesta desde finales del s. XIX hasta la Primera Guerra Mundial	65
II.2.3.2. La orquesta desde 1914 hasta nuestros días	66
II.2.3.2.1. La orquesta reducida	70
II.2.3.2.2. La orquesta modificada para obras vanguardistas ...	71
II.2.3.2.3. La orquesta de instrumentos de época	71
II.3. EL PIANO EN LA ORQUESTA	73
II.3.1. Antecedentes a la aparición del piano en la orquesta	75
II.3.2. Introducción del piano en la orquesta	79
II.3.3. Consolidación del piano como un instrumento habitual en la formación orquestal durante los s.XX y XXI	88
II.3.4. Valoración del catálogo de obras con piano como instrumento orquestal compuestas con anterioridad al fin de 1925	105
III. PETROUCHKA DE IGOR STRAVINSKY: OBRA REPRESENTATIVA DEL PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL	109
III.1. IGOR STRAVINSKY	110
III.1.1. Biografía	111
III.1.2. Períodos estilísticos diferenciados en su producción musical	122
III.1.2.1. Período ruso	124

III.1.2.2. Período neoclásico	125
III.1.2.3. Período serial o dodecafónico	127
III.1.3. Influencia e innovación	129
III.2. EL PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL EN STRAVINSKY	135
III.2.1. El piano en Stravinsky	135
III.2.2. La orquesta en Stravinsky	141
III.2.3. El piano en la orquesta de Igor Stravinsky	147
III.3. <i>PETROUCHKA</i> DE STRAVINSKY	154
III.3.1. Una obra cumbre y paradigmática	154
III.3.2. Sinopsis del argumento	161
III.3.2.1. Cuadro I	161
III.3.2.2. Cuadro II	162
III.3.2.3. Cuadro III	163
III.3.2.4. Cuadro IV	164
III.3.3. Análisis de las funciones comunicativas del piano en <i>Petrouchka</i>	165
III.3.3.1. Análisis musical-descriptivo del ballet completo por cuadros	165
III.3.3.1.1. Primer cuadro: La Feria de Carnaval	166
III.3.3.1.2. Segundo cuadro: La habitación de <i>Petrouchka</i> ...	177
III.3.3.1.3. Tercer cuadro: La habitación del Moro	181
III.3.3.1.4. Cuarto cuadro: La Feria de Carnaval (al atardecer)	184
III.3.3.2. Funciones del piano en <i>Petrouchka</i>	194
III.3.3.2.1. Partes a solo	195
III.3.3.2.1.1. Danza rusa (1º Cuadro)	196

III.3.3.2.1.2. <i>La habitación de Petrouchka (2º Cuadro)</i>	198
III.3.3.2.2. <i>El piano en funciones de doblar instrumentos consiguiendo efectos tímbricos</i>	203
III.3.3.2.2.1. <i>Registros extremos</i>	204
III.3.3.2.2.2. <i>Registro medio</i>	206
III.3.3.2.3. <i>El piano para conseguir sonoridades, colores y efectos experimentales</i>	211
III.3.3.2.4. <i>El piano en funciones percusivas</i>	218
III.3.3.2.5. <i>El piano en funciones de acompañamientos rítmicos</i>	220

IV. INFLUENCIA DE *PETROUCHKA* DE STRAVINSKY EN *EL SOMBRERO DE TRES PICOS* DE FALLA Y EN *EL MANDARÍN MARAVILLOSO* DE BARTÓK, EN REFERENCIA AL PIANO EN LA ORQUESTA

IV.1. <i>EL SOMBRERO DE TRES PICOS</i> DE MANUEL DE FALLA DESDE LA PERSPECTIVA DEL PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL	228
IV.1.1. Manuel de Falla	228
IV.1.1.1. <i>Biografía y obra</i>	229
IV.1.1.2. <i>Consideraciones estilísticas</i>	234
IV.1.1.3. <i>La relación entre Falla y Stravinsky</i>	239
IV.1.2. <i>El sombrero de tres picos</i> de Falla	242
IV.1.2.1. <i>Génesis de la obra</i>	242
IV.1.2.2. <i>Consideraciones sobre <i>El sombrero de tres picos</i></i>	244
IV.1.2.3. <i>Sinopsis del argumento</i>	247
IV.1.2.4. <i>Funciones comunicativas del piano en <i>El sombrero de tres picos</i></i>	248
IV.1.2.4.1. <i>Partes a solo</i>	252

IV.1.2.4.2.	<i>El piano en funciones de doblar instrumentos para conseguir efectos tímbricos</i>	256
IV.1.2.4.3.	<i>El piano para conseguir sonoridades, colores y efectos experimentales</i>	265
IV.1.2.4.4.	<i>El piano en funciones percusivas</i>	270
IV.1.2.4.5.	<i>El piano en funciones de acompañamientos rítmicos</i>	274
IV.1.2.4.6.	<i>El piano en la pequeña orquesta ayudando a suplir la ausencia de algunos instrumentos</i>	277

IV.2.	EL MANDARÍN MARAVILLOSO DE BÉLA BARTÓK DESDE LA PERSPECTIVA DEL PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL	278
IV.2.1.	Béla Bartók	278
IV.2.1.1.	Biografía y obra	278
IV.2.1.2.	Consideraciones estilísticas	283
IV.2.1.3.	La relación entre Bartók y Stravinsky	289
IV.2.2.	<i>El mandarín maravilloso de Bartók</i>	295
IV.2.2.1.	Génesis de la obra	295
IV.2.2.2.	Consideraciones sobre <i>El mandarín maravilloso</i>	298
IV.2.2.3.	Sinopsis del argumento	302
IV.2.2.4.	Funciones comunicativas del piano en <i>El mandarín maravilloso</i>	304
IV.2.2.4.1.	<i>Partes a solo</i>	305
IV.2.2.4.2.	<i>El piano en funciones de doblar instrumentos para conseguir efectos tímbricos</i>	308
IV.2.2.4.3.	<i>El piano para conseguir sonoridades, colores y efectos experimentales</i>	316

IV.2.2.4.4. <i>El piano en funciones de acompañamientos rítmicos</i>	323
IV.2.2.4.5. <i>El piano en funciones percusivas</i>	329
V. CONCLUSIONES	333
VI. FUENTES	344
VI.1. BIBLIOGRÁFICAS	345
VI.2. HEMEROGRÁFICAS	354
VI.3. EPISTOLARES	355
VI.4. ELECTRÓNICAS	356
VI.5. PARTITURAS	358
VI.6. DISCOGRÁFICAS	362
VI.7. VIDEOGRÁFICAS	363
VII. ANEXOS	364
VII.1. CATÁLOGO DE OBRAS CON PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL COMPUESTAS CON ANTERIORIDAD A FINALES DE 1925	365
VII.2. CATÁLOGO COMPLETO DE OBRAS DE I. STRAVINSKY CON PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL	381
VII.3. CATÁLOGO COMPLETO DE OBRAS DE M. DE FALLA CON PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL	386
VII.4. CATÁLOGO COMPLETO DE OBRAS DE B. BARTÓK CON PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL	389
VII.5. NOTA GENERAL DEL PRÓLOGO A LA EDICIÓN ORIGINAL DE <i>PETROUCHKA</i>	392
VII.6. GRABACIONES EN FORMATO MP3 DE LAS TRES OBRAS ANALIZADAS	393

I

INTRODUCCIÓN

*“La instrumentación, en la música,
equivale exactamente a los colores en la pintura.”*
Héctor Berlioz¹

I. INTRODUCCIÓN

I.1. LA INCORPORACIÓN DEL PIANO AL UNIVERSO ORQUESTAL

Tradicionalmente el piano ha sido tratado en los estudios musicológicos, ensayos e investigaciones como instrumento solista, aunque también ha sido considerado, pero en menor medida, en las agrupaciones de cámara. Ello es debido a varias causas y circunstancias. Por un lado, tiene la cualidad de ser un instrumento polifónico, es decir, que puede producir varias notas a la vez. Además posee un gran control dinámico siendo capaz de producir sonidos con grados diferentes de intensidad. Todo ello le hace ser en cierta medida autosuficiente; por ejemplo, tiene la capacidad de interpretar melodías y acompañamientos simultáneamente. Esto ha favorecido la conformación de un vastísimo repertorio de obras para piano solo, de gran relevancia en el universo musical de occidente en los últimos tres siglos. Sociológicamente ello ha propiciado el cultivo personal e individual de la música; incluso podríamos decir que una aproximación de casi cualquier partitura (ópera, sinfonía, etc.) puede ser interpretada mediante una reducción al piano. La versatilidad de este instrumento le permite ser adecuado para el cultivo de la música tanto en espacios íntimos domésticos como en grandes auditorios, gracias a su amplio

¹ BERLIOZ, Héctor, *A travers chants: etudes musicales, adorations, boutades et critiques*. París: Calmann-Levy, 1924, p. 11.

espectro dinámico y a su gran capacidad comunicativa y expresiva: desde el más sutil intimismo hasta el más brillante virtuosismo. Paralelamente se puede observar que el piano desde sus orígenes ha desempeñado un papel ciertamente protagonista en lo que a la producción de música de cámara se refiere, de ahí que esta faceta también haya sido tomada en cuenta.

Sin embargo el piano ha sido poco estudiado desde la perspectiva de su integración en la orquesta, es decir, como instrumento orquestal comparable a cualquier otro, como por ejemplo el arpa, el violín, etc. Las causas de ello las podemos encontrar en su preponderante papel solístico, que hemos expuesto en el párrafo anterior, así como en lo relativamente reciente que ha sido su efectiva incorporación a la paleta orquestal. Precisamente nuestro ejercicio profesional durante casi dos décadas en esta parcela de la interpretación pianística ha despertado incesantemente nuestro interés por diversas cuestiones teóricas sobre esta disciplina, evidenciándose la escasez de literatura existente en este sentido. Movidos por dicha inquietud tuvimos la oportunidad de realizar previamente, como trabajo de investigación tutelado, un estudio sobre aspectos comunicativos del piano en la orquesta de Igor Stravinsky y sobre su ballet *Petrouchka* en especial; conocíamos la importancia de esta obra, que forma parte del repertorio habitual de la mayoría de las orquestas y que hemos interpretado en varias ocasiones, desde el punto de vista del piano orquestal por el importante papel que este instrumento desarrolla, su carácter virtuosístico y las sonoridades que aporta asumiendo una intensa expresividad psicológica. Sin embargo no podíamos sospechar que durante el desarrollo de dicha investigación llegaríamos a vislumbrar la importancia vital que *Petrouchka* podía tener como punto de partida de la tendencia de los compositores a incluir habitualmente al piano en la plantilla orquestal, que se tornará común desde entonces durante el s. XX y el XXI. Este

hecho despertó vivamente nuestro interés por sumergirnos plenamente en el estudio de la consolidación del empleo de este instrumento en la orquesta moderna, que va a ser el objeto de estudio de esta tesis doctoral, y que pensamos que se produce, sobre todo con esta obra de Stravinsky, a principios del s. XX. Por lo tanto, partiendo del conocimiento del piano y de la orquesta investigaremos cómo es la aparición y evolución del piano como instrumento orquestal y pondremos nuestro punto de mira en este compositor emblemático del siglo pasado. Pretendemos observar y analizar la importancia del piano como integrante de la formación orquestal en *Petrouchka*: su aportación al resultado sonoro y tímbrico de la orquesta, las funciones que desempeña y las posibilidades que ofrece, todo ello en pro de favorecer en nuestra opinión la capacidad comunicativa de la orquesta. Además, con objeto de conocer la repercusión histórica de esta obra en la consolidación del piano en la orquesta, investigaremos su posible influencia en *El sombrero de tres picos* y en *El mandarín maravilloso*, destacados ballets de dos compositores contemporáneos muy relevantes, como son Manuel de Falla y Béla Bartók, respectivamente.

De este modo, constituirán nuestro corpus de estudio tres ballets muy significativos de principios del siglo pasado: *Petrouchka* (versión original de 1911), como muestra principal o generatriz, y *El sombrero de tres picos* (1919) y *El mandarín maravilloso* (versión original de 1924), como muestras secundarias o derivadas. Tras el análisis de nuestro corpus, y siguiendo un método lógico-inductivo, pretendemos llegar a conclusiones generales en relación a nuestro objeto de estudio: la consolidación del piano como instrumento orquestal.

En estas tres obras que vamos a investigar se producen una serie de convergencias que vamos a enumerar brevemente. Se trata de tres obras escénicas, en concreto de tres ballets, de gran fuerza comunicativa y con piano

orquestal, incluyendo una importante parte de piano dentro de su rica orquestación. Stravinsky, Falla y Bartók son contemporáneos (nacieron en un corto intervalo de seis años: 1876-1882), de frágil salud a lo largo de sus vidas, de profunda religiosidad (Bartók sólo en la primera parte de su vida) y de un gran peso específico en la música del s. XX. En la producción de los mismos se aprecia un primer período nacionalista y en los años veinte una inclinación por el neoclasicismo. En cuanto a su pianismo, los tres persiguen una escritura pianística más lineal que colorista, de carácter más percusivo y contrapuntístico, en reacción contra los últimos vestigios del romanticismo y del impresionismo. Así, dentro de esa corriente, tienden a rechazar la técnica pianística romántica (que tuvo como baluarte a Chopin) que propiciaba la variedad de gestos y ataques de la muñeca y de la mano con el objeto de conseguir efectos de sonido asociados a la expresividad en el fraseo².

Vamos a exponer una serie de consideraciones epistemológicas sobre cómo vamos a afrontar este trabajo de investigación. En las más recientes tendencias ha sido destacada la necesidad e importancia de que los problemas artísticos sean tratados tanto desde una perspectiva sociológica como humanística, dado que la creación y experiencia estéticas ocurren en circunstancias sociales que afectan a la forma, el contenido y el estilo de las obras de arte.³ Por tanto consideramos necesaria una aproximación multidisciplinar que tenga en cuenta campos como la Historia del Arte, la Musicología, la Estética, la Sociología y las Ciencias de la Comunicación, entre muchos otros.

² CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 2001, p. 326.

³ SMITH, Ralph A., "Recent Trends and Issues in Policy Making", en Richard Colwell, *The New Handbook of Research in Music Teaching and Learning*. Oxford: Oxford University Press, 2002, pp. 29-30.

Desde la perspectiva de la investigación en Comunicación,⁴ campo relativamente reciente del saber que por su complejidad requiere de ese enfoque multidisciplinar del que hablábamos antes, pensamos que podemos hallar luz en el conocimiento de la música en general, y en concreto respecto al tema en particular que nos ocupa.

“La ciencia de la comunicación, en las pocas décadas de su historia, ha logrado numerosos e importantes frutos, obteniendo significativos avances que en cierta medida se deben a la serie de tradiciones teóricas y metodológicas que su materia de estudio convoca.”⁵

El sociólogo estadounidense Harold D. Lasswell enunció en 1948 el primer modelo de investigación en referencia a la comunicación con el siguiente paradigma:

“Una forma apropiada para describir un acto de comunicación es responder a las siguientes preguntas:

¿quién

dice qué

a través de qué canal

a quién

con qué efecto?

El estudio científico del proceso comunicativo tiende a concentrarse en alguno de estos puntos interrogativos.”⁶

⁴ Las Ciencias de la Comunicación se encargan del estudio de los fenómenos relacionados con la comunicación, y más concretamente de aquellos generados a partir de los medios de comunicación de masas.

⁵ AGUILERA Y MOYANO, Miguel de, “Tomar la cultura popular en serio”, en *Comunicación* nº 2, año 2003-04. Sevilla: Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, Universidad de Sevilla, 2004, p. 150.

⁶ LASSWELL, Harold Dwight, “The Structure and Function on Communication in Society”, en L. Bryson (ed.), *The Communication of Ideas*. New York: Institute for Religious and Social Studies, 1948, pp. 37-51.

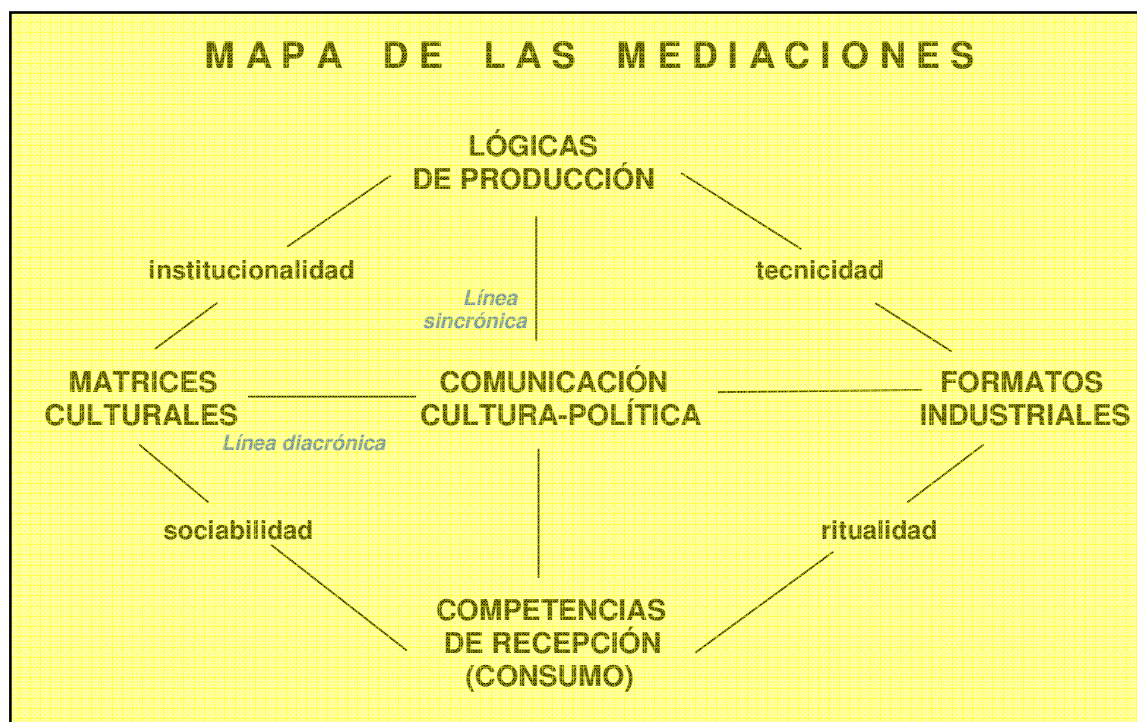
Siguiendo este esquema de carácter sincrónico de Lasswell, nuestra investigación se centraría sobre todo en analizar el ente emisor (Stravinsky) y el instrumento como materia expresiva que emplea al componer el ballet *Petrouchka* (el piano integrado en la orquesta), teniendo en cuenta los efectos que pretende producir en el receptor (el público oyente).

Pero para hacer nuestra investigación no nos basta con responder a estas cuestiones sino que además hay que considerar una perspectiva de estudio diacrónica así como otras cuestiones y elementos que son útiles para la comprensión de un fenómeno comunicativo como el que nos ocupa, como planteará a finales del s. XX el estudioso de la comunicación Jesús Martín-Barbero.

Siguiendo la misma pauta que los españoles Miguel de Aguilera y Diana Pérez, que en sus investigaciones en materia de comunicación se basan en un modelo que toma en consideración los esquemas de Lasswell y Martín-Barbero, pretendemos situar esta investigación partiendo del nuevo “mapa de las mediaciones” (ilustración I.1) que elaboró este último e incluyó en su Prefacio a la quinta edición de su libro *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía* (1998), sobre el que estuvo trabajando en los últimos años en cuanto a las complejidades en las relaciones constitutivas entre comunicación, cultura y política.⁷

⁷ MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, 5ª edición. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998, pp.xvi – xxi.

ILUSTRACIÓN I.1



Pensamos que este esquema puede ser válido en nuestra investigación, refiriéndonos particularmente a la música, donde se menciona cultura. Vamos a explicar en qué consiste esta red de elementos interconectados entre sí y cómo vamos a tenerlos en cuenta en este trabajo.

Este esquema se mueve sobre dos ejes:

- El **diacrónico**, o histórico de larga duración, entre las matrices culturales (para nosotros matrices musicales⁸) y los formatos

⁸ PÉREZ CUSTODIO, Diana, *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*. Cádiz: Universidad, Servicio de Publicaciones; Diputación, Servicio de Publicaciones, 2005, p. 20.

industriales, nos permite movernos en el tiempo desde el punto de vista histórico analizando la evolución que aporta Stravinsky en cuanto a la utilización orquestal del piano.

- El **sincrónico**, entre las lógicas de producción –ente emisor- y las competencias de recepción o consumo –ente receptor-, sigue básicamente el modelo de Lasswell ya referido anteriormente.

Además de esto, las relaciones entre todos ellos se encuentran mediadas por una serie de elementos: sociabilidades, institucionalidades, ritualidades y tecnicidades. Así en lo referente a nuestro trabajo se producen una serie de hechos que tendremos en consideración dentro de este “mapa de las mediaciones”, de los cuales vamos a citar algunos a modo de ejemplo.

La relación de la matriz musical que podemos denominar “música culta occidental tras la Primera Guerra Mundial” con la lógica de producción: “compositores de dicho momento histórico, entre ellos, Stravinsky” genera la **institucionalización** de la orquesta con la configuración de su plantilla instrumental tal y como se mantiene hoy día, incluyendo un instrumentista de teclado. Ello se puede considerar una convención; según el eminente Néstor García Canclini:

“Compartidas y respetadas por los músicos, las convenciones hacen posible que una orquesta funcione con coherencia y se comunique con el público. El sistema socioestético que rige el mundo

artístico impone fuertes restricciones a los “creadores” y reduce a un mínimo las pretensiones de ser un individuo sin dependencias”.⁹

La doble relación entre la matriz musical referida anteriormente con la competencia de recepción o consumo: “el público asistente a los espectáculos musicales -que paga su entrada-” y con la lógica de producción también referida en el apartado anterior, hace posible un hecho **social** novedoso, como es que se genere una nueva función y actividad profesional entre los pianistas. Nos referimos a ser instrumentista de teclado de la orquesta.

Por otra parte, la relación entre las diferentes competencias de recepción con los formatos industriales (o matrices musicales actuales) genera **ritualidades** como la asistencia a teatros para ver espectáculos escénicos (como ballet u ópera) o a auditorios para escuchar conciertos.

La conexión entre las lógicas productivas y los formatos industriales se ve influida por las **tecnicidades**. Por ejemplo, el perfeccionamiento en la construcción de los instrumentos musicales, por las nuevas tecnologías de fabricación, aumentó los recursos y posibilidades sonoras de los mismos, lo cual fue tenido en cuenta por los compositores a la hora de la orquestación.

Teniendo en cuenta este “mapa de las mediaciones” de Martín-Barbero, centraremos nuestra investigación en las lógicas de producción (ente emisor: Stravinsky) y en el instrumento como materia expresiva (el piano en la orquesta) utilizado en el momento de la composición de *Petrouchka*, como posibles agentes generadores de la institucionalización de la presencia consolidada del

⁹ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2007, p. 57.

piano en la formación orquestal; pero también tendremos en cuenta su evolución en el eje diacrónico considerando los antecedentes, el desarrollo evolutivo de la producción de este compositor y, sobre todo, la influencia posterior en *El sombrero de tres picos* y *El mandarín maravilloso*, obras de dos compositores muy relevantes del s. XX, Falla y Bartók.

“Y es que la cualidad comunicacional de la música, siendo uno de sus aspectos más desatendidos, es asimismo uno de los pilares fundamentales sobre los que debe asentarse cualquier construcción teórica cuya intención sea la de llegar un poco más allá en la comprensión del arte de los sonidos.”¹⁰

A continuación vamos a exponer los motivos por los que consideramos que este trabajo de investigación puede ser provechoso. Pensamos que el tema elegido resultará de interés por no existir apenas estudios ni publicaciones específicas sobre este asunto en particular. Como dijimos anteriormente existen un gran número de ensayos e investigaciones musicológicas sobre el piano en muchas facetas, pero quedando bastante descuidado en lo referente a su función de instrumento orquestal. Tan solo hemos encontrado una tesis doctoral defendida en la Universidad de Columbia titulada: *Orchestral piano: an examination of orchestral piano issues and preparation methods through interviews and lessons with three orchestral pianists*¹¹, por Sarah Ann Steigerwald (2004). En la misma se analiza cómo debe el intérprete preparar la ejecución de la parte del piano en *Petrouchka* (versión de 1947), de Stravinsky; por lo tanto es una investigación enfocada a aspectos interpretativos. También

¹⁰ PÉREZ CUSTODIO, Diana, “Flamenco y Comunicación: Paco de Lucía como catalizador de cambios” en *Música y Educación* N° 54. Madrid: Musicalis S.A., 2003, p. 95.

¹¹ STEIGERWALD, Sarah Ann, *Orchestral piano: an examination of orchestral piano issues and preparation methods through interviews and lessons with three orchestral pianists*. Ann Arbor: Columbia University, 2004.

descubrimos el artículo “The piano as an orchestral instrument”¹² en *Music and letters*, redactado en 1934 por el musicólogo Ralph W. Wood, en que el autor expone sus opiniones sobre el tratamiento orquestal del piano. Por otra parte, aparecen algunas referencias sobre el papel que desarrolla el piano como integrante de la orquesta en tratados de instrumentación y orquestación y en libros monográficos sobre el piano.

En otro orden de cosas, con esta investigación los compositores, directores de orquesta e intérpretes tienen la opción de conocer, a través de la obra del gran compositor ruso y de su influencia en otros compositores, las aportaciones del piano al universo orquestal.

Asimismo esta investigación puede ser de utilidad para los nuevos titulados superiores de Piano, permitiéndoles conocer esta actividad profesional que pueden desempeñar, que es del todo enriquecedora.

Puede influir en los planes de estudio para potenciar la formación en dicha parcela específica. Si se examinan los currículos de los conservatorios y centros de enseñanza musicales españoles, en lo referente a este campo en particular, se puede observar que la práctica orquestal para los instrumentistas de teclado es deficitaria.

Por otra parte este trabajo de investigación puede interesar a toda persona amante de la música con inquietud sobre el tema de la conformación de la orquesta.

¹² WOOD, Ralph W., “The piano as an orchestral instrument” en *Music and letters* XV (2). Oxford (U.K.): Oxford University Press, 1934.

En cuanto a los motivos que han llevado a la elección del mismo podemos enumerar los siguientes. El tema es conocido y de interés para el doctorando por dos motivos: dieciocho años de ejercicio profesional en ese campo como instrumentista de teclado de la Orquesta Filarmónica de Málaga, realizando múltiples conciertos en España y el extranjero, siendo dirigido por directores de reconocido prestigio, y veintiún años de docencia como profesor numerario de Piano del Conservatorio Superior de Música de Málaga.

Durante el curso de nuestra investigación nos servirá de gran ayuda la accesibilidad a fuentes en las bibliotecas de la Universidad de Málaga (como doctorando) con acceso a su catálogo, recursos electrónicos así como la posibilidad de realizar préstamos interbibliotecarios nacionales e internacionales. También se podrán realizar consultas en la biblioteca y fonoteca del Conservatorio Superior de Música de Málaga (como profesor y responsable de la misma) y en otros centros superiores musicales del resto de España. Otros fondos disponibles y de interés son el archivo musical de partituras de la Orquesta Filarmónica de Málaga (como componente) y de la Orquesta Sinfónica Provincial de esta ciudad, páginas web en Internet, grabaciones en audio (CD) y video (DVD), etc.

Tras estas consideraciones iniciales vamos a tratar a continuación una serie de cuestiones metodológicas relacionadas con esta investigación, como son la hipótesis que formulamos, los objetivos que se pretenden, las herramientas metodológicas a utilizar y la estructura del presente trabajo.

I.2. CUESTIONES METODOLÓGICAS

Como parte fundamental de la introducción a este trabajo de investigación vamos a establecer los siguientes planteamientos en forma de hipótesis de partida:

“El estreno en 1911 del ballet *Petrouchka* de Igor Stravinsky supone un momento clave en lo que a la consolidación del piano en la orquesta se refiere; su influencia se observa claramente en obras posteriores de algunos de los compositores coetáneos más emblemáticos y ejemplo de ello son los ballets *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla y *El mandarín maravilloso* de Béla Bartók.”

Con el desarrollo de este trabajo pretendemos valorar la veracidad y precisión de dichos planteamientos iniciales, que van a ser el motor que impulse nuestra investigación.

Los objetivos principales que nos planteamos finalmente lograr con la elaboración de este trabajo de investigación son los siguientes:

- Conocer el proceso histórico-evolutivo de integración del piano en la orquesta desde sus antecedentes y primeras incursiones hasta su plena integración en la actualidad.
- Analizar las funciones comunicativas del piano en la orquesta de Igor Stravinsky.
- Investigar el modo en que Igor Stravinsky emplea el piano como integrante de la orquesta en *Petrouchka*.

- Investigar la repercusión que Stravinsky ha podido tener en la consolidación del empleo del piano como instrumento orquestal.
- Analizar la influencia que *Petrouchka* ha podido ejercer sobre *El sombrero de tres picos* de Falla y *El mandarín maravilloso* de Bartók, desde el punto de vista de la utilización orquestal del piano.
- Valorar y reconocer la importancia del piano en su función de instrumento de la orquesta desde principios del s. XX.

Con la pretensión de acometer la consecución de los objetivos que nos hemos propuesto vamos a emplear las siguientes herramientas metodológicas tanto cualitativas como cuantitativas:

- A. **Observación** “abierta” y “participante” como miembro estable de la *Orquesta Filarmónica de Málaga* (intérprete de instrumentos de teclado: piano, celesta, clave y órgano) y pianista titular del Teatro Municipal *Miguel de Cervantes* de Málaga, en ambas instituciones desde 1992 hasta la actualidad. Esto nos ha permitido conocer de primera mano el repertorio orquestal con piano, muy extenso y variado formal y estilísticamente; hemos interpretado en varias ocasiones *Petrouchka*, *El sombrero de tres picos* y *El mandarín maravilloso*. Este conocimiento profundo y directo de la paleta orquestal y de la parte de piano en particular en estas tres obras, desde el punto de vista del intérprete, puede ser de gran utilidad en esta investigación.

- B. **Estudio de un caso:** el corpus de estudio, como ya hemos dicho anteriormente, van a ser tres obras muy representativas en el campo que nos ocupa, el ballet *Petrouchka* de Igor Stravinsky, como muestra generatriz, y los ballets *El sombrero de tres picos* de Falla y *El mandarín maravilloso* de Bartók, como muestras derivadas. Por lo tanto, vamos a emplear un método lógico-inductivo, es decir, un procedimiento por el que a partir del estudio, análisis y observación de estos casos particulares pretendemos llegar a conclusiones generales.
- C. **Método analítico-musical:** vamos a proceder a distinguir los diferentes elementos musicales y también escénicos que son de interés en nuestra investigación con objeto de estudiarlos y examinarlos por separado, observando en ocasiones las relaciones entre los mismos. El timbre será el elemento más trascendente en nuestro análisis, con la pretensión de reconocer los efectos que el compositor pretende conseguir en el receptor a través de la instrumentación y del piano como instrumento orquestal en particular. Asimismo tendremos en cuenta el ritmo, la melodía, la armonía, la forma, el estilo, cuestiones técnico-interpretativas, así como la trama argumental escénica.
- D. **Método analítico-musical comparativo:** A la hora de acometer el estudio de la influencia de *Petrouchka* en *El sombrero de tres picos* y *El mandarín maravilloso* realizaremos un análisis musical comparativo entre cada una de estas dos obras y la muestra generativa de Stravinsky. Examinaremos en detalle las

convergencias y divergencias existentes entre dichas composiciones en lo referente al uso del piano en la orquesta, considerando también los elementos musicales y escénicos enumerados en el método analítico-musical.

- E. **Método histórico:** Tras situar históricamente la composición de *Petrouchka* de Stravinsky, *El sombrero de tres picos* de Falla y *El mandarín maravilloso* de Bartók estableceremos períodos en la historia del piano en relación a su integración en la plantilla orquestal y observaremos la evolución de dicha participación del piano en la orquesta.
- F. **Búsqueda e identificación de obras orquestales con presencia de piano integrado.** Dada la escasez de fuentes vamos a proceder a una tarea, que se nos antoja compleja y ardua, de examen exhaustivo de la producción orquestal de los innumerables compositores existentes (a los que tengamos acceso) desde la invención del piano hasta nuestros días. A continuación tendremos que averiguar la plantilla orquestal de cada una de ellas, seleccionando aquellas en las que concurre nuestro instrumento. En particular, esta última tarea de recopilación de información puede ser en muchos casos de gran dificultad, siendo necesario el contacto con las editoriales de partituras orquestales así como el recurrir a otras diversas fuentes.

G. **Catalogaciones en cuatro ámbitos.**¹³ A partir de dichos datos recabados procederemos a elaborar los siguientes catálogos:

- a. Catálogo de obras con piano como instrumento orquestal compuestas con anterioridad al fin de 1925. La elección de ese año no es aleatoria ya que se debe a que queremos concluir el catálogo con la figura destacada de Dimitri Shostakovich, compositor de una vasta producción orquestal con piano integrado (su primera obra con piano obligado fue concluida precisamente en 1925, se trata de su *1ª Sinfonía*, con un papel prominente del piano).
- b. Catálogo completo de obras de I. Stravinsky con piano como instrumento orquestal.
- c. Catálogo completo de obras de M. de Falla con piano como instrumento orquestal.
- d. Catálogo completo de obras de B. Bartók con piano como instrumento orquestal.

H. **Creación e interpretación de tablas y gráficos de índole cuantitativa en base a los datos recabados en los catálogos anteriormente elaborados.** Una vez confeccionados dichos catálogos procederemos a elaborar dos tablas y gráficos: los primeros que plasmen la distribución temporal por lustros de las

¹³ Para elaborar la catalogación de estas obras previamente procederemos a su ordenación por el año de conclusión de la composición, reflejando asimismo el título de la obra, nombre y apellido del compositor y número de pianos participantes, considerando si es piano a dos o a cuatro manos, si el piano es obligado u opcional, o si se requiere excepcionalmente piano vertical o piano preparado.

primeras obras con piano orquestal de la historia de la música, y los segundos, de tipo comparativo, confrontando la producción orquestal con piano de Stravinsky, Falla y Bartók. A continuación, procederemos a efectuar el análisis y la valoración de los mismos obteniendo las conclusiones pertinentes. Este método de índole cuantitativa nos puede ayudar a aproximarnos de un modo más objetivo a la realidad, complementando a los otros métodos cualitativos referidos anteriormente.

Con la concurrencia de estos ocho procedimientos metodológicos pretendemos seguir las propuestas de numerosos tratadistas en investigación como los muy recientes Easterby-Smith, Thorpe y Lowe, que defienden el empleo de la triangulación, en este caso metodológica tanto cualitativa como cuantitativa, cuyo objetivo es usar al menos tres métodos distintos para obtener una información más completa.¹⁴

Por último vamos a exponer cómo hemos estructurado este trabajo. Consta de siete secciones, precedidas de un índice general, que pasamos a explicar para su mejor comprensión:

I. INTRODUCCIÓN. En esta sección presentamos los aspectos básicos que van a configurar esta investigación, así como su justificación, la relevancia e interés del tema elegido, la hipótesis inicial que se formula, los objetivos generales que perseguimos, las herramientas metodológicas y esta breve guía explicativa de la estructura del trabajo.

¹⁴ EASTERBY-SMITH, Mark, THORPE, Richard and LOEWE, Andy, *Management Research, an Introduction*. London: Sage, 2002, p. 146.

II. EL PIANO COMO INSTRUMENTO DE LA ORQUESTA. En esta sección, dividida en cuatro capítulos, los dos primeros constituyen un marco a nuestro objeto de estudio mientras que el tercero y cuarto van a tener gran relevancia y peso en el desarrollo de la investigación. En el primero, 1.EL PIANO, UN INSTRUMENTO MUY VERSÁTIL, se presenta una descripción y breve historia del mismo así como su importancia y las funciones que desempeña en la música. En el segundo capítulo, 2.LA ORQUESTA MODERNA, definimos qué se entiende por orquesta, sus antecedentes y la orquesta moderna propiamente dicha. Una vez presentados por separado los dos agentes que protagonizan nuestro trabajo, estudiaremos la asociación entre ambos en el capítulo tercero, 3.EL PIANO EN LA ORQUESTA, en el que tratamos los antecedentes, la introducción y la consolidación del piano como instrumento orquestal, así como una valoración del catálogo de obras con piano como instrumento orquestal compuestas con anterioridad al fin de 1925, efectuando un análisis de la tabla y el gráfico que hemos elaborado en relación a la distribución temporal de las obras que lo integran.

III. *PETROUCHKA*, DE I. STRAVINSKY: OBRA REPRESENTATIVA DEL PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL. Entramos con esta sección, que está dividida en tres capítulos, en la muestra principal del corpus de estudio de nuestra investigación. En el primero, 1.IGOR STRAVINSKY, se aportan sus datos biográficos, se exponen los períodos estilísticos que se observan en su producción musical así como su influencia e innovación artística. En el segundo capítulo, 2.EL PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL EN STRAVINSKY, nos centramos en las visiones stravinskianas del piano, de la orquesta, y

por último, del piano en la orquesta. El tercer capítulo se titula: *3. PETROUCHKA DE STRAVINSKY*. En él nos adentramos en profundidad en esta obra paradigmática y en el análisis de las funciones comunicativas del piano en *Petrouchka* en dos ámbitos: por un lado, un análisis musical-descriptivo del ballet completo y, por otro lado, de las funciones que desempeña el piano en dicha obra.

IV. INFLUENCIA DE *PETROUCHKA* DE STRAVINSKY EN *EL SOMBRERO DE TRES PICOS* DE FALLA Y EN *EL MANDARÍN MARAVILLOSO* DE BARTOK, EN REFERENCIA AL PIANO EN LA ORQUESTA. Tras analizar la obra stravinskiana, pretendemos en esta sección estudiar la influencia que la misma ha podido ejercer en *El sombrero de tres picos* y *El mandarín maravilloso*, de Falla y Bartók respectivamente, que constituyen como ya hemos mencionado antes las dos muestras secundarias de nuestro corpus de estudio, todo ello con objeto de conocer la trascendencia histórica de *Petrouchka* en el contexto del piano como instrumento orquestal. En el primer capítulo de esta sección, *1. EL SOMBRERO DE TRES PICOS DE MANUEL DE FALLA DESDE LA PERSPECTIVA DEL PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL*, tras un recorrido por la vida, obra y el estilo del compositor, así como su relación con Stravinsky, nos centramos en el estudio de esta obra y analizamos las funciones comunicativas del piano en la orquesta en comparación con *Petrouchka*. En el segundo capítulo, *2. EL MANDARÍN MARAVILLOSO DE BÉLA BARTÓK DESDE LA PERSPECTIVA DEL PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL*, seguimos las mismas directrices que en el primero pero en referencia a esta obra bartokiana.

- V. CONCLUSIONES.** En esta sección se exponen los resultados y aportaciones de esta investigación y se contrasta la hipótesis inicial; además se plantean posibles líneas de investigación para el futuro.
- VI. FUENTES.** Esta sección enumera las fuentes consultadas durante la elaboración del presente trabajo de investigación, clasificadas en siete apartados: bibliográficas, hemerográficas, epistolares, electrónicas, partituras, discográficas y videográficas.
- VII. ANEXOS.** Incluimos en una sección aparte seis anexos. Por un lado adjuntamos los cuatro catálogos que hemos elaborado, el primero con las obras orquestales existentes con piano en la plantilla instrumental desde los inicios de dicha práctica hasta 1925, el segundo con todas las obras de Stravinsky con piano como instrumento orquestal, el tercero con las de Falla y el cuarto con las de Bartók. Por otra parte, el quinto anexo incluye una “Nota general” del compositor ruso, existente en el prólogo a la edición original de *Petrouchka*. En último lugar adjuntamos como sexto anexo un disco compacto con interesantes grabaciones en formato mp3 de las tres obras analizadas.

II

EL PIANO COMO INSTRUMENTO DE LA ORQUESTA

*“El pianoforte es el más importante de todos los instrumentos musicales:
su invención fue a la música lo que la invención de la imprenta a la poesía.”*
George Bernard Shaw¹⁵

II. EL PIANO COMO INSTRUMENTO DE LA ORQUESTA

En esta sección vamos a tratar de situar al piano como instrumento integrante de la orquesta moderna. Para ello tenemos que conocer previamente el instrumento que nos ocupa (el piano) y la agrupación instrumental más importante en el ámbito de la denominada música culta desde comienzos del s. XVIII hasta nuestros días (la orquesta).

II.1. EL PIANO, UN INSTRUMENTO MUY VERSÁTIL

Dentro de la labor de contextualización en que nos encontramos vamos a centrarnos en este instrumento, con una descripción física del mismo necesaria por la naturaleza, esencialmente tímbrica, de nuestra investigación, y unas breves reseñas históricas. Además trataremos la importancia del piano en la música y las funciones que ha desempeñado y desempeña en la actualidad, tanto a nivel profesional como doméstico.

¹⁵ SHAW, George Bernard, "The Religion of the Pianoforte" in *The Fortnightly Review*, LXI, 1894, p. 459.

II.1.1. Descripción del piano

El piano es un instrumento musical de teclado que dispone de una serie de cuerdas que son golpeadas por martillos rebotantes recubiertos de fieltro. El funcionamiento básicamente es el siguiente: tiene una caja de resonancia (dispuesta horizontalmente en los pianos de cola) y un teclado, mediante el cual a través de un mecanismo se percuten las cuerdas de acero (afinadas cromáticamente según el modelo del temperamento igual) con macillos forrados de fieltro produciéndose el sonido por la vibración de éstas. Dicha vibración se transmite a la tabla armónica a través de los puentes con objeto de amplificarse. Precisamente la cualidad percusiva del piano va a tener gran importancia en nuestro objeto de estudio.¹⁶

Vamos a proceder a ubicarlo según las principales clasificaciones de instrumentos existentes:

- Según la clasificación tradicional y más usual, derivada de la composición de la orquesta, es un instrumento de cuerda percutida ya que el cuerpo sonoro es una cuerda que es excitada al ser golpeada mediante martillos.¹⁷
- Según la clasificación del musicólogo belga F. A. Gevaert, es un instrumento de entonación fija ya que sólo puede producir sonidos de ciertas frecuencias predeterminadas; el pianista puede elegir los sonidos que quiera dentro de los que el piano produce, pero sin modificar su frecuencia.¹⁸

¹⁶ Compositores como Igor Stravinsky y Béla Bartók se identificaron con el piano precisamente por su carácter percusivo, sequedad y precisión sonora, haciendo uso de él en la orquesta.

¹⁷ OLAZÁBAL, Tirso de, *Acústica musical y Organología*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A., 1981, p. 83.

¹⁸ OLAZÁBAL, T. de, *Acústica musical y Organología...*, obra citada, p. 84.

- Por último, según el sistema de clasificación más usado por los etnomusicólogos y organólogos, el de E. M. von Hornbostel y C. Sachs, publicado en el *Zeitschrift für Musik* en 1914, es un cordófono simple perteneciente a la categoría de las cítaras, ya que el sonido es producido mediante varias cuerdas mantenidas a tensión conveniente que se encuentran tendidas entre los extremos de una caja o de una tabla.¹⁹

Este instrumento ha ocupado un puesto central en el mundo de la música desde el tercer cuarto del s. XVIII hasta nuestros días, tanto a nivel profesional como doméstico, por sus grandes posibilidades interpretativas y la inmensa literatura musical con que cuenta. Su principal característica es su capacidad de poder tocar notas con grados diferentes de intensidad como respuesta a cambios en la fuerza con que se hunden las teclas, permitiendo realizar modificaciones graduales de matiz o dinámica, como *crescendo* y *decrescendo*, de ahí que se denominara inicialmente *pianoforte* o *fortepiano*.²⁰ Esta cualidad, que tendrá gran relevancia en nuestro objeto de estudio, le dio a este instrumento una enorme ventaja sobre sus más inmediatos predecesores: el clave y sus derivados.²¹ El nombre actual del instrumento es una forma abreviada del que le dio su creador el italiano Bartolomeo Cristofori²² poco antes del año 1700, que aparece en la primera descripción del mismo publicada por Scipione Maffei, donde se le denominaba “*nuova invenzione d'un*

¹⁹ OLAZÁBAL, T. de, *Acústica musical y Organología...*, obra citada, pp. 85-86.

²⁰ *Piano* es un término italiano empleado en música para designar el matiz suave; *forte*, idem para fuerte.

²¹ La versatilidad dinámica del piano es una de las cualidades que favoreció su integración en la orquesta.

²² Bartolomeo Cristofori (1655-1731) fue un constructor de instrumentos musicales italiano al que se considera el inventor del piano.

*gravicembalo col piano e forte*²³ (nueva invención de clave con *piano* y *forte*). Fuentes inglesas del s. XVIII usaban los términos *pianoforte* y *fortepiano* sin distinción alguna. Sin embargo algunos eruditos reservan este último término para el instrumento del s. XVIII y principios del s. XIX, con objeto de diferenciarlo del moderno.

Además de ello, el piano posee las capacidades inherentes al teclado en sí, es decir, la posibilidad de hacer sonar simultáneamente tantas notas como dedos se tienen²⁴ y además la de reproducir una aproximación de cualquier obra, no compuesta para piano solo, perteneciente al repertorio de la música occidental.²⁵



ILUSTRACIÓN II.1 El piano moderno

²³ MAFFEI, Scipione, artículo en la revista científica trimestral *il Giornale dei Letterati d'Italia*, Vol. V. Venecia: 1711.

²⁴ Concretamente en el piano, gracias al pedal derecho y al pedal central que permiten prolongar los sonidos, es posible además hacer sonar simultáneamente más notas.

²⁵ A excepción de ciertas tendencias de la música contemporánea, como por ejemplo la música textural o la que emplea equipos electrónicos.

Las partes principales del piano moderno son (ilustraciones II.1 y II.2):

- La caja de resonancia. Es de madera y contiene todos los elementos excepto los pedales. Está dispuesta horizontalmente en los pianos de cola y verticalmente en los de pared.
- El clavijero. Es de madera muy consistente y es donde se fijan las clavijas que permiten la afinación de las cuerdas.
- El armazón metálico o marco sobre el que se sitúan tendidas las cuerdas. Ocupa todo el espacio de la caja y tiene la función de resistir la tremenda tensión que imponen las cuerdas.
- La tabla armónica. Es una plancha de madera, dispuesta en un plano paralelo a las cuerdas, que tiene la función de reforzar o amplificar la intensidad sonora.
- El puente de sonido. Va encolado a la tabla armónica y tiene la misión de transmitir la vibración de las cuerdas a la misma.
- Las cuerdas. Están fijadas al armazón metálico. Son de acero armónico y su grosor y longitud varía desde el registro grave al agudo. Son tres cuerdas para cada nota en el registro agudo, dos para cada sonido en el registro medio y una para cada uno de los graves.
- El mecanismo (ilustración II.3). Está constituido por los martillos, los apagadores y toda una serie de palancas y componentes a través de los cuales se canaliza la acción del instrumentista desde que presiona las teclas hasta que las cuerdas son golpeadas por los martillos.
- El teclado. La extensión que abarca un piano de concierto habitual es de 88 teclas (52 blancas y 36 negras), desde el LA₀ hasta el DO₈ a distancia de semitonos.

- Los pedales. Están situados en la parte inferior del instrumento. Tienen distintas funciones:

- El pedal derecho aumenta la resonancia y prolonga los sonidos al ser liberadas las cuerdas de sus correspondientes apagadores. Es uno de los recursos sonoros más destacados de este instrumento por el enriquecimiento en armónicos que produce:

“Podemos, por supuesto limitarnos a algunas bellas y justas sentencias de este género: “El pedal es el alma del piano” (Rubinstein), o “el pedal es el claro de luna que inunda el paisaje” (Busoni). Pero sería imperdonable hablar del piano sin hablar del pedal, maravillosa particularidad de nuestro instrumento... no utilizar del todo el pedal es la excepción; el utilizarlo constantemente pero razonable, la regla.”²⁶

- El pedal izquierdo o pedal celeste reduce la intensidad del sonido y dulcifica su cualidad tímbrica.
- El pedal central, cuando lo hay, actúa para levantar selectivamente sólo los apagadores de las notas que se están tocando en el momento de oprimir el pedal. En algunos pianos verticales la función es de sordina.

En cuanto a los aspectos acústicos del sonido del piano, el compositor argentino Tirso de Olazábal nos refiere:

²⁶ NEUHAUS, Heinrich, *El arte del piano* (trad. esp. por Guillermo González). Madrid: Real Musical, 1987, pp. 151-152.

“El timbre del piano, aunque muy homogéneo, no es igual en todos sus registros. Los sonidos graves poseen un espectro rico en armónicos superiores, mientras que los del registro medio y agudo poseen pocos armónicos. Debido a la existencia de armónicos transitorios el timbre del piano cambia constantemente; pueden haber cambios notables, mismo en 1/200 de segundo.”²⁷

²⁷ OLAZÁBAL, T. de, *Acústica musical y Organología...*, obra citada, p. 107.

El piano como instrumento de la orquesta

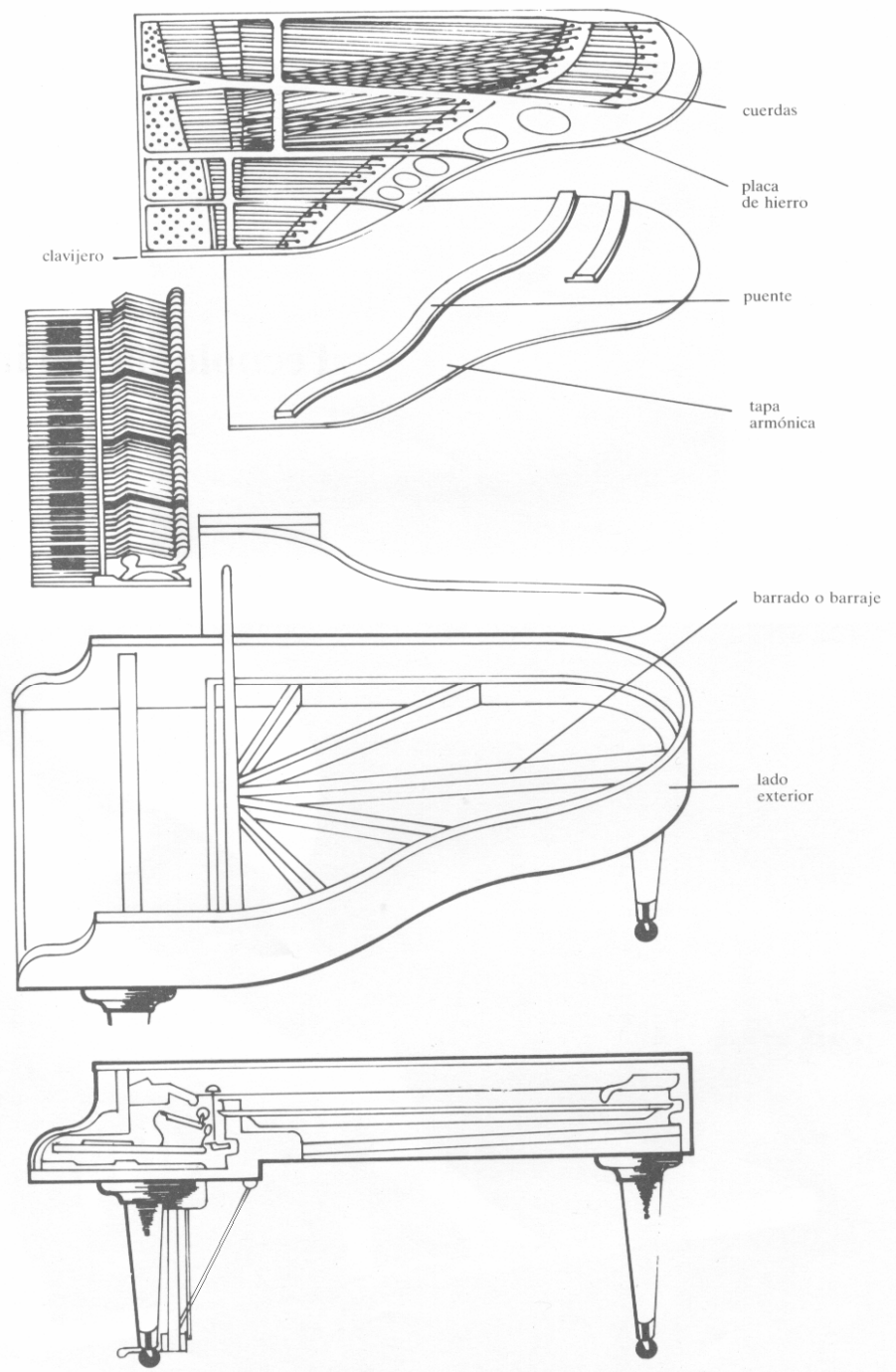


ILUSTRACIÓN II.2 Partes del piano

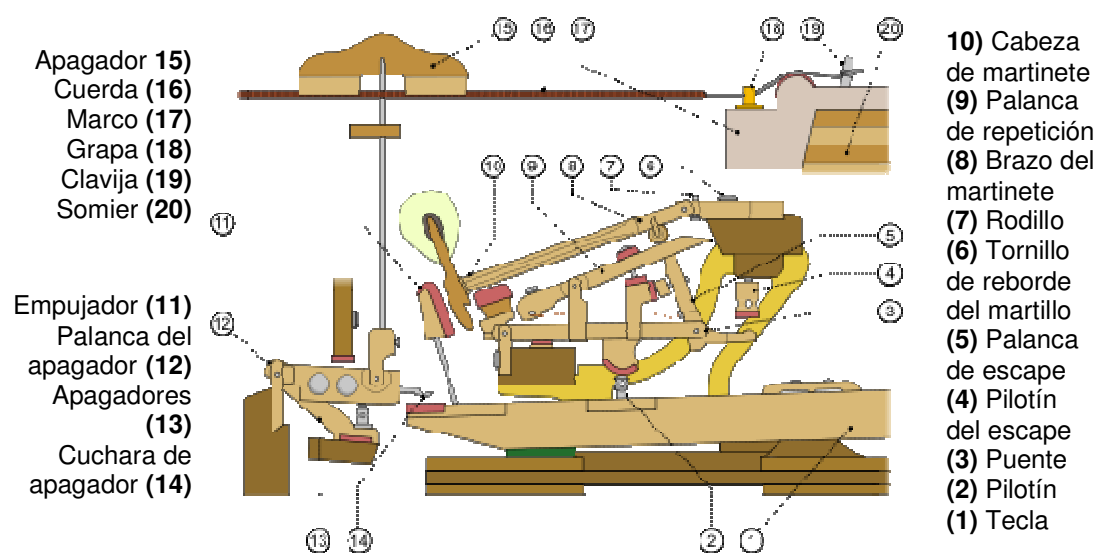


ILUSTRACIÓN II.3 Mecanismo interior del piano

II.1.2. Historia del piano

El piano que utilizó Stravinsky en 1911, y por tanto el que le permitió un uso novedoso, no es ni mucho menos el mismo que, como veremos más adelante, utilizó Mozart en un primer experimento de integración orquestal. Es por ello que ahora vamos a dedicar unas líneas a conocer la evolución histórica de este instrumento musical, haciendo un recorrido por sus primeros antecedentes, los instrumentos de teclado que precedieron su invención, la génesis del pianoforte y las sucesivas modificaciones que ha ido experimentando su maquinaria y proceso constructivo hasta llegar al piano actual.

II.1.2.1. Instrumentos antecesores

Si queremos conocer los orígenes del piano debemos remontarnos a otros instrumentos musicales anteriores de los que el piano en sí mismo es una evolución. La **cítara** es el instrumento más antiguo que inicia la línea evolutiva que culmina en lo que hoy es el piano (precisamente, y como vimos en el apartado anterior, según la clasificación instrumental de Hornbostel y Sachs el piano es un cordófono simple perteneciente a la categoría de las cítaras). Es originario de África y del Sudeste de Asia y se remonta a la Edad del Bronce, alrededor del año 3.000 a. C. Consistía en un conjunto de cuerdas tensadas sobre una tabla que eran puestas a vibrar con las uñas, los dedos u otros objetos.²⁸

²⁸ Sin embargo en varios tratados históricos anteriores se consideró el **monocordio**, inventado por Pitágoras y por tanto instrumento posterior a la cítara, como el primer antecesor. Tenía una sola cuerda situada sobre una caja de resonancia y se usaba para la experimentación de las leyes de las cuerdas vibrantes.

El siguiente paso en esta evolución fue el **salterio**, similar a la cítara pero con forma de trapecio debido a las distintas longitudes de sus cuerdas. La forma trapezoidal del salterio es la que se hace presente más adelante en los primeros clavecines. Una variante del salterio pero en que se percutían las cuerdas en vez de puntearse fue el **dulcimer**.

Posteriormente alrededor del s. XIV se pretendió inventar algún tipo de mecanismo para evitar que las cuerdas estuvieran en contacto con los dedos y se hicieron bastantes experimentos:

“La aplicación del teclado al salterio, parece que se intentara en Italia en el s. XIV, pero Niemann asegura que el primer éxito en este campo es el mencionado por... Scaliger (1484-1558), quien dice... que el alemán Simius, desde hacía tiempo, había construido un instrumento llamado *simicom*, un monocordio cuyos sonidos eran producidos por plectros ... mediante la acción de un teclado, ... tal instrumento llevaba ya el nombre de *clavicymbalum* o *harpsichordium*, y que más tarde después de la perfección de las plumas de cuervo, se habría denominado espineta.”²⁹

Dentro de estas invenciones instrumentales anteriores a la fabricación del piano hay que distinguir dos tipos de instrumentos de teclado, según el modo en que se genera la vibración de las cuerdas:

- Instrumentos de teclado de cuerda punteada. El **clave**, que tiene su origen a finales del s. XIV, es un instrumento en que el sonido se produce al ser punteadas las cuerdas por un plectro de pico de pluma, cuero o en la actualidad de plástico. Dio origen a una gran familia de instrumentos

²⁹ CASELLA, Alfredo, *El piano*, (trad. esp. por Carlos Floriani). Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1983, pp. 14-15.

según su tamaño y la forma de su caja de resonancia: la **espineta**, el de dimensiones más reducidas, el **virginal** y el **muselar**.³⁰

- Instrumentos de teclado de cuerda percutida. El **clavicordio** produce el sonido del siguiente modo: una pequeña lámina metálica situada en el extremo de la tecla, llamada tangente, golpea la cuerda en un punto determinado, dividiéndola en dos secciones y quedando en contacto con ella mientras vibra. Tiene su origen a principios del s. XV.³¹

Para concluir este apartado en que estamos tratando los instrumentos antecesores del piano queremos reflejar unas palabras del pianista, compositor y musicólogo Alfredo Casella:

“El legítimo y directo antecesor del piano moderno es, sin duda, el clavicordio, instrumento en el cual las cuerdas son percutidas y no punteadas.”³²

II.1.2.2. Invención del piano

Las ventajas musicales del piano generalmente no se reconocieron cuando se inventó, aunque el instrumento hiciera su primera aparición bajo una forma altamente desarrollada a partir del trabajo de un solo individuo, el paduano Bartolomeo Cristofori, conservador de los instrumentos musicales en

³⁰ LEIVA VERA, Miguel Ángel, “Los instrumentos de teclado a lo largo de la historia: clasificación y descripción”, en *Hoquet* Nº 2. Málaga: Conservatorio Superior de Música de Málaga, 2004, pp. 26-27.

³¹ LEIVA VERA, M. Á., “Los instrumentos de teclado a lo largo de la historia: clasificación y descripción”..., obra citada, pp. 27-28.

³² CASELLA, A., *El piano...*, obra citada, p. 16.

la corte Médicis en Florencia. Hay referencias de que poco antes de la llegada del s. XVIII ya había fabricado el primero: junto con la descripción detallada de un *arpicembalo di nuova inventione* en un inventario del año 1700 de los instrumentos de los Médicis se especifica que ya para entonces había completado al menos un instrumento de esta clase.

Los logros de Cristofori, tal como podemos apreciar en los pianos que aún sobreviven,³³ son tales que merecen ser reconocidos ampliamente. Su comprensión de los problemas esenciales derivados del empeño de crear un instrumento de teclado que sonara por medio de cuerdas golpeadas por martillos, era tan completa que su acción incluía facetas que contenían todos aquellos problemas que durante más de un siglo se les presentarían a los diseñadores de pianos. Desafortunadamente la misma perfección de su diseño resultaría un verdadero inconveniente, pues por lo complicado del mecanismo los fabricantes siempre estuvieron dispuestos a inventar algo que resultara más fácil y económico de fabricar. Como resultado de ello, gran parte de la historia del piano en el s. XVIII es la historia de la reinención o la readaptación de las cosas que formaban parte integral de la concepción original de Cristofori.

El sonido de sus pianos se parece mucho al del clave, debido a la finura de las cuerdas y la dureza de los martillos, pero es menos brillante y bastante más tenue que algunos claves italianos de la época. Estos puntos los podemos ver mencionados en el relato antes citado de Maffei como razones de la falta de reconocimiento general que en principio tuvo el instrumento. Asimismo intérpretes contemporáneos encontraban el toque o pulsación difícil de dominar, aunque en Alemania, donde el clavicordio se usaba tanto como instrumento de

³³ El más antiguo se conserva en la Universidad de Michigan, en Ann Arbor (Michigan-EE.UU.) y está fechado en 1702 con el escudo de Ferdinando Médici.

enseñanza como de práctica, no pareció haber surgido ninguna objeción cuando el piano se dio a conocer.

Parece haber habido muy pocos resultados directos en Italia a partir de la monumental hazaña de Cristofori. Maffei en su relato reconoció claramente las importantes diferencias entre estos pianos y el clave, al mismo tiempo que comenta lo inapropiado del nombre para el nuevo instrumento: *clave con piano y forte*. Una interesante colección de doce sonatas para el instrumento, que incluyen anotaciones de tipo dinámico, incluyendo *crescendos* y *decrescendos*, fueron publicadas en Florencia en 1732 y parecen ser la primera composición específica para este instrumento: *12 Sonate da cimbalo di piano e forte detto vulgarmente di martelletti*, de Lodovico Giustini³⁴ (ilustración II.4). Pero sólo unos pocos fabricantes de instrumentos italianos parecen haber seguido los pasos de Cristofori. Se les dejó mayormente a los fabricantes y músicos alemanes la explotación de su trabajo en los años posteriores a su muerte en 1731.



ILUSTRACIÓN II.4 Portada del manuscrito de las *Sonate* de L. Giustini

³⁴ Lodovico Giustini (1685-1743) fue un compositor e intérprete de teclado italiano.

II.1.2.3. Evolución del piano

Desde su invención hasta la actualidad los pianos han ido teniendo muchas mejoras constructivas pero la base sigue siendo la misma. Con objeto de favorecer la calidad y la intensidad del sonido se han mejorado los materiales de construcción, el diseño y la tésitura, como veremos más adelante.

El invento de Cristofori interesó a Gottfried Silbermann que comenzó a construir pianos con las mismas características de los del italiano desde 1725; muchas fuentes coinciden en que Silbermann ofreció uno de ellos a Juan Sebastian Bach, allá por el año 1747, para que lo inspeccionara aconsejándole éste que alivianara la pulsación y reforzara el sonido del registro agudo. A partir de discípulos de este constructor surgen las escuelas alemana (o de Viena) e inglesa de construcción de pianos. La escuela alemana o de Viena estaba liderada por Andreas Stein que introdujo algunas modificaciones en el mecanismo; estos pianos tenían un sonido más suave y transparente que los ingleses. Por otra parte, Johannes Zumpe y Americus Backers, también discípulos de Silbermann, desarrollaron en Londres un piano con notables modificaciones en la maquinaria que desembocó en el mecanismo inglés. Como hecho histórico a destacar es que en 1762 en Dublín (Irlanda) se realiza el primer concierto de piano de la historia a cargo de Henry Walsh.

Coincidiendo con dos hechos históricos notables, como son, por un lado, la gradual implantación del piano como instrumento de teclado preponderante que se impone al clave y, por otro lado, los avances tecnológicos que conllevó la Revolución Industrial desde la segunda mitad del s. XVII hasta principios del s. XIX, como la alta calidad del acero y la precisión en la fundición del hierro, la

fabricación de pianos tuvo un gran desarrollo y evolución. En 1808 Sebastian Erard, de origen alemán aunque instalado en Francia, inventa el mecanismo del escape simple y la grapa que permitía mantener las cuerdas en su sitio exacto tras sonar. Dos años después diseña el mecanismo de pedales que llega a nuestros días y en 1822 consigue un mecanismo que permite conseguir gran velocidad al repetir las notas así como aligerar el teclado, se trata del doble escape (también llamado mecanismo *Erard*). Estos nuevos mecanismos permitirán a los compositores posteriores, incluido Stravinsky, evolucionar la literatura pianística.

Además de éstos, los avances más significativos que se producen en la primera mitad del s. XIX son: el aumento en el número de cuerdas por nota hasta triplicarlo, el empleo de acero para las cuerdas en vez de latón o alambre, el marco de hierro de fundición de una sola pieza, el empleo de lana para recubrir los martillos y el aumento de la tesitura tonal del piano (fue aumentando pasando de cinco octavas en la época de Mozart hasta más de siete octavas en el piano moderno, rango de notas con las que Stravinsky pudo contar al componer para este instrumento), todos ellos con objeto de mejorar y amplificar el sonido.

En este siglo se fundan las prestigiosas fábricas de piano Pleyel (1807, París), Bösendorfer (1828, Austria), Steinway & Sons (1853, Nueva York), Bechstein (1853, Berlín) y Yamaha (1887, Japón), entre otras.

A partir de 1850, las innovaciones ya no fueron tan significativas y van referidas más a avances tecnológicos, a la calidad de los materiales o a criterios constructivos propios del fabricante.

II.1.3. El piano en la música

A finales del s. XVIII el piano fue imponiéndose progresivamente como instrumento de teclado por excelencia en menoscabo del clave, con el que había estado conviviendo durante este siglo, consiguiendo una gran popularidad a todos los niveles. Fue muy apreciado por la mayoría de los compositores durante el s. XIX en el que se le consideró el “instrumento rey del Romanticismo” y también durante el s. XX y el XXI. En la música occidental los compositores a lo largo de la historia han compuesto una inmensa producción de obras para piano solo, música de cámara, como instrumento solista con orquesta, como instrumento integrante de dicha formación orquestal y como acompañante tanto con solista vocal como instrumental, además de usarse como herramienta auxiliar para cualquier profesional de la música gracias a sus grandes posibilidades polifónicas. Ello es debido, además de por esta cualidad, a que el piano permite producir una amplia gama de timbres y de gradaciones dinámicas en toda su amplia extensión (88 sonidos), desde sonoridades sutiles, aterciopeladas, etéreas o difuminadas (gracias al pedal derecho) muy apreciadas en el Impresionismo, hasta sonoridades brillantes, incisivas, metálicas, con que se identificaban algunos compositores del s. XX.³⁵

La literatura para piano ha ido evolucionando en consonancia con cada período estilístico. En lo referente a la forma, en el Barroco³⁶, en que se componía para clave u otros instrumentos de tecla y en el que el piano recién inventado se estaba dando a conocer, predominaron la forma *suite* (también denominada *ordre*, *partita* y *sonata*), compuesta de piezas nacidas sobre todo de danzas y canciones, y la escritura polifónica, con la fuga como máximo

³⁵ LEIVA VERA, M. Á., “Los instrumentos de teclado a lo largo de la historia: clasificación y descripción”..., obra citada, pp. 28-29.

³⁶ ZAMACOIS, Joaquín, *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor, 1982, pp. 57 y 151.

exponente. En el Clasicismo imperó con claridad la forma “sonata”³⁷ (abarcando las sonatas y los conciertos para piano y orquesta). Ya en el Romanticismo (el s. XIX fue denominado por algunos el siglo del piano al identificarse los compositores con él por sus posibilidades expresivas, dinámicas y sonoras) aparecen formas más libres³⁸, de menor duración y en muchos casos de carácter improvisatorio como el nocturno, la balada, el scherzo, la rapsodia, el impromptu y el preludio, además de cultivarse la sonata y el concierto en un afán de búsqueda del virtuosismo.

Entre los compositores para piano (o teclado si nos referimos al Barroco) más destacados a lo largo de la historia podemos citar J. S. Bach, F. Couperin, D. Scarlatti, P. Soler, J. Haydn, W. A. Mozart, M. Clementi, L. van Beethoven, F. Schubert, F. Mendelssohn, F. Chopin, F. Liszt, R. Schumann, J. Brahms, E. Grieg, P. I. Tchaikovsky, S. Rachmaninov, A. Scriabine, G. Fauré, C. Debussy, M. Ravel, I. Albéniz, E. Granados, M. de Falla, B. Bartók, I. Stravinsky, S. Prokofiev, D. Shostakovich, D. Kabalevsky, G. Gershwin, A. Schoenberg, A. Webern, O. Messiaen o J. Cage. Como hemos podido observar el piano ha sido y es uno de los instrumentos más utilizados en la música culta occidental; asimismo gran parte de los grandes compositores a lo largo de la historia eran pianistas y en muchas ocasiones se ayudaban de él a la hora de componer.

El sonido del piano, gracias a su idiosincrasia ya observada por Béla Bartók: “desde hace mucho se ha apreciado el carácter neutro de la sonoridad del piano”³⁹, ha sido una herramienta muy utilizada en el s. XX a la hora de buscar nuevas sonoridades, incluso de fuera de Europa, amoldándose satisfactoriamente a las más distintas hibridaciones.

³⁷ ZAMACOIS, J., *Curso de Formas Musicales...*, obra citada, pp. 167-168.

³⁸ ZAMACOIS, J., *Curso de Formas Musicales...*, obra citada, pp. 198-235.

³⁹ BARTÓK, Béla, *Musique de la vie. Autobiographie, lettres et autres écrits choisis, traduits et présentés par Ph. A. Autexier*. París: Stock Musique, 1981, p.69.

“Desde los tiempos de Debussy, la música occidental lleva buscando entre las culturas extraeuropeas estímulos y respuestas a sus propias crisis creativas... Y el piano (instrumento “neutro”, como ya recordaba Bartók) ha demostrado saber moldearse magníficamente a los más distintos sincretismos compositivos: ni siquiera la afinación temperada – tan ligada a la historia de la música occidental- parece ser un obstáculo para que los estímulos provenientes de otras culturas puedan generar resultados fascinantes. De hecho el piano contemporáneo ha mostrado su máxima vitalidad justamente en una música que, mejor que ninguna, anuncia desde hace tanto tiempo el mundo interracial hacia el que nos encaminamos: el jazz.”⁴⁰

Así en el s. XX y XXI el piano está presente en otros géneros musicales como el jazz, el ragtime, el blues, el tango, la salsa, el rock y el pop. En el jazz destacaron pianistas como Art Tatum, Oscar Peterson, Keith Jarrett, Duke Ellington, etc. El ragtime, estilo musical que tiene sus raíces en el jazz, tiene como instrumento preponderante al piano y tuvo como figuras a Scott Joplin, James Scott y Joseph Lamb. En el rock la figura del pianista también fue notable (Jerry Lee Lewis, Queen, Lynyrd Skynyrd, Pink Floyd, Charly García, Fito Páez, Keane, etc.):

“... el rock –sobre todo el rock and roll de los años cincuenta- ha hecho vivir a la técnica del piano momentos de sorprendente juventud, especialmente gracias a Jerry Lee Lewis. Y lo que es más importante: en un instrumento que parecía haberlo dado ya todo, personalidades como Thelonious Monk, Art Tatum o Bill Evans han conseguido algo que no se veía desde la época de Anton Rubinstein, es decir, tocar de forma tan inconfundible que incluso un oyente poco experto pueda reconocer su estilo interpretativo.”⁴¹

⁴⁰ CHIANTORE, L., *Historia de la técnica pianística...*, obra citada, p.555.

⁴¹ CHIANTORE, L., *Historia de la técnica pianística...*, obra citada, p.556.

II.1.4. Funciones del piano en la música

Como ya hemos comentado anteriormente el piano, por sus grandes posibilidades y recursos musicales al ser un instrumento polifónico con control dinámico lo que le permite poder interpretar una aproximación de casi cualquier pieza musical, ha sido muy utilizado en muy diversos campos en estos más de trescientos años de vida. El compositor norteamericano Aaron Copland nos dice:

“El piano es un instrumento muy socorrido, “una criada para todo”, como alguien lo denominó en una ocasión. Puede sustituir a una gran variedad de diversos instrumentos e incluso a la misma orquesta. Pero es también un ser por derecho propio –es también un piano- y, como tal, tiene propiedades y características que sólo a él pertenecen. El compositor que explota el piano por lo que hay de esencial en su naturaleza será el que lo utilice con el máximo rendimiento.”⁴²

Vamos a hacer un recorrido por estas diferentes funciones que ha ido y sigue desempeñando el instrumento que nos ocupa gracias a su versatilidad, tanto a nivel profesional como doméstico:

- El piano como instrumento en la interpretación ante el público:
 - Piano solo.
 - Piano solista y otra agrupación instrumental (principalmente orquesta sinfónica, de cámara o banda).
 - Piano en la música de cámara.
 - Piano como integrante de la orquesta.

⁴² COPLAND, Aaron, *Cómo escuchar la música* (trad. esp. por Jesús Bal y Gay). Madrid: Ediciones F.C.E. España S.A., 1981, pp. 68-69.

- Piano como instrumento acompañante (de la voz/voces, del coro o instrumental).
- Piano como instrumento acompañante en recitativos de ópera.
- Piano como integrante de agrupaciones de jazz, tango, rock o pop.
- Piano en el cine mudo.⁴³
- El piano como instrumento del maestro repetidor (*répétiteur* en francés) en la ópera y ballet, músico encargado de sustituir a la orquesta (con la ejecución de una reducción orquestal) en los ensayos musicales y escénicos previos a la llegada de ésta, siguiendo las directrices del director musical.
- El piano como herramienta pedagógica:
 - En el aula de Solfeo o Lenguaje musical de las escuelas y conservatorios de música, como instrumento a emplear por el docente.
 - En el aula de Armonía y de Composición, como instrumento a emplear por el docente.
- El piano como herramienta auxiliar:
 - En la Composición y la Dirección de Orquesta, siendo además muchos de los compositores y directores pianistas.
 - Acompañando (con la ejecución de una reducción orquestal) en la preparación y aprendizaje de obras de canto u otros instrumentos solistas con orquesta.
 - Acompañando (con la ejecución de una reducción orquestal) en la preparación y aprendizaje de obras en los coros.

⁴³ CHION, Michel, *La música en el cine* (trad. esp. por Manuel Frau). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1997, p. 43.

- El piano como modo de acercamiento y disfrute de la música para el aficionado doméstico.⁴⁴
- El piano como elemento del estilo de vida:
 - Durante el s. XVIII y principios del XIX la alta burguesía y la aristocracia contrataba a profesores de música para impartir clases de piano a sus hijos (y sobre todo hijas).⁴⁵
 - Durante el s. XIX y XX, con el aumento de la clase media occidental acomodada y el abaratamiento del coste de los pianos, crece la importancia del piano en el ámbito doméstico y en los lugares públicos.⁴⁶
 - En la actualidad, en pleno s. XXI, todavía sobrevive el piano en los hogares de muchas familias, por considerar que la enseñanza del mismo para sus hijos puede favorecer su formación integral y globalizadora, su capacidad de concentración y sus facultades intelectuales y emocionales,⁴⁷ así como los pianos de concierto en las grandes mansiones de la clase pudiente como símbolo de alto nivel de vida.⁴⁸

⁴⁴ LOESSER, Arthur, *Men, women, and pianos. A Social History*. New York: Dover Publications, 1990.

⁴⁵ PARAKILAS, James, *Piano roles: Three Hundred Years Of Life With The Piano*. New Haven (EE.UU.): Yale University Press, 1999, pp. 96-109

⁴⁶ Progresivamente fue extendiéndose la difusión del piano y la convención de que las familias de la clase media europea, norteamericana y otros países como Japón, tuvieran un piano en su hogar para que sus hijos recibieran clases. Para entender esta tendencia hay que considerar en primer lugar que “estaba bien visto” socialmente y, en segundo lugar, que antes de la difusión de los aparatos de reproducción musical el único modo de transmitir la música, y en particular la música folklórica de cada país, era oralmente a través del canto, y el piano podía ayudar a ello.

⁴⁷ LEIVA VERA, Miguel Ángel y MATÉS LLAMAS, Eva María, “Importancia de la educación musical en la formación integral del hombre”, en *Música y Educación* Nº 33. Madrid: Musicalis S.A., 1998, pp. 38-39.

⁴⁸ RANDEL, Don (ed.), *Diccionario Harvard de música* (trad. esp. por Luis Carlos Gago). Madrid: Alianza Editorial S.A., 1999, p. 797.

II.2. LA ORQUESTA MODERNA

Continuando la tarea de contextualización en que nos encontramos pasamos ahora a tratar la orquesta moderna, en la que se consolidará la integración del piano en su plantilla y que, por lo tanto, es un elemento fundamental de nuestro objeto de estudio. Vamos a conocer qué es una orquesta y cuáles son los diferentes tipos existentes, sus antecedentes y su evolución histórica hasta la llegada de la orquesta moderna.

II.2.1. Descripción

Etimológicamente el término orquesta proviene del griego *orkhéstra* (lugar para la danza) y venía referido a la parte del teatro que se situaba entre el escenario y los espectadores que era utilizada por el coro dramático para cantar y bailar. Hoy día cuando hablamos de orquesta nos referimos a cualquier agrupación con un número considerable de instrumentos diferentes; podemos citar como ejemplos la orquesta *gagaku* de Japón, la orquesta andalusí de Marruecos, las orquestas *gamelan* de Indonesia y Bali, la orquesta típica de tangos y las orquestas de baile o de jazz. En el contexto de la música culta occidental designa desde los s. XVII y XVIII a una agrupación instrumental organizada, compuesta por instrumentos de cuerda frotada (con más de un ejecutante por cada uno) al que se pueden sumar otros de viento y de percusión. Existen varios tipos de orquesta:

II.2.1.1. La orquesta sinfónica

Es la agrupación instrumental de mayor tamaño que incluye instrumentos de todas las familias: cuerda-arco, viento-madera, viento-metal, percusión, arpa, celesta y piano. El número de instrumentistas (generalmente superior a ochenta, llegando en ocasiones a superar la centena) así como los instrumentos que intervienen en cada interpretación se adaptan a las necesidades de cada composición.

II.2.1.2. La orquesta de cámara

Es un conjunto instrumental de reducido tamaño (hasta alrededor de veinticinco músicos) que no tiene por qué tener una composición determinada de instrumentos. El concepto de orquesta de cámara engloba:

- La orquesta barroca: formación habitual de esta época que estaba integrada por instrumentos de cuerda-arco y uno o varios instrumentos del bajo continuo (que podían ser además de los más graves de cuerda-arco, el clave, el órgano, la tiorba, el arpa, el laúd, etc.). En ocasiones se añadían algunos instrumentos de viento y los timbales, sobre todo en obras con parte coral.
- Las orquestas de cámara desde el clasicismo hasta principios del s. XX, con una instrumentación predominantemente de cuerda-arco.

- Grupos instrumentales reducidos de instrumentación muy variable y poco común que se solían emplear después de la Primera Guerra Mundial. Tienen su justificación de ser en dos motivos: la economía en época de crisis financiera y la reacción modernista frente a la retórica ampulosa del romanticismo.

II.2.1.3. La orquesta que incorpora instrumentos de una sola familia

En esta clase se puede mencionar la orquesta de cuerdas, como más representativa, y la orquesta de vientos.

II.2.1.4. La orquesta que incorpora instrumentos de dos o más familias

Hay dos tipos: la orquesta de viento y percusión, conocida normalmente como banda de música, y la orquesta de viento, percusión, algunos instrumentos de cuerda-arco (violonchelos y contrabajos) y, en ocasiones, arpa, que se denomina banda sinfónica.

II.2.2. Antecedentes de la orquesta moderna

Vamos ahora a efectuar un breve recorrido histórico por las diferentes agrupaciones orquestales, su utilización y los instrumentos que las conformaban, desde el s. XVI hasta finales del s. XIX.

II.2.2.1. Agrupaciones orquestales en los s. XVI y XVII

Durante el s. XVI se formaban conjuntos instrumentales, algunos con un número considerable de ejecutantes, para bailes, ballets, óperas⁴⁹ y otros espectáculos dramáticos, oficios religiosos y banquetes. Las primeras agrupaciones operísticas contaban con violines, violas, flautas, trompetas, cornetas, trombones, laúdes e instrumentos de teclado. Algunos desempeñaban la función de doblar las voces mientras otros creaban una textura polifónica durante los solos vocales. En las sinfonías, interludios y bailes tocaban aisladamente.

A partir de 1600 se produce una mayor concreción en la instrumentación de la orquesta de ópera produciéndose un incremento cada vez más prevaeciente del número de instrumentistas de la cuerda para conseguir cuerpo y equilibrio sonoro con respecto al viento y la percusión; la ópera *Orfeo* (1607) de Monteverdi es un ejemplo de ello.

Paralelamente aparecen las orquestas de corte en Italia, Francia e Inglaterra integradas por instrumentos de cuerda-arco, a excepción del contrabajo que fue introducido en el s. XVIII.

⁴⁹ Las primeras óperas se compusieron en Italia a finales del s. XVI.

“Los conjuntos cortesanos franceses e ingleses de esta época se derivan de los conjuntos italianos de violas; en 1626 se estableció en Francia el conjunto de los *24 Violons du Roi* (6 violines, 12 violas y 6 violonchelos), que los ingleses imitaron en tiempos de la Restauración.”⁵⁰

II.2.2.2. El nacimiento de la orquesta

Entre 1680 y 1740 se observan una serie de cambios en los conjuntos instrumentales de las cortes de muchas ciudades (primeramente en Francia e Italia y posteriormente en Alemania e Inglaterra): se aumenta el número de instrumentistas de cuerda (especialmente violines), se incluye gradualmente el contrabajo, los instrumentos de viento renacentistas (cornetas, caramillos, etc.) son sustituidos por los barrocos (flautas, oboes y fagotes) y se agregan dos trompas. En la década de 1730-1740 la orquesta es reconocida ya como institución en casi toda Europa.

Habría que destacar dos ciudades, como son Mannheim y Viena, como importantes centros de producción musical en cuanto al nuevo concepto de orquesta sinfónica (allí se fraguó la forma sinfonía). Mannheim contaba con excelentes medios materiales para poder disponer de una orquesta estable, disciplinada, numerosa y equilibrada entre las familias instrumentales, que destacó por sus brillantes interpretaciones de calidad (fraseo, dinámica, precisión en la interpretación, destacada dirección,...). La plantilla de estas orquestas estaba constituida por la cuerda (violines primeros y segundos,

⁵⁰ SADIE, Stanley (ed.), *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2000, p. 690.

violas, violonchelos y contrabajos), dos oboes y dos trompas. A lo largo de la segunda mitad del s. XVIII se consolida la orquesta sinfónica.

II.2.2.3. La orquesta clásica

Como Haydn, Mozart y Beethoven han sido considerados como los compositores más representativos del estilo conocido como “clasicismo vienés”, que floreció entre finales del s.XVIII y principios del XIX, la orquesta que emplearon en sus obras maestras se conoce como orquesta clásica. Hasta 1780 la orquesta habitual estaba formada por violines primeros y segundos, violas, violonchelos y contrabajos, dos oboes, dos trompas, uno o dos fagotes y el bajo continuo (clave u órgano), con la opción de incluir además trompetas y timbales. Haydn particularmente empleó en muchas de las sinfonías de su época media una o dos flautas, dos trompetas y dos timbales. Asimismo Mozart, y posteriormente Haydn, incluyen en sus últimas sinfonías dos clarinetes. El bajo continuo, por otro lado, fue desapareciendo de la formación orquestal en la primera década del s. XIX, aunque continuó durante más tiempo la tradición del acompañamiento clavecinístico en los recitativos de ópera.

“La instrumentación de la *Sinfonía núm. 104 “Londres”* (1795) de Haydn representa muy bien la composición de una orquesta del Clasicismo pleno: dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, dos trompetas, un par de timbales y cuerda.”⁵¹

⁵¹ RANDEL, Don (ed.), *Diccionario Harvard de Música* (trad. esp. por Luis Carlos Gago). Madrid: Alianza Editorial S.A., 1999, p. 765.

Y Beethoven fue más allá. A principio del s. XIX introduce una tercera y, a veces, una cuarta trompa, los trombones y el flautín; aunque hay que mencionar que anteriormente en la ópera y oratorio clásicos se emplearon en la orquesta instrumentos atípicos para aquella época como arpas, trombones, contrafagot e incluso *glockenspiel*.

Los avatares políticos influyeron en la titularidad y mecenazgo de las orquestas de finales del s.XVIII: el declive de la aristocracia en gran parte de Europa provocó la desaparición de numerosas orquestas de corte dejando la interpretación tanto de obras escénicas como sinfónicas para las orquestas de ópera municipales.⁵²

II.2.2.4. La orquesta romántica

En el s. XIX se produce una gran expansión de la orquesta, tanto en su cultura, difusión y el número de las mismas como en su composición. Asimismo se consolida el cambio de contexto social, referido anteriormente, en que se desarrolla. A diferencia del s. XVIII en que las orquestas constituían una expresión de la cultura aristocrática de la corte, en el siguiente siglo pasan a ser la institución principal de una vida musical pública. Se define la profesión del músico de orquesta independiente de otras dedicaciones en la música, de hecho en los conservatorios recién fundados los instrumentistas adquieren dicha formación específica. También se crean las asociaciones de músicos para mejorar las condiciones económicas y laborales de éstos. Asimismo a principios de este siglo se instaura la figura del director de orquesta tal como la

⁵² RANDEL, D. (ed.), *Diccionario Harvard de Música...*, obra citada, p. 766.

conocemos hoy; con anterioridad se dirigía desde el clave o bien se encargaba de ello el primer violín de la orquesta (concertino).⁵³

En este siglo hay que diferenciar dos tipos de orquesta: las de concierto y las de teatro. Las primeras eran organizaciones jurídicamente independientes que organizaban sus temporadas de conciertos y existían en la mayoría de las ciudades europeas. Las segundas dependían de los teatros que normalmente eran empresas mercantiles. Como el mercado para el entretenimiento se abrió durante el siglo XIX, otros tipos de orquesta se hicieron realidad: las orquestas de salón, las de café, las de baile, las de baños de relajación, las orquestas de teatros de variedades y las de casas burlescas y, a principios del siglo XX, las orquestas de cines.

Los avances tecnológicos que influyeron sobre la introducción de mejoras en algunos instrumentos también afectaron a la composición de la orquesta; por ejemplo, la adición de válvulas en las trompetas y trompas que permitió a éstas realizar escalas cromáticas y poder tocar melodías en sus registros inferiores y medios, y la inclusión del figle⁵⁴ (sustituido más tarde por la tuba). Van apareciendo en la orquesta el clarinete bajo, el clarinete en Mi bemol, el flautín, el contrafagot, el arpa (o dos arpas), instrumentos diferentes de percusión (caja, bombo, triángulo y platillos) y el órgano en algunas ocasiones, además del incremento progresivo del número de efectivos en la cuerda (incluso creándose subdivisiones en los primeros violines) y en el viento-madera (tres instrumentistas en vez de dos). El musicólogo Arthur Jacobs lo justifica de la siguiente manera:

⁵³ COOK, Nicholas, *De Madonna al canto gregoriano* (trad. esp. por Luis Gago). Madrid: Alianza Editorial S.A., 2006, p. 102.

⁵⁴ El figle es un instrumento inventado en el año 1817, de forma alargada y estrecha, concebido para ser el miembro más grave de la familia del viento-metal.

“El aumento de público asistente a los conciertos y a la ópera en el siglo diecinueve estimuló financieramente la ampliación del sonido orquestal. Nuevos métodos técnicos en la construcción de instrumentos de viento-madera y metal incrementaron sus posibilidades. Comenzaron a usarse salas más grandes. Hacia 1800 una orquesta completa de cuarenta sería considerada normalmente más que suficiente. En 1880 la cuerda de una orquesta por sí sola podría superar ese número... Tales recursos, al mismo tiempo que sirvieron para incrementar la potencia del sonido, contribuyeron también a realzar la brillantez de la orquesta con notas altas, cayendo en forma de cascada desde los múltiples violines, o exclamaciones rápidas de las trompetas, agilizadas recientemente por la invención de los pistones.”⁵⁵

El género musical que más desarrolló la orquestación en concordancia con la grandiosidad de la escena⁵⁶ fue la ópera. Entre los compositores que protagonizaron dicha expansión orquestal podemos citar a Meyerbeer, a Verdi y, sobre todo, a Wagner que en *Las valquirias* (1856) emplea una ampulosa macro-orquesta⁵⁷ que dejaría huella en otros compositores a finales del s. XIX y principios del XX.

⁵⁵ JACOBS, Arthur, *La Música de Orquesta*. Madrid: Ediciones Rialp, 1991, p. 26.

⁵⁶ Precisamente tres obras escénicas, los ballets *Petrouchka*, *El sombrero de tres picos* y *El mandarín maravilloso*, van a constituir nuestro corpus de estudio en relación con un desarrollo de la orquestación, como es la utilización del piano en la orquesta.

⁵⁷ Los efectivos orquestales que requiere *Las valquirias* son: flautín, 3 flautas, 3 oboes, corno inglés, 3 clarinetes, clarinete bajo, 3 fagotes (uno de ellos además contrafagot), ocho trompas (4 también con las tubas wagnerianas que inventó para este ciclo operístico: *El anillo del Nibelungo*), 3 trompetas, trompeta baja, 3 trombones, trombón contrabajo, tuba baja, 4 timbales, triángulo, platillos, caja, glockenspiel, 6 arpas, 16 violines primeros, 16 violines segundos, 12 violas, 12 violonchelos y 8 contrabajos.

II.2.3. La orquesta moderna

A continuación vamos a tratar lo que consideramos la orquesta moderna, en cuya evolución se pueden diferenciar dos períodos: desde finales del s. XIX hasta la Primera Guerra Mundial y desde ésta hasta la actualidad. Además mencionaremos otros prototipos de orquesta existentes durante el s. XX.

II.2.3.1. La orquesta desde finales del s. XIX hasta la Primera Guerra Mundial

Como acabamos de referir, progresivamente a finales del s. XIX y principios del XX, las técnicas wagnerianas de orquestación se abrieron paso en el repertorio sinfónico de concierto; podemos mencionar en tal sentido las tres últimas sinfonías de Bruckner, de Mahler y Scriabine, así como ciertas composiciones de Richard Strauss, Stravinsky y Schoenberg.

“El crecimiento de la orquesta en tamaño y capacidad no acabó todavía en los primeros años del siglo veinte. Se exigen cuatro o más de cada uno de los instrumentos de viento-madera, seis o incluso ocho trompas (*Sinfonía nº 8* de Mahler y *Poema del Éxtasis* de Skryabin) y otros instrumentos de metal. Todo esto supone tener que combinar una sección muy amplia y potente de cuerda. *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky⁵⁸ es un magnífico ejemplo de una instrumentación orquestal muy amplia.”⁵⁹

⁵⁸ En esta misma línea de amplísima orquestación podemos citar los otros dos grandes ballets stravinskianos de su etapa rusa: *El pájaro de fuego* y *Petrouchka*, nuestra muestra principal de estudio.

⁵⁹ JACOBS, A., *La Música de Orquesta...*, obra citada, p. 27.

En consecuencia podemos afirmar que hasta los años en que aconteció la Primera Guerra Mundial, las orquestas modernas mantuvieron en líneas generales el estilo de orquestación de la segunda mitad del s. XIX, profundizando en ese sentido.

Con respecto a los instrumentos de teclado es interesante hacer constar la incorporación de la celesta⁶⁰ a la orquesta desde 1891 con *El Voivoda* (1891) y, sobre todo, con el universalmente conocido ballet *El Cascanueces* (1892), ambas de Tchaikovsky; desde entonces su presencia se hace habitual en el repertorio de las orquestas modernas.

Por su parte el piano, que es el instrumento que nos ocupa en esta investigación, tras algunas experimentaciones de introducción en la orquesta en obras puntuales de Berlioz: *Lelio ou le retour à la vie* (1833), de Saint-Saëns: *Sinfonía nº 3* (1886) y de Debussy: *Printemps* (1887), a principios del s. XX se integra definitivamente en la orquesta como un instrumento más.

II.2.3.2. La orquesta desde 1914 hasta nuestros días

Con la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias las orquestas precedentes, con sus plantillas colosales, se ven mermadas tanto por razones obvias de índole económico como estéticas. Se produce una reducción en el número de instrumentistas de la orquesta sinfónica estableciéndose el siguiente patrón básico que llegará hasta nuestros días: tres de cada instrumento del

⁶⁰ La celesta es un instrumento musical de teclado, de aspecto exterior similar a un piano vertical, en el que el sonido se produce al ser golpeadas unas láminas metálicas por unos martillos recubiertos de fieltro, similares a los del piano. Fue inventada por Auguste Mustel en 1866.

viento-madera (con el uso posible del flautín, el corno inglés, el clarinete bajo, el contrafagot y menos frecuentemente el saxofón), cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, tuba, un arpa (en ocasiones dos), un intérprete de teclado (piano, celesta, o menos frecuentemente órgano o clave), timbales, tres percussionistas y cuerda (con un número variable: alrededor de doce violines primeros y doce segundos, diez violas, diez violonchelos y ocho contrabajos). Podemos observar que algunos instrumentos que se inventaron en el s. XIX y que entonces se emplearon en la orquesta no han encontrado un lugar estable en la orquesta moderna, entre ellos están las tubas wagnerianas, los fliscornos⁶¹, las cornetas⁶² y los saxofones.

En la familia de la percusión orquestal podemos decir que en el s. XX se producen nuevas incorporaciones sobre todo como préstamos de culturas extra-europeas, como los *temple blocks*⁶³, maracas, gong⁶⁴, güiro⁶⁵, tom-tom⁶⁶, etc. Por otra parte a lo largo del s. XX han ido apareciendo algunos instrumentos electrónicos como el *theremin*⁶⁷, las ondas Martenot⁶⁸, el sintetizador y la guitarra eléctrica, así como técnicas de generación de sonidos

⁶¹ El fliscorno es un instrumento de viento-metal de la familia de los bugles, parecido a la trompeta pero con un sonido más dulce y oscuro.

⁶² La corneta es un instrumento de viento-metal con pistones muy similar a la trompeta pero de tubo más cónico. Su sonido es más suave y menos brillante que el de la trompeta.

⁶³ Los temple-blocks (cocos) consisten en bloques huecos de madera con una hendidura transversal, hendidura que les confiere mayor sonoridad. Suelen ser percutidos con baquetas de goma o de hilo.

⁶⁴ El gong consiste en un gran disco metálico con los bordes curvados y que se suspende verticalmente para ser percutido con un mazo. Es de origen oriental.

⁶⁵ El güiro es un instrumento original de la música popular de América Latina construido a partir de una calabaza hueca en que se cortan muescas y que se frota de un extremo a otro con un palo.

⁶⁶ El tom-tom es un tambor sin bordones, generalmente de doble parche, que se emplea en la batería. Existe en diferentes tamaños.

⁶⁷ El *theremin* es un instrumento electrónico que produce un solo tono cuya altura e intensidad pueden controlarse por el intérprete. Fue inventado en 1919 por Leon Theremin.

⁶⁸ Las ondas Martenot es un instrumento electrónico monofónico de teclado que fue inventado por Maurice Martenot en 1928.

con ayuda de grabadoras, sintetizador y ordenador, que han ido empleándose en ocasiones en la orquesta por su carácter novedoso para conseguir efectos y sonoridades.

Compositores como Messiaen, Birtwistle y Reich tendieron a concebir la orquesta como un grupo con “bloques” distintos, en la línea de Stravinsky desde *La consagración de la Primavera* a *Agon* y así mantener una tradición de orquestación por “bloques” contraria a la habitual en el s. XIX.⁶⁹

En la segunda mitad del siglo XX la paleta orquestal se ve enriquecida por nuevas técnicas de interpretación en los instrumentos: en la cuerda, los microtonos, armónicos, *sul ponticello*, *col legno*; en el viento, sonidos multifónicos, *glissando*, *frullati*, microtonos; en los instrumentos de teclado, *cluster*, *glissando*, manipulación de cuerdas, golpes en la caja, etc.

En cuanto a otros aspectos a destacar están la existencia de las orquestas de cine⁷⁰ que hacían sus interpretaciones en directo en las salas de proyección hasta que apareció el cine sonoro, a finales de la década de 1920 (Saint-Saëns compuso en tal sentido). Por otro lado, en la segunda mitad de este siglo se produce la incorporación de la mujer como instrumentista de la orquesta y la expansión de la creación de orquestas sinfónicas en los países del Asia oriental. Asimismo se produce una progresiva desaparición de determinadas orquestas, como las de teatros, cafés y bailes, siendo reemplazadas por sonido registrado o un músico o pequeño grupo con sintetizador. Otro fenómeno muy en auge hasta la década de 1970 como eran

⁶⁹ Éste es un aspecto concreto que denota el peso y la repercusión de Stravinsky en la música del s. XX, que será un hecho de señalada importancia en esta investigación.

⁷⁰ CHION, M., *La música en el cine...*, obra citada, p. 44.

las orquestas de estudio de grabación, que tanta música registraron para cine, radio y televisión, han ido reemplazándose por la música electrónica.

Por otra parte durante este siglo pasado y el actual el número de orquestas de concierto ha ido aumentando en consonancia con la audiencia, gracias a la difusión que han posibilitado las giras, las retransmisiones en medios de comunicación masivos como la radio, la televisión e Internet y las grabaciones en LP, CD y en formato MP3.

Según Burkholder, en gran medida la orquesta moderna se ha convertido en un museo, una institución aislada, autónoma, dedicada a la preservación y la divulgación de creaciones artísticas.⁷¹

En el último cuarto del s. XX las opiniones de algunos críticos (no exentos de pesimismo) han generado cierta angustia con respecto a las perspectivas de futuro de la orquesta como institución. Sin embargo a pesar de la predominante dependencia pública o de fundaciones, hoy día existen motivos para pensar que no hay que temer en ese sentido.

Paralelamente a lo expuesto hasta ahora, se pueden observar otros prototipos de orquesta en el s. XX.

⁷¹ BURKHOLDER, J. Peter, “The Twentieth Century and the Orchestra as Museum”, en *The Orchestra: Origins and Transformations*. New York: ed. J. Peyser, 1986, pp. 409–433.

II.2.3.2.1. La orquesta reducida

En el período posterior a la Primera Guerra Mundial se produce por parte de una serie de compositores un movimiento de rechazo contra la retórica ampulosa del último Romanticismo pretendiendo revivir el equilibrio formal, objetividad y contención expresiva del anterior Clasicismo, que se ha dado en conocer como Neoclasicismo. Las orquestas de cámara y los conjuntos instrumentales reducidos representaron, además de una solución al elevado coste de las grandes orquestas sinfónicas, un vehículo adecuado como reacción contra la orquesta sinfónica anterior de magnitudes colosales. Los compositores más destacados de este estilo, Stravinsky, Hindemith, Casella, Falla, Prokofiev, Copland, Milhaud e incluso en cierto modo Schoenberg, emplean a menudo en este período la orquesta reducida.

“En los últimos años los compositores hicieron una cantidad considerable de experimentos –de resultado diverso- con combinaciones menos usuales. Una de las más originales y felices es la orquesta del ballet de Stravinsky *Les nocces* (*Las bodas*) que comprende cuatro pianos y trece percusionistas.”⁷²

Más tarde, en los años inmediatamente posteriores a 1945, se produce también una reacción contra lo convencional que se reflejó en un rechazo extendido de la orquesta sinfónica a favor de grupos de solistas de diferentes familias. Ello se debió probablemente a la intención de los compositores del momento (Boulez, Barraqué, Stockhausen, Feldman y Ligeti) de volver a la orquestación de los compositores más destacados desde la década de 1920,

⁷² COPLAND, A., *Cómo escuchar la música...*, obra citada, p. 78.

como Schoenberg (sobre todo con *Pierrot Lunaire* -1921- como referencia), Stravinsky, Bartók y Hindemith.

II.2.3.2.2. La orquesta modificada para obras vanguardistas

El objetivo de estas orquestas es explotar el timbre a través de los sintetizadores u otros efectos. Entre 1950 y 1970 algunas orquestas, particularmente las afiliadas a emisoras europeas, promovieron la experimentación. Así Stockhausen en *Gruppen* (1957) emplea la técnica de producir efectos espaciales separando grupos instrumentales y en *Mixtur* (1964) transforma electrónicamente los sonidos instrumentales. Otras experimentaciones son el movimiento de músicos en el escenario (Boulez, Musgrave), la alteración de la ubicación normal de la plantilla orquestal (Boulez, Barraqué, Berio, Brant, Nono), la presentación orquestal como espectáculo teatral (Birtwistle, Stockhausen, Kagel), la adición de música electrónica en cinta (Nono, Boulez, Babbitt), la introducción de instrumentos antiguos o exóticos (Kagel, Henze, Takemitsu), el empleo de cuartos de tono (Nono), la adición de voces (Stockhausen, Berio) y el hecho de centrar la ubicación de la orquesta sobre el viento y la percusión (Messiaen, Birtwistle, Reich).

II.2.3.2.3. La orquesta de instrumentos de época

En el comienzo de la década de 1970 surge, con empuje y éxito comercial, un movimiento interpretativo que podemos llamar histórico, que está representado por conjuntos diversos que emplean instrumentos originales y técnicas particulares de interpretación con la pretensión de conseguir en la

interpretación la máxima pureza y fidelidad, tanto en el estilo medieval, renacentista o barroco, como incluso en el clásico, de las obras que constituyen su repertorio. Se conocen como agrupaciones de música antigua.

“... los intérpretes “históricos” formaron sus propios grupos, tocando generalmente música medieval y del primer Renacimiento, y se echaron a la carretera de un modo muy parecido al de los grupos de rock. Y fue cuando el carismático pero fugaz David Munrow encabezó el reparto cuando la interpretación histórica empezó a atraer a auténticas audiencias. Antes de ir a la universidad, Munrow viajó a Sudamérica y regresó con una pila de instrumentos étnicos y se dispuso a utilizarlos sobre el escenario desenfrenadamente e impunemente, ya que con frecuencia no había modo alguno de decir con qué instrumentos se había tocado originalmente la música. Lo que es más importante, quizás, es que aportó a la “música antigua”, el nombre que recibe en la actualidad, una flexibilidad de enfoque y una presentación extravertida que, una vez más, recordaba más al rock contemporáneo que a la atmósfera erudita de la interpretación histórica tradicional.”⁷³

⁷³ COOK, N., *De Madonna al canto gregoriano ...*, obra citada, p. 124.

II.3. EL PIANO EN LA ORQUESTA

Hasta ahora hemos tratado de plasmar una perspectiva individualizada del piano y de la orquesta desde diferentes facetas: su descripción, historia y evolución, importancia de los mismos en la música e incluso las diferentes funciones que han desempeñado en la sociedad. Tras esta visión general por separado de estos dos agentes que van a protagonizar el desarrollo de la presente investigación, éstos se van a unir en el capítulo que ahora comenzamos focalizando nuestra atención en una de las funciones del piano que mencionamos con anterioridad: el piano en la orquesta.

En este capítulo vamos a exponer cuáles son sus antecedentes y cómo se desarrolla su introducción y consolidación como instrumento orquestal. Para ello hemos realizado un proceso previo y bastante arduo, de prolongada y tenaz dedicación al no existir apenas fuentes en que apoyarnos, consistente en la búsqueda y catalogación de partituras orquestales con piano. A partir de ésta hemos podido elaborar una tabla y un gráfico que analizaremos en relación a la distribución temporal de dichas obras, así como establecer la división en períodos que vamos a exponer en los primeros tres epígrafes, analizando brevemente aspectos significativos de algunas de ellas necesarios para llegar a conclusiones posteriores. En los mismos vamos a efectuar un recorrido cronológico individualizado por los compositores que comenzaron a utilizar el piano en la orquesta con anterioridad al fin de 1925, ordenados en función a dicho criterio ya que nos parece el más idóneo y representativo de cara al desarrollo de esta investigación. Hemos escogido precisamente ese año para

poder concluir con Dimitri Shostakovich (su primera sinfonía fue concluida en 1925), compositor con una prolífica producción orquestal que se decantó frecuentemente por la inclusión del piano en sus plantillas instrumentales. A continuación incluiremos una extensa relación de los compositores más significativos que también hemos localizado que empezaron a hacer uso del piano como instrumento orquestal con posterioridad a 1925 incluso llegando hasta nuestros días. Dicha relación nominal está ordenada por sus países de procedencia, haciendo constar sus años de nacimiento y fallecimiento en caso de que éste se hubiera producido.

II.3.1. Antecedentes a la aparición del piano en la orquesta

Como veremos más adelante la incorporación del piano a la orquesta se produce primeramente en algunas obras esporádicas durante el s. XVIII, XIX y en su plenitud desde la segunda década del s. XX. Los antecedentes a dicha incursión del piano en el universo orquestal los podemos encontrar en varias funciones diferentes que el piano o los instrumentos de teclado desempeñaron con anterioridad.

Por un lado, el clave y otros instrumentos de teclado (posteriormente como veremos incluso el piano) desarrollaban la función de interpretar el bajo continuo⁷⁴ en las agrupaciones instrumentales o vocales/instrumentales en el Barroco y fue reduciéndose su uso en la segunda mitad del s. XVIII, quedando como reducto de ello la interpretación del mismo por el clave (o piano) en los recitativos de las óperas y oratorios en que fue sustituyéndose progresivamente por el acompañamiento de la orquesta. Desde 1830 a 1850 los únicos recitativos acompañados sólo por el bajo continuo eran los de algunas óperas cómicas italianas. En la ópera *L'Elisir d'Amore* (El elixir de amor) (1831), de Gaetano Donizetti, el compositor especificó el uso del piano para los recitativos acompañados a solo.

“This latter incorporation of the piano as part of the orchestra is a comparatively recent development, emerging gradually out of its more

⁷⁴ El bajo continuo es una línea de bajo independiente que se desarrolla a lo largo de toda una pieza musical (de ahí el adjetivo continuo) sobre el cual se sustentan armonías interpretadas por uno o varios instrumentos polifónicos. Dicho bajo continuo era realizado normalmente por al menos dos instrumentos: uno polifónico, capaz de producir acordes y armonías, y otro melódico, que tocaba la propia línea del bajo. Esta práctica fue esencial en la música culta occidental de conjunto desde 1600 hasta 1750.

conventional role of continuo (as in Mozart and later Rossini and Donizetti, whose *L'Elisir d'Amore* specifies a piano for the recitatives).”⁷⁵

(Esta incorporación más tardía del piano como parte de la orquesta es un desarrollo comparativamente reciente, emergiendo gradualmente de su papel más convencional de bajo continuo [como en Mozart y posteriormente Rossini y Donizetti, cuyo *L'Elisir d'Amore* especifica un piano para los recitativos].)

En segundo lugar, si nos situamos en el contexto del piano como instrumento solista en los conciertos para piano y orquesta, en cierta manera podremos vislumbrar que fue también un antecedente de la aparición del piano en la formación orquestal. Los conciertos designan a un tipo de composición en que un instrumento solo (o varios) contrastan con un conjunto orquestal. Los primeros conciertos para teclado y orquesta eran los de J. S. Bach, pensados originariamente para clave, pero que con la decadencia de éste en favor del piano se fueron interpretando con el instrumento que nos ocupa. “Pero el verdadero *Concierto para piano y orquesta* se inicia con Mozart, de cuya vasta producción, sus veinticinco *Conciertos* representan un punto culminante.”⁷⁶ Pues en estos conciertos y en los de Beethoven existen momentos en los que el piano ejerce funciones acompañantes fundiéndose con la instrumentación orquestal. Así nos los expresan Héctor Berlioz, en su *Tratado de Orquestación* y Alfredo Casella, en su monografía *El piano*:

“And yet some passages in Beethoven’s *concertos* should have drawn the attention of composers in this direction. They have probably all admired the wonderful effect produced in the great E flat *concerto* (sc. the *Emperor*) by the

⁷⁵ MAR, Norman del, *Anatomy of the Orchestra*. London: Faber, 1983, p. 458.

⁷⁶ CASELLA, A., *El piano...*, obra citada, p. 208.

slow broken chords played by both hands in the upper register of the instrument while flute, clarinet and bassoon play the melody and the strings accompany with off-beat chords. In such a context the sound of the piano has a delightful charm, full of calm and freshness, and is the very image of grace. (Example: *5th piano concerto*, 2nd movement, bars 64-82).⁷⁷

(Y aún algunos pasajes en los conciertos de Beethoven deberían haber llamado la atención de los compositores en este sentido. Todos ellos probablemente han admirado el efecto maravilloso producido en el gran *Concierto en mi bemol "Emperador"* por los lentos acordes rotos tocados por ambas manos en el registro superior del instrumento mientras la flauta, el clarinete y el fagot tocan la melodía y las cuerdas acompañan con acordes fuera del pulso rítmico. En tal contexto el sonido del piano tiene un encanto cautivador, lleno de calma y frescura, imagen viva de gracia. [Ejemplo: *Concierto para piano nº 5*, 2º movimiento, compases 64-82].)

"Aunque ya se pueden señalar en los *Conciertos* de Mozart y de Beethoven pasajes que son en cierto modo "proféticos", en los cuales el piano asume desde ya una función propia del instrumento orquestal (como el final del *Adagio* del *Quinto Concierto* de Beethoven, donde el piano acompaña a la orquesta con un dibujo de cuatrillos que parece ideado para una especie de "celesta" actual) el uso del mismo, como instrumento formando parte de la orquesta, es esencialmente moderno."⁷⁸

⁷⁷ BERLIOZ, Hécctor, *Grande traité de l'instrumentation et d'orchestration modernes*, (trad. english by Hugh Macdonald). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 90-91.

⁷⁸ CASELLA, A., *El piano...*, obra citada, p. 222.

En tercer lugar, el piano ha sido empleado en la orquesta como instrumento alternativo sustitutivo de otros en caso de no estar disponibles. Existe constancia de que Berlioz solía emplear el piano en sustitución del arpa cuando se carecía de ella. Además en su *Sinfonía fantástica Op. 14* (1830) especifica en su 5º movimiento, *Sueño de una noche de aquelarre*, que si las dos campanas no están disponibles se interprete dicha parte en los pianos. En el mismo sentido, más adelante Georges Bizet, en sus suites 1ª y 2ª de *La Arlesiana* (1872), especifica en su plantilla orquestal arpa (o piano); Piotr Ilich Tchaikovsky en *El Voivoda* (1891) y en el ballet *El Cascanueces* (1892) determina la necesidad de celesta (o piano); Benjamin Britten en *Soirées musicales Op. 9* (1936) y en *Matinées musicales Op. 24* (1941), arpa (o piano); Henry Cowell en *Carol for orchestra* (1965), arpa (o piano), etc.

II.3.2. Introducción del piano en la orquesta

Como preámbulo vamos a iniciar este epígrafe narrando un hecho singular, aunque no haya tenido influencia posterior en la historia de la música. En 1786 Wolfgang Amadeus Mozart compone en Viena, dedicadas a la cantante Nancy Storace, la escena y aria para soprano *Ch'io mi scordi di te... Non temer K.505*, para ser insertados en el acto II de su ópera *Idomeneo K.366* (1781). Además de la voz solista, tiene la peculiaridad de incluir en la orquesta el piano que ejerce un papel solista virtuosístico en contrapunto a la voz, aunque en otros momentos desarrolla acompañamientos con la orquesta, configurando una partitura de singular belleza.

En el s. XIX aparecen, como casos muy aislados y peculiares, las primeras obras, a excepción de la mozartiana que acabamos de citar, en las que el compositor especifica en la plantilla orquestal la necesidad de inclusión del instrumento que nos ocupa.

La primera obra en la que se incluye el piano en la plantilla orquestal, como un instrumento integrante de dicha formación, es *Lelio ou le retour à la vie* (Lelio o el retorno a la vida), de Hector Berlioz. Se trata de un monólogo lírico compuesto entre 1831 y 1832, como segunda parte o continuación de su *Sinfonía fantástica* (1830). En su sexta sección, titulada *Fantasía sobre la Tempestad de Shakespeare*, introduce en la orquesta un piano interpretado a cuatro manos, además de coro mixto. Es una sección en la que la música fluye de un modo natural, relajado, cristalino y etéreo. Según palabras del propio compositor en su *Orchestration Teatise* (Tratado de Orquestación) de 1844:

“On only one occasion has a composer thought it appropriate to use the piano in the orchestra just like any other instrument, that is to make it contribute to the ensemble its own individual resources, for which there is no available substitute... In a chorus of airy spirits, the composer has used two pianos for four hands. The lower pair of hands executes a fast rising arpeggio in triplets, which is answered in the second half of the bar by another, descending arpeggio in three parts played by a piccolo, a flute and a clarinet, above which there is a shimmering double trill in octaves from the upper pair of hands on the piano. No other available instrument could produce this kind of harmonious flutter which the piano has no difficulty in rendering, and which the sylph-like character of the piece requires. (Example: Berlioz, *Fantasia on Shakespeare's Tempest*).”⁷⁹

(Solamente en una ocasión ha pensado un compositor en asignar el uso del piano en la orquesta como cualquier otro instrumento, haciendo aportar al conjunto sus propios recursos individuales, para el que no hay sustituto disponible... En un coro de espíritus del aire, el compositor ha usado dos pianistas a cuatro manos. Mientras las dos manos inferiores ejecutan un arpegio rápido que emerge en tresillos, el cual es respondido en la segunda mitad del compás por otro arpegio descendente en tres partes interpretado por un flautín, una flauta y un clarinete, por encima con un carácter resplandeciente hay un doble trino en octavas que ejecuta en el piano el par de manos superior. Ningún otro instrumento disponible podría producir esta clase de revoloteo armonioso que el piano no tiene dificultad en dar, y que el carácter de la pieza “como un silfo” requiere. [Ejemplo: Berlioz, *Fantasía sobre la Tempestad de Shakespeare*].)

Diez años más tarde, en 1842, se estrena la ópera *Ruslan y Ludmila* del compositor ruso Mijail Glinka, en la que con una intención de búsqueda tímbrica

⁷⁹ BERLIOZ, H., Grande traité de l'instrumentation et d'orchestration modernes..., obra citada, pp. 90-97.

tratando de imitar al *guzli*⁸⁰, emplea el piano y el arpa simultáneamente en la orquesta con diseños de acordes arpegiados.

Hay que esperar más de cuarenta años para poder encontrar otra composición orquestal muy destacada y brillante, como es la *Sinfonía nº 3 Op.78* del francés Camille Saint-Saëns (1886), curiosamente dedicada a la memoria de Franz Liszt, en la que se usa el piano a dos y a cuatro manos. En el tercer movimiento (*Scherzo*), concretamente en el *Trío*, aparecen una serie de intervenciones del piano, ejecutando arpeggios y escalas muy rápidas ascendentes a dos manos, con un carácter *brillante* especificado por el compositor. Más adelante en el cuarto movimiento (*Finale*), en el que interviene también el órgano, el piano a cuatro manos desarrolla un acompañamiento en arpeggios abarcando una gran tesitura. “Esta *Tercera Sinfonía*, es verdad, demuestra una absoluta maestría en el plano formal y en la orquestación, siempre densa y equilibrada”.⁸¹ Posteriormente Saint-Saëns sólo compondría con piano integrado en la orquesta la obra escénica *Assassinat du Duc de Guise Op. 128* (1908), para orquesta reducida.⁸²

Un año después de la composición de la sinfonía antes referida, en 1887, Claude Debussy concluyó una de sus primeras obras orquestales: *Printemps* (Primavera). Se trata de una suite orquestal que precisa de piano a cuatro manos. En su concepción original incluía coro y orquesta (con piano a cuatro manos) pero no fue estrenada por ciertas críticas recibidas. Más adelante realizó otra versión sin coro, con la colaboración de Henri Büsser, que fue la

⁸⁰ El *guzli* es un instrumento popular ruso de cuerda pulsada similar al salterio que empleaban los juglares.

⁸¹ TRANCHEFORT, François-René, *Guía de la música sinfónica* (trad. esp. por Eduardo Rincón). Madrid: Alianza Editorial S.A., 2008, p. 997.

⁸² Ésta fue la primera obra compuesta para cine por un compositor de música culta, por encargo de Fernand Le Borne.

que se estrenó en 1913. Esta partitura consta de dos partes: la primera a *tempo* bastante moderado y la segunda más ágil simbolizando la eclosión de la primavera. Durante toda esta obra el piano tiene bastante presencia en la orquestación, sobre todo en acompañamientos en arpeggios, diseños rítmicos ágiles con carácter de *fiorituras* (pasajes ornamentales) y en melodías doblando a otros instrumentos del viento-madera o la cuerda, todo ello en una tesitura muy amplia, gracias a poder disponer de cuatro manos. La escritura pianística es la típica debussiana hasta la llegada del s. XX: de toque fluido y poco percutido, con una búsqueda de sonoridad de gran delicadeza y colorido y con una gama muy rica de matices desde el *pianissimo*. En 1913 compondría el ballet *La boîte à joujoux*, también con piano orquestal.

En 1899 Glazunov, compositor ruso de gran reputación en su época, compone el ballet alegórico en un acto *Las estaciones*, estrenado un año después. En el tercer cuadro *El verano* emplea en su orquestación un *pianino* (piano vertical).

Después de reflejar estas cinco apariciones esporádicas del piano en la orquesta en todo este siglo, ya en el s. XX encontramos un compositor italiano poco conocido actualmente pero con una producción, operística sobre todo, bastante interpretada en su época. Se trata de Ermanno Wolf-Ferrari que en 1903 compuso su cantata *La vita nuova Op. 9* para voces solistas, coro y orquesta con piano. Dos años antes había compuesto la *Sinfonia da camera Op. 8* para once instrumentos de viento-madera, cuerda y piano. Unos años después, dentro de su gran producción lírica destaca su ópera *I gioielli della Madonna* (1911), que incluye también piano.

Por otra parte, hay otra bella obra en la que el piano aparece en la orquesta: el tríptico sinfónico *Jour d'été à la montagne Op. 61* (Día de verano en la montaña) que fue compuesta en 1905 por el francés Vincent d'Indy. Este poema sinfónico descriptivo de carácter cíclico está dividido en tres cuadros, con los siguientes comentarios del propio compositor: “*Aurore* (Aurora), un amanecer sin nubes; *Jour* (El día), ensueño en un bosque de pinos, mientras se escuchan cantos, abajo, en el camino; y *Soir* (Noche), vuelta al albergue con las últimas luces sobre las copas de los pinos, después... la noche.”⁸³:

En el primer cuadro el piano desarrolla sobre todo ágiles arpeggios ascendentes y descendentes, en paralelismo con las arpas, así como trinos, en un momento en el que el compositor intenta describir los sonidos de la naturaleza en el amanecer (por ejemplo, cantos de pájaros).

Dentro del segundo cuadro, en el momento en que se siente el calor de los rayos de sol, transcurre un *scherzo* en el que el piano tiene algunas intervenciones con protagonismo melódico en su registro medio-agudo, siendo doblado primeramente por el flautín y la trompeta y, a continuación, por más instrumentos. Es de destacar cómo d'Indy describe los leves indicios de que se está generando una tormenta; para ello recurre en matiz *pianissimo* a trémolos del timbal y trinos del piano con las dos manos en un registro muy grave que desarrollan una pequeña melodía ascendente (con *crescendo*) y después descendente (con *diminuendo*).

Por último, nos gustaría referir que en el tercer cuadro el compositor francés, desde el número de ensayo [49] hasta el [50], pretende describir el

⁸³ INDY, Vincent d', *Jour d'été à la montagne: in full score*. París: Durand & Fils, 1906, over Publications Inc., 1988, p. Préface.

canto de las aves nocturnas con intervenciones a solo del piano con respuestas del clarinete, oboe y arpa.

En el mismo año de la composición de este poema sinfónico (1905) uno de los compositores postrománticos más destacados, Gustav Mahler, orquestó los seis primeros lieder de sus *Sieben Lieder aus letzter Zeit* (Siete últimas canciones) incluyendo piano en dicha orquestación y, un año después, compuso su *Octava Sinfonía*, conocida como de “*Los Mil*”,⁸⁴ que concluyó en agosto de 1906 aunque su estreno se llevó a cabo bajo su dirección el 12 de septiembre de 1910 en Munich, con un rotundo éxito. Esta magna obra “es una obra optimista, en la que Mahler respira la confianza en sí mismo... canta la alegría de crear, la potencia creadora.”⁸⁵ (ilustración II.5)



ILUSTRACIÓN II.5 Estreno en Estados Unidos de la 8ª Sinfonía, dirigida por Leopold Stokowski e interpretada por 1.068 músicos

⁸⁴ Este título no es original y fue ideado por el empresario que produjo el estreno con fines publicitarios. Hace referencia a la plantilla colosal que requiere la interpretación de esta sinfonía (según la intención del propio compositor 850 cantantes y 171 instrumentistas): siete voces solistas, coro infantil, doble coro, orquesta con 6 flautas, 4 oboes, 6 clarinetes, 3 fagotes, 8 trompas, 4 trompetas, 4 trombones, tuba, timbales, amplia percusión, celesta, armonio, órgano, piano, 2 arpas, mandolina, cuerda muy extensa y además en la sala, fuera del escenario, 4 trompetas y 3 trombones.

⁸⁵ TRANCHEFORT, F.- R., *Guía de la música sinfónica...*, obra citada, p. 672.

Esta obra eminentemente vocal está dividida en dos movimientos. En el segundo que es el más extenso, titulado *Escena de Fausto*, Mahler emplea el piano desempeñando diferentes funciones: de una parte, ejecutando arpeggios coloristas de acompañamiento junto con las arpas, persiguiendo en ocasiones un aumento de sonoridad y, en consecuencia, posibilitando la audición de los mismos en las dinámicas *f* o *ff* orquestales, y por otro lado, interpretando melodías doblando a otros instrumentos o voces, en muchas ocasiones ejecutando trémolos (o figuraciones con valor real) con octavas quebradas y en otras interpretando acordes arpegiados, con una pretensión de enriquecimiento tímbrico.

En esta obra, como también ocurrirá en obras posteriores, se produce una afinidad orquestal del piano con la celesta y con las arpas.

En este mismo año el compositor alemán Charles Martin Loeffler compone *Un poema pagano Op. 14* (1906) para gran orquesta, incluyendo a nuestro instrumento que apoya en ocasiones a los timbales; la versión original para orquesta de cámara (13 músicos incluido piano) data de 1902. Posteriormente compondría también con piano orquestal *Memorias de mi infancia* (1924).

Uno de los compositores estadounidenses más innovadores y sobresalientes a nivel internacional, aunque su obra fue prácticamente ignorada durante su vida, Charles Ives, compone varias piezas para orquesta de cámara con participación de piano a partir de 1909: *Like a Sick Eagle* (1909), *The gong on the Hook and Ladder* (1912), *The Indians* (1912), *The Rainbow* (1914), *Three*

places in New England (1914), donde Ives escribe en la parte de piano unos *clusters*⁸⁶ a ejecutar con los dos antebrazos en los últimos compases en matiz *fff*, *Tone Roads n.º 3* (1914), *Luck and Work* (1916) y *Charlie Rutlage* (1920), entre otras. Por otra parte, en lo referente al repertorio sinfónico, compuso *A symphony: "Holidays"* (1913), que en su tercer y cuarto movimientos incluye piano obligado, al igual que su obra más célebre la *Sinfonía n.º 4* (1916), que requiere dos pianos, curiosamente uno afinado a distancia de cuarto de tono del otro. Su última sinfonía inconclusa, *Universe Symphony* (1915-1928), incluye una amplia orquestación espacial para dos o más orquestas con piano.⁸⁷

El 25 de junio de 1910, apenas dos meses antes del estreno de la grandiosa sinfonía de Mahler antes mencionada, el joven Igor Stravinsky representa por primera vez el ballet *El pájaro de fuego*, por encargo de los Ballets Rusos un año antes. Dicha obra le encumbra definitivamente a la fama demostrando su dominio de la técnica de la orquestación y empleando una gran plantilla instrumental en que también integrará al piano. En la siguiente sección de esta investigación lo trataremos con más detalle.

1911 es un año clave, en nuestra opinión, en cuanto a la función del piano como instrumento orquestal. Por un lado, otro compositor ruso Alexander Scriabin estrena *Prometeo, Poema del fuego (Sinfonía n.º 5) Op.60*, cuya composición concluyó en 1910, con una inmensa orquesta en la que el piano desempeña un papel protagonista, y por otro, Igor Stravinsky concluye y

⁸⁶ Un *cluster* es un grupo (racimo) de notas próximas entre sí, muy disonante, ejecutadas simultáneamente; en el piano se interpreta pulsando un determinado número de teclas (especificadas normalmente por el compositor) con la mano o el antebrazo.

⁸⁷ Hemos de mencionar que existe bastante problemática al contrastar las fuentes con la exactitud de las fechas de composición de sus obras. Ello es debido a que Ives solía componer varias obras simultáneamente, distanciándose bastante la fecha de inicio de la de finalización de sus composiciones.

estrena, también por encargo de Diaghilev y los Ballets Rusos, el ballet (escenas burlescas) *Petrouchka*. Esta obra paradigmática en referencia al tema que nos ocupa será la que centrará la sección siguiente.

Con esta última obra se está instaurando una etapa musical nueva de carácter anti-romántico y anti-impresionista que se corresponde con la difusión del uso del piano como un instrumento orquestal más, al mismo nivel que cualquier otro perteneciente a esta formación, como por ejemplo el violín, el oboe o la trompa. Esto es una prueba de que la orquesta ha ido sufriendo transformaciones a lo largo de la historia; según la estética de la época en que nos encontremos se han ido produciendo nuevas incorporaciones así como omisiones por cuestiones de que su tímbrica sea acorde o no a la sonoridad que determinado estilo buscaba. A partir de este momento se hace bastante más habitual la presencia del piano en la orquesta en las sucesivas composiciones que se van produciendo en el s. XX, en ocasiones en sustitución del arpa por las ciertas reminiscencias de sabor romántico que ésta podía tener.

“Algunos compositores del siglo XX han mostrado preferencia por el piano como sustituto del arpa, intuyendo que el arpa está cargada de ciertas connotaciones románticas que querían evitar”⁸⁸

⁸⁸ PISTON, Walter, *Orquestación* (trad. esp. por Ramón Barce). Madrid: Real Musical Editores, 1992, p. 367.

II.3.3. Consolidación del piano como un instrumento habitual en la formación orquestal durante los s. XX y XXI

Como comentábamos en el epígrafe anterior, desde el estreno de *Petrouchka* en París en 1911 se va extendiendo entre los compositores la elección del piano como un instrumento perteneciente a la orquesta. Entre ellos podemos citar al propio Stravinsky con las siguientes composiciones de estos primeros años: *Tres poemas de la lírica japonesa* (1913), para soprano y conjunto instrumental (piano, dos flautas, dos clarinetes, dos violines, una viola y un violonchelo), *El ruiseñor* (1914), cuento musical en tres actos (ópera) para voces solistas, coro y orquesta, *El canto del ruiseñor* (1917), ballet arreglo de *El ruiseñor* para gran orquesta y la *Suite nº 2* (1921), para pequeña orquesta, arreglo de *Piezas fáciles* para piano a 4 manos, *Las Bodas* (1923), escenas coreográficas rusas, para cuatro voces solistas, coro, cuatro pianos y trece percussionistas, *Oedipus rex* (1927), ópera-oratorio para recitador, cinco voces solistas, coro y orquesta, *Cuatro estudios para orquesta* (1928), arreglo para orquesta de las *3 Piezas para conjunto de cuerdas* y del *Estudio para pianola*, *Sinfonía de los Salmos* (1930), para coro mixto y orquesta (con 2 pianos) y *Perséfone* (1934), melodrama en tres cuadros para recitador, tenor solista, coro de niños, coro y orquesta.

La plantilla instrumental habitual en la orquesta moderna incluye un instrumentista de teclado que interpreta la parte de piano, celesta o más ocasionalmente, órgano o clave. En ocasiones son necesarios varios intérpretes, por ejemplo en la ópera *Suor Angelica* (1918) de Puccini se precisan cuatro instrumentistas de teclado ya que la orquestación incluye dos pianos, órgano y celesta. Otra práctica muy extendida durante el siglo pasado y en la actualidad es la de que un solo intérprete de teclado se encargue de la

ejecución de una sola partitura que integra fragmentos para el piano y otros para la celesta.

En el año 1912 el joven compositor Bohuslav Martinu compone *Nipponari*, un ciclo de siete canciones sobre poemas japoneses para soprano y pequeña orquesta en que incluye piano. Ello no será algo casual, este compositor checo incluirá este instrumento en la mayor parte de sus composiciones orquestales: el ballet *Night H.89* y *Composición para gran orquesta H. 90* (1914), *Ballad "Villa by the sea" H.97* (1915), el rondó *Half-Time H.142* (1924), *La bagarre H.155*, *The butterfly that stamped H.153* y *El soldado y la bailarina H.162* (1926), *Le Jazz H.168* (1928), *La rapsodia H.171* y *Jazz suite H.172* (1928), *Le depart H.175* (1929), *Legend of Saint Dorota* (1931), *Spalicek H.214 suites nº 1 y 2* (1932), *Invenciones H.234* (1934), *La voz del bosque H.243*, ópera radiofónica, y *Comedy on the bridge H.247* (1935), *Julietta-suite* (1937), *Doble concierto H.271* (1938) para dos orquestas de cuerda y timbales y, a partir de 1942, todas sus sinfonías excepto la sexta.

En 1912 el gran compositor alemán Richard Strauss estrena su ópera *Ariadne auf Naxos Op. 60* (Ariadna en Naxos), en que incluye piano al igual que en su suite orquestal *Des Bürger als Edelmann Op. 60* (El gentilhomme burgués), compuesta entre 1911 y 1917, aunque esta tendencia no será habitual en la producción de este representante del postromanticismo.

Por otra parte, uno de los más importantes compositores del s. XX, el austriaco Arnold Schoenberg, creador del dodecafonismo y fundador de la Escuela de Viena, aunque no empleó demasiado el piano en su producción orquestal, sí lo hizo en las siguientes composiciones: el ciclo de canciones para voz femenina y grupo instrumental *Pierrot Lunaire Op. 21* (1912) que causó

bastante sensación entre sus contemporáneos, *Lied der Waldtaube* (1922) para soprano y orquesta, *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene Op.34* (Música de acompañamiento para la escena de una película) (1930) y *Oda a Napoleón Bonaparte Op. 41* (1942).

El también austriaco Alban Berg, alumno de Schoenberg y perteneciente a la Escuela de Viena, ya en una de sus obras orquestales de juventud introduce el piano, se trata de *Altenberg Lieder Op. 4* (1912) y más tarde la ópera *Wozzek Op. 7* (1917) en que especifica *pianino* (piano vertical), *Der Wein* (1929) y la *Suite Lulú* (1935) de su ópera inconclusa del mismo nombre, estas dos últimas para soprano y orquesta.

Franz Schrecker, también austriaco, compuso una serie de obras orquestales en que estaba presente el piano: *Vorspiel zu einem Drama* (1913), la ópera *Die Gezeichneten Op.3* (1915), *Vorspiel zur oper "Die Gezeichneten"* (1915), *Kammersymphonie* (1916), *Vom ewigen Leben* para soprano y orquesta de cámara (1927) y *Kleine Suite* (1928).

El compositor francés Maurice Ravel, con una concepción impresionista de la sonoridad orquestal, tan solo utilizó el piano en dos obras orquestales: *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) y la fantasía lírica para 21 voces solistas, coro de niños, coro mixto y orquesta *L'Enfant et les sortilèges* (1925).

Al otro lado del Atlántico el estadounidense John Alden Carpenter, uno de los primeros compositores en introducir el jazz en la música culta, compuso en 1913 *Gitanjaly*, para mezzo-soprano y orquesta de cámara, *Adventures in a Perambulator* (1914), los ballets *Birthday of the Infanta* (1917) y *Skyscrapers*

(1924), *Krazy Kat* (1921) y *Sea drift* (1933), todas ellas obras orquestales con *particella* integrada de piano.

Por otra parte el gran pianista y compositor ruso Sergei Rachmaninov, aunque esporádicamente, empleó el piano en la orquestación de algunas obras: su cantata para solistas, coro y orquesta *Las campanas Op. 13* (1913) – especificó *pianino* (piano vertical)-, los *Tres Cantos populares rusos Op. 41* (1926) para coro y orquesta y las *Danzas sinfónicas Op. 45* (1940).

En Alemania el compositor Carl Orff, que podríamos encuadrar en la corriente del Neoclasicismo del s. XX influenciado por Stravinsky, compone ya desde 1914 las siguientes obras orquestales con presencia de piano (potenciando ante todo su valor percusivo): *Tanzende Faune Op.21* (1914) con piano a 4 manos, *Ein Sommernachtstraum* (El sueño de una noche de verano) (1917), *Des Turmes Auferstehung* (1921) para 2 coros de hombres y orquesta con 6 pianos (*ad libitum* 3) y el tríptico *Trionfi* integrado por la celeberrima *Carmina Burana* (1938) para voces solistas, gran coro, coro de niños y orquesta con 2 pianos con un papel ciertamente protagonista, *Catulli Carmina* (1943) para voces solistas, coro y orquesta con 4 pianos y *Trionfo di Afrodita* (1951) para voces solistas, coro y orquesta con 3 pianos.

El compositor rumano George Enescu comienza a utilizar el piano, con el que se siente muy identificado en sus orquestaciones, desde 1914: *Sinfonía nº 2 Op. 17* (1914), *Suite nº 2 Op. 20* (1915), *Sinfonía nº 3 Op. 21* (1918) para coro y orquesta, *Suite nº 3 (suite villageoise) Op. 27* (1938), el poema sinfónico para coro y orquesta *Vox Maris Op. 31* (1929-1950) y *Obertura de concierto Op. 32* (1948) sobre temas populares rumanos.

Ernest Bloch fue un compositor suizo que utilizó el piano en las siguientes obras orquestales: *Psalm 22* para barítono y orquesta de cámara (1914), *Concerto grosso nº 1* para piano y cuerda (1925), *Voice in the wilderness* para violonchelo y orquesta (1936) y *Evocations* (1937).

Por su parte, Sergei Prokofiev, tras haber asistido en Londres en 1914 a algunas representaciones de los ballets de Stravinsky, recibe un encargo de Diaghilev y compone el ballet *Ala y Lolly*, que fue rechazado por el empresario ruso por no ser de su agrado el argumento, encargándole entonces otro que sería *Chout* (El bufón). Dicha partitura fue aprovechada por el compositor para crear la *Suite escita Op.20* (1915) que incluye piano en su plantilla orquestal quizás influenciado por los ballets previos de Stravinsky. A continuación compone el ballet *Chout Op. 21*, cuyo libreto está tomado de una colección de cuentos que Stravinsky trajo de Rusia, e incluye una orquestación que incorpora también piano, en la línea de su obra anterior. Su partitura está concluida en 1915 pero no será representada hasta 1921 (en 1922 elaborará una suite orquestal de dicho ballet). A estos ballets sucederían las siguientes composiciones orquestales con piano que vamos a mencionar: la ópera *The Gambler Op. 24* (1917), *Overture on hebrew themes Op. 34* (1919) y en 1925 la *Segunda Sinfonía*. Esta última “ ‘hecha de hierro y acero’, como el autor había formulado refiriéndose a su espíritu, ilustra la estética urbanística y constructivista de los años veinte que encontró su expresión en la obra *Pacific 231* de Honegger”⁸⁹; en su primer movimiento destacan las intervenciones del piano en una especie de *toccata*. En la misma línea estética compositiva surgen el ballet *Pasos de acero Op.41* y su suite correspondiente Op. 41b (1926). A continuación citaremos *Overture (American) Op. 42* (1926) con 2 pianos, *Sinfonía nº 4 Op. 47/112* (1930/1947), la suite *Four portraits from the opera The*

⁸⁹ TRANCHEFORT, F.-R., *Guía de la música sinfónica...*, obra citada, p. 892.

Gambler Op. 49 (1928), suite de la música para la película *El teniente Kijé Op. 60* y la suite sinfónica de *Noches egipcias Op. 61* (1934), el célebre ballet *Romeo y Julieta Op. 64* (1935), con las tres suites orquestales correspondientes que compuso, música para la película no filmada *La dama de picas Op. 70* (1936), *Eugene Onegin Op. 71*, música incidental (1936), el ballet *La Cenicienta Op. 87* (1944), también con tres suites orquestales, y a partir de entonces sus *Sinfonías nº 5 Op. 100* (1944), *nº 6 Op. 111* (1945), *nº 7 Op. 131* (1952), la *Oda para el final de la Guerra Op. 105* (1945) con 4 pianos y la música para cine *Iván el terrible Op. 116* (1945).

En lo que respecta a los compositores españoles, destaca notablemente Manuel de Falla, que será uno de los protagonistas de esta investigación y será estudiado particularmente en una sección posterior. Para ampliar su formación Falla se traslada a París en 1907 en donde permanecerá hasta 1914 en que estalla la Primera Guerra Mundial. Allí establece relación con gran parte de los compositores más destacados del momento, entre otros: Debussy, Ravel, Dukas, Albéniz y Stravinsky. La huella de estos maestros y, en especial, de Stravinsky quedará marcada en su obra que entrará en estos momentos en su etapa de madurez creativa. A partir de entonces comienza a utilizar el piano en sus composiciones orquestales. Por encargo de la bailaora Pastora Imperio compone el ballet *El amor brujo* para voz y orquesta (primera versión con orquesta más reducida de 1915, la segunda de 1925); aquí el piano adquiere un papel muy importante como núcleo de la orquestación, incluso más densamente que en las obras del compositor ruso.⁹⁰ En 1917 estrena la pantomima en dos cuadros *El Corregidor y la molinera*, para mezzosoprano y orquesta reducida (incluyendo piano), de la que surgiría el ballet *El sombrero de tres picos* (1919) que estudiaremos en detalle en la cuarta sección de esta investigación. Como

⁹⁰ WOOD, R. W., "The piano as an orchestral instrument"..., obra citada, pp.139-146.

podemos observar se suceden las composiciones orquestales en que Falla se inclina por incluir el piano. Entre 1918 y 1919 compone una ópera inédita *Fuego fatuo* sobre temas de Chopin (incluye piano a cuatro manos) y la cantata escénica inconclusa *Atlántida*, compuesta entre 1927 y 1946, que terminaría a partir de sus esbozos su discípulo Ernesto Halffter (incluye dos pianos).

También en España el compositor sevillano Joaquín Turina compone *Navidad Op. 16* (1916), versión orquestal de concierto en la que está presente el piano, así como en la suite de concierto para tenor y orquesta *La adúltera penitente Op. 18b* (1920), *El poema de una sanluqueña Op. 28* (1925) para violín y orquesta, las *5 Danzas gitanas (1ª serie) Op. 55* (1931) y en música para cine como *Primavera sevillana* (1943), *El abanderado* (1943), *Eugenia de Montijo* (1944) y *Luis Candelas* (1947).

En Italia, en el aspecto concerniente a esta investigación, resplandece la figura de Ottorino Respighi, discípulo de Rimsky-Korsakov al igual que Stravinsky, con la composición de las siguientes obras en que demostró su maestría en la técnica de la orquestación: *Fuentes de Roma* (1916), *Pinos de Roma* (1924), *Vetrata di chiesa* (1926), *Trittico botticelliano* (1927) para pequeña orquesta, *Fiestas romanas* (1928) en la que el piano es interpretado a 4 manos, *Lauda per la natività del Signore* (1929) para solistas, coro y orquesta, también con piano a 4 manos, e *Impressioni brasiliane* (1939).

El polaco Karol Szymanowski también emplea piano en la orquestación de su *Sinfonía nº 3 Op. 27* (1916) para tenor, coro y orquesta y en su *Concierto para violín nº 1 Op. 35* (1917) y *nº 2 Op. 61* (1937), al igual que en dos piezas vocales *Słowieńie Op. 46b* (1921) y *Lieder des verliebten Muezzin Op. 42*

(1934), la ópera *König Roger Op. 46* (1924) y el ballet *Harnasie Op. 55* (1931), entre otras obras.

Siguiendo este recorrido por los primeros compositores que introdujeron de un modo precoz el piano en la orquesta llegamos en 1916 al brasileño Heitor Villa-Lobos con sus *Danzas africanas*, el ballet *Uirapurú* (El pájaro mágico) (1917), *Amazonas – Ballet indígena brasileño* (1917), *Danza de los mosquitos* (1922), *Choros nº 8* (1925) con 2 pianos, empleando piano preparado, doce años antes de que lo hiciera John Cage, *Choros nº 10* (1925), *Tres Poemas indígenas* para contralto, coro y orquesta (1926), *Choros nº 12* (1929), *Introducción a los Choros* (1929), *Suite sugestiva Cinemas* (1929), *Caixinha de boas festas*, ballet y poema sinfónico (1932), *O papagayo do moleque*, episodio sinfónico (1932), *Rudepoema* (1932), *Bachianas brasileiras nº 2* (1933), *Canciones típicas brasileñas* (1935), *El descubrimiento de Brasil 1ª, 2ª, 3ª y 4ª suites* (1937), *Mandú-Çarará* (1940), *Madonna*, poema sinfónico (1945) y, entre otras obras posteriores, las *Sinfonías nº 8, 10 y 11*.

Durante estos años en Hungría el brillante compositor Béla Bartók, que al igual que Falla será tratado en detalle en otra sección más adelante, comienza a emplear el piano en la orquesta con un carácter eminentemente percusivo. En 1921 concluye la orquestación de las *Cuatro piezas para orquesta Op.12*. A continuación se suceden *Dance Suite* (1923) que requiere piano a cuatro manos, el ballet *El mandarín maravilloso* (1924), con una importante parte para este instrumento que trataremos detenidamente en la cuarta sección de esta investigación, *Three village scenes* (1926), *Rapsodias nº 1 y 2 para violín y orquesta* (1929 y 1935), *Danzas de Transilvania* (1931), una de sus obras maestras *Música para cuerdas, percusión y celesta* (1937) y *Seis canciones*

para coro femenino, de niños y orquesta (1941), que requiere dos pianos. En palabras de Aaron Copland:

“El gusto del compositor moderno por los efectos sonoros ásperos y derivados de la percusión halló amplia satisfacción en esa nueva manera de utilizar el piano, que lo convierte en una especie de gran xilófono. En las obras pianísticas [y orquestales con piano] de contemporáneos como Bela Bartók, Carlos Chávez o Arthur Honneger se encuentran excelentes ejemplos de eso.”⁹¹

El compositor alemán Paul Hindemith, encuadrado desde los años veinte en el Neoclasicismo, como Stravinsky pero con algunas diferencias con éste, compuso a partir de 1920 las siguientes obras orquestales con piano: *Das Nusch-Nuschi Op. 20* (1920) para escena, *Kammermusik nº 1 Op. 24* (1921), *In Sturm und Eis (Im Kampf mit dem Berge)* para cine (1921), *Der Dämon Op. 28* para escena (1922) y suite de concierto (1923), *Hin und Zurück Op. 45a* (1927) que incluye 2 pianos, uno de ellos a cuatro manos y *Tema con cuatro variaciones* (1940) para cuerda y piano.

El pianista y compositor italiano Alfredo Casella también compuso una serie de obras en que aparecía el piano en la orquesta: *Pupazzetti Op.27 bis* (1920), *Introducción, aria y toccata Op.55* (1933), *Introducción, coral y marcha Op.57* para conjunto instrumental (1935), *Il deserto tentato Op.60*, misterio teatral (1936), la *Sinfonía Op.63* (1940) y la *Missa Solemnis “pro pace” Op.71* (1944). También en Italia Vincenzo Tommasini compuso en 1920 *Il beato regno*.

⁹¹ COPLAND, A., *Cómo escuchar la música...*, obra citada, p. 70.

Por su parte el francés Erik Satie, como hechos esporádicos en su producción orquestal, hizo uso del piano en su fantasía seria para “orquesta de music-hall” *La Belle excentrique* (1920) y del piano a 4 manos en *Musiques d'ameublement* (1923).

En 1921 el suizo Arthur Honneger, miembro del Grupo de los Seis, ya había compuesto su oratorio *El rey David* H.37 para narrador, 2 voces solistas, coro y orquesta con piano. Fue sólo el comienzo de una prolífica producción de obras orquestales con este instrumento, sobre todo de música para cine, lírica e incidental, aunque también, pero en menor medida, sinfónica y para radio. A continuación compuso su ópera *Judith* H.57 (1925) con 2 pianos; los oratorios *Cris du Monde* H.77 (1931), *Jeanne d'Arc au bûcher* H.99 (1935) también con 2 pianos y *La Danse des Morts* H.131 (1938); la opereta *Les aventures du Roi Pausole* (1930); los ballets *Sémiramis* H.85 (1934), *Le Cantique des Cantiques* (1937) y *L'Appel de la Montagne* (1943); la música incidental *Le Soulier de Satin* (1943); y la música sinfónica *Jour de Fête Suisse* H.174a (1943), así como las *Sinfonías n.º 3 y 4* (1946).

En relación con los medios de comunicación Honneger desarrolló una intensa actividad creativa: en el campo de la música para radio *Radio-Panoramique (Symphonic movement)* (1935), *Battements du Monde* (1944) y *Saint François d'Assise* (1949) y en la música para cine -con la llegada del cine sonoro- con una interminable lista de títulos con orquestación que incluye piano (desde 1934 hasta 1951) como *Rapt* (1934), *Les Misérables* (1934), *Crime et Châtiment* (1935), *L'Equipage* (1935), *Les Mutinés de L'Elseneur* (1935), *Mayerling* (1936), *Nitchevo* (1936), *Mademiselle Docteur* (1937), etc.

En 1923 su compañero en el Grupo de los Seis, el francés Darius Milhaud, compone una de sus obras maestras *La creación del mundo*, que asimila satisfactoriamente el jazz en la música occidental con una orquesta reducida que incluye piano. Asimismo en ese mismo año el compositor y director de orquesta de la misma nacionalidad, Gabriel Pierné, estrenó su ballet *Cydalise et le Chevre-pied*, elaborando a posteriori dos suites que estrenó en 1926, las cuales incluían *particella* de piano. Curiosamente fue el director de orquesta que estrenó con los Ballets Rusos de Diaghilev la primera representación de *El pájaro de fuego* de Stravinsky.

El compositor estadounidense Aaron Copland, que expresa en una cita ya referida anteriormente el gusto del compositor moderno por los efectos sonoros percusivos del piano, estuvo muy influenciado por Stravinsky y cuenta con un catálogo muy extenso de obras orquestales con parte pianística. Entre ellas están: *Cortege Macabre* (1923), *Dance Symphony* (1925), el ballet *Grohg* (1925), *Music for the Theatre* (1925), *Symphony nº 1* (1928), *Symphonic Ode* (1929, rev. 1955), *Short Symphony nº 2* (1933), el ballet *Hear Ye! Hear Ye!* (1935) que requiere un solo instrumentista para tocar el piano y la celesta, *Salon Mexico* (1936), el ballet y la suite *Billy el Niño* (1938) con su característico empleo del registro agudo del piano -no especialmente afinado- para situarnos en el contexto local, *Music for Radio* (1937) cuyo título cambió en 1968 por *Prairie Journal*, *The city* (1939) música incidental para una película-documental, el ballet *Rodeo* (1942), *Music for Movies* (1942), el célebre ballet y suite *Appalachian Spring* (1944), *Symphony nº 3* (1946) y la suite *The Red Pony* (1948) con un solo instrumentista a cargo del piano y la celesta.

En el mismo país norteamericano Roger Sessions compuso: *The Black Maskers*, música incidental (1923), *Sinfonía nº 1* (1927), *The Black Maskers*,

suite (1928) y las *Sinfonías nº 2* (1946) y *nº 4* (1958). Otro compositor estadounidense Carl Ruggles, que usaba el contrapunto atonal, compuso en 1924 *Men and mountains* para orquesta con piano al igual que *Organum* (1947).

En opinión del director de orquesta Norman del Mar, según nos expone en su libro *Anatomy of the Orchestra*:

“It is indeed particularly composers with a brittle style, or who are prone to spiky textures, who tend to add the percussiveness of the piano to their scores –Copland, Britten, the latter Russians (Scriabin’s *Prometheus* is sometimes cited but here the Chopinesque piano arabesques are treated in a concertante manner) and many of the modernistic composers.”⁹²

(Son ciertamente los compositores con un estilo en particular crispado o quebradizo, o quienes son propensos a texturas punzantes, quienes se inclinan por añadir la percusividad del piano en sus partituras –Copland, Britten, los últimos rusos [*Prometheus* de Scriabin es citado algunas veces pero aquí los arabescos chopinianos del piano son tratados de un modo concertante] y muchos de los compositores modernistas.)

Vamos a terminar este recorrido histórico por los compositores que comenzaron a instrumentar con piano sus partituras orquestales con anterioridad al final del año 1925 con la figura de Dimitri Shostakovich. Este importante compositor ruso cuenta con una vasta producción orquestal que incluye piano ya desde su juventud. En 1925, con tan solo diecinueve años y como trabajo final de graduación, compone su *Primera Sinfonía Op. 10* en la que el piano deslumbra en algunos pasajes a solo, sobre todo en el segundo movimiento *Allegro*. Con anterioridad, en su *Tema con variaciones Op. 3* (1922)

⁹² MAR, N., *Anatomy of the orchestra...*, obra citada, p. 458.

incluye el piano como instrumento opcional. Posteriormente compone su primera partitura para cine, precisamente para una película de cine mudo: *La nueva Babilonia*, dirigida en 1929 por Kozintsev y Trauberg, sobre la que preparó la *suite* de concierto del mismo nombre *Op. 18a* para orquesta de cámara con piano. Progresivamente se van sucediendo en su producción bastantes obras y música para cine en las que el piano es instrumento obligado: la *suite* de la ópera *The Nose Op. 15a* (1928), las músicas incidentales para *music-hall* o teatro *El disparo Op. 24*, *Rule, Britannia Op. 28*, *Hipotéticamente asesinado Op. 31a* y *La comedia humana Op. 37* (1929-1934), música para las películas *La juventud de Máximo* y *La vuelta de Máximo* (1935 y 1937) ambas dirigidas por Kozintsev y Trauberg, música incidental para *El rey Lear Op. 58a*, *Las aventuras de Korzinkina Op. 59* (1940) y *Mi nativa Leningrado Op. 63* (1942), *Suite de Jazz nº 2* (1938), *Suites de ballet nº 1, 2 y 3* (1949-1952), *Los jugadores de apuestas* (1942), las *Sinfonías nº 5 Op. 47* (1937), *nº 7 "Leningrado" Op. 60* (1941) y *nº 13 "Babi Yar" Op. 113* (1962), etc.

Como estamos observando la sucesión de obras orquestales con piano así como de compositores que son partícipes de esa "colaboración" entre la orquesta y el piano se va extendiendo de un modo imparable durante todo el s. XX y así continúa en la actualidad. Hemos llegado a esa conclusión, como ya dijimos anteriormente, tras una ardua y compleja tarea realizada de búsqueda, en múltiples fuentes, hasta encontrar la instrumentación de todas las obras orquestales de los innumerables compositores de este período a los que hemos tenido acceso. Podemos citar más obras de los compositores que acabamos de mencionar, así como enumerar una interminable lista de otros creadores musicales que siguen la misma pauta a la hora de establecer la plantilla orquestal. Citamos a continuación algunos de ellos clasificados por el lugar de nacimiento:

- Austria: Anton Webern (1883-1945), Ernst Toch (1887-1964), Ernst Krenek (1900-1991) y Robert Starer (1924-2001).
- Italia: Luigi Dallapiccola (1904-1975), Gian Carlo Menotti (1911-2007), Bruno Maderna (1920-1973) y Luciano Berio (1925-2003).
- Francia: Edgard Varèse (1883-1965), Jacques Ibert (1890-1962), Marcel Delannoy (1898-1962), Francis Poulenc (1899-1963), Georges Auric (1899-1983), Henri Tomasi (1901-1971), André Jolivet (1905-1974), Olivier Messiaen (1908-1992), Henri Dutilleux (1916-), Maurice Jarre (1924-2009), Pierre Boulez (1925-), Charles Chaynes (1925-), Jacques Castérède (1926-), Pierre-Max Buboïs (1930-1995) y Claude Lefebvre (1931-).
- Alemania: Kurt Weill (1900-1950), Otto Luening (1900-1996), Karl Amadeus Hartmann (1905-1963), Lukas Foss (1922-2009), Hans Werner Henze (1926-) y Karlheinz Stockhausen (1928-2007).
- Suiza: Frank Martin (1890-1974) y Matthias Bamert (1942-).
- Gran Bretaña: Ralph Vaughan Williams (1872-1958), Gustav Holst (1874-1934), William Walton (1902-1983), Benjamin Britten (1913-1976), Iain Hamilton (1922-2000) y Richard R. Bennet (1936-).
- España: Óscar Esplá (1889-1976), Roberto Gerhard (1896-1970), Joaquín Rodrigo (1902-1999), Rodolfo Halffter (1900-1987),

Ernesto Halffter (1905-1989), Xavier Montsalvatge (1912-2002), Ramón Barce (1928-2008), Cristóbal Halffter (1930-), Antón García Abril (1933-), Manuel Castillo (1930-2005), Luis de Pablo (1930-), Joan Guinjoan (1931-), Claudio Prieto (1934-), Tomás Marco (1942-) y José García Román (1945-).

- Rusia: Louis Gruenberg (1884-1964), Nicolas Slonimsky (1894-1995), Alexander Tcherepnin (1899-1977), Dimitri Kabalevsky (1904-1987), Tikhon Khrennikov (1913-2007) y Alfred Schnittke (1934-1998), Sofia Gubaidulina (1931-).
- Armenia: Alexander Mosólov (1900-1973) y Aram Khachaturian (1903-1978).
- República Checa: Jaromir Weinberger (1896-1967) y Karel Husa (1921-).
- Polonia: Alexandre Tansman (1897-1986), Witold Lutoslawski (1913-1994), Kazimierz Serocki (1922-1981), Augustyn Bloch (1929-2006), Krzysztof Penderecki (1933-) y Henryk Górecki (1933-).
- Rumania: György Ligeti (1923-2006).
- Suecia: Karl-Birger Blomdahl (1916-1968).
- Hungría: Zoltán Kodály (1882-1967) y Tibor Harsanyi (1898-1954).

- Grecia: Iannis Xenakis (1922-2001) y Mikis Theodorakis (1925-).
- Estados Unidos de América: Edgar Varèse (1883-1965), John J. Becker (1886-1961), Ferde Grofé (1892-1972), Walter Piston (1894-1976), Howard Hanson (1896-1981), George Gershwin (1898-1937), George Antheil (1900-1959), Samuel Barber (1910-1981), Leonard Bernstein (1918-1990), Paul Creston (1906-1985), Ingolf Dahl (1912-1970), Henry Brant (1913-2008), Elliot Carter (1908-), William Schuman (1910-1992), Morton Gould (1913-1996), Irving Fine (1914-1962), Gail Kubik (1914-1984), David Diamond (1915-2005), George Rochberg (1918-2005), Leon Kirchner (1919-2009), Daniel Pinkham (1923-2006), Leslie Bassett (1923-), Morton Feldman (1926-1987), Earle Brown (1926-2002), Dominick Argento (1927 -), Donald Erb (1927-2008), George Crumb (1929-), Donald Martino (1931-2005), David Baker (1931-), John Williams (1932 -), Michael Colgrass (1932-), Roger Reynolds (1934-) y John Coroglian (1938-).
- Argentina: Alberto Ginastera (1916-1983) y Mario Davidovsky (1934-).
- Cuba: Leo Brower (1939-).
- Méjico: Silvestre Revueltas (1899-1940) y Carlos Chávez (1899-1978).
- China: Chou Wen-Chung (1923-).

- Japón: Toru Takemitsu (1930-1996) y Susumu Yoshida (1947-).

Nos gustaría concluir este capítulo refiriendo que, como hemos podido observar, durante el s. XX el piano se ha integrado de un modo habitual en la orquesta sinfónica (y continúa presente en la actualidad), formando parte de dicha formación un instrumentista de teclado que también interpreta en ocasiones la celesta. La ubicación en el escenario del piano suele ser en el lateral izquierdo, junto al arpa, con quien ejecuta en ocasiones pasajes simultáneos, aunque según refiere el compositor estadounidense Walter Piston: “la posición correcta del piano está en el centro del escenario”⁹³, con objeto de reducir la distancia con los demás instrumentos, factor determinante ya que cuando es excesiva puede ocasionar desajustes rítmicos.

Igualmente queremos reflejar que hemos percibido una importante presencia de nuestro instrumento en la música orquestal escénica (ópera, opereta, ballet –en que se incluyen las tres obras que constituyen nuestro corpus de estudio-, teatro musical) así como en la música para cine.

⁹³ PISTON, W., *Orquestación ...*, obra citada, p. 369.

II.3.4. Valoración del catálogo de obras con piano como instrumento orquestal compuestas con anterioridad al fin de 1925

Este catálogo que adjuntamos como Anexo VII.1, y que está elaborado personalmente con ilusión, tesón y esmero, recoge todas las obras orquestales (o para agrupaciones de más de ocho instrumentistas) que hemos localizado con inclusión del piano en su plantilla instrumental y cuya composición concluyó con anterioridad al fin del año 1925; en concreto su número asciende a 130.

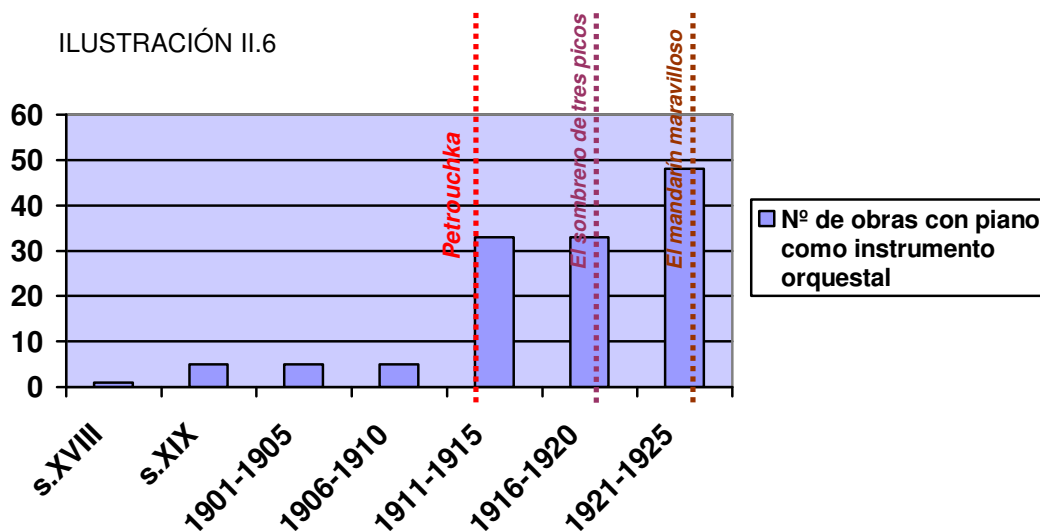
Como dijimos anteriormente, dada la ingente cantidad de obras orquestales con piano existentes en los s. XX y XXI y como nuestra investigación se centra en la incorporación del piano a la plantilla orquestal, hecho que se produce a principios del s. XX, hemos visto oportuno la limitación temporal a la hora de confeccionar este catálogo hasta el año 1925, con objeto de poder concluirlo con la primera obra con piano orquestal obligado de Dimitri Shostakovich, compositor ruso de una dilatada producción para orquesta con piano integrado.

El primer campo que aparece en este catálogo es el del año de finalización del proceso creativo de cada obra, que además nos sirve como criterio de clasificación; los siguientes campos que incluimos son el título de la obra, el nombre y apellido del compositor y, por último, el número de pianos que su interpretación requiere (en ocasiones añadimos otras observaciones como la especificación de cuando es tañido a cuatro manos, si el compositor ha determinado el uso de piano vertical o de piano preparado, o si la participación del piano es opcional, pero nunca en sustitución de otro instrumento).

Para poder examinarlo más detalladamente hemos preparado la siguiente tabla (ilustración II.5) y su gráfico asociado (ilustración II.6) en que se refleja la distribución temporal de los 130 registros; en ellos contabilizamos las obras del catálogo agrupadas por períodos (los s. XVIII y XIX por siglos, dado su escaso número, y el s. XX por lustros hasta 1925).

ILUSTRACIÓN II.5

DISTRIBUCIÓN TEMPORAL DE LAS PRIMERAS OBRAS CON PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL (SEGÚN FECHA DE FINALIZACIÓN DE LA COMPOSICIÓN)		
PERÍODO	Nº DE OBRAS	OBSERVACIONES
Durante el s. XVIII	1	
Durante el s. XIX	5	
Desde 1901 hasta 1905	5	
Desde 1906 hasta 1910	5	
Desde 1911 hasta 1915	33	La primera obra de este período fue <i>Petrouchka</i>
Desde 1916 hasta 1920	33	
Desde 1921 hasta 1925	48	
TOTAL	130	



Al analizar éstos lo primero que observamos es que la distribución temporal de obras sigue una progresión siempre ascendente. También es notoria la paupérrima cifra de registros correspondientes a los siglos XVIII y XIX en que se podría considerar la presencia del piano en la orquesta como muy excepcional. En los dos primeros lustros del s. XX se produce un moderado incremento en el número de registros, de hecho en los primeros cinco años de ese siglo aparecen tantas obras como en todo el siglo XIX. Pero lo más notorio es el incremento que se produce en el tercer lustro del s. XX multiplicando casi por siete el número de registros correspondientes al segundo. Este hecho no es casual ya que las cifras del cuarto y quinto lustros confirman e incluso incrementan las del tercero.

Si situamos en el gráfico la composición de *Petrouchka* observamos que de las 130 obras relacionadas (compuestas entre 1786 y 1925) sólo 16 (un 12,3%) son anteriores a este ballet (1911), mientras que 113 (un 86,9%) son posteriores. Dicho de otro modo, en los primeros 125 años (período transcurrido

entre la primera obra del catálogo y *Petrouchka*) se compone sólo el 12,3% de la producción total recogida en el mismo, mientras que en los 14 años siguientes (período que discurre desde este ballet stravinskiano y la última obra del catálogo) el 86,9%.

Por lo tanto queda patente que el año 1911, en el que Stravinsky compuso *Petrouchka*, fue un hito en lo que a la producción de obras orquestales con piano se refiere, incrementándose el número de éstas muy notablemente. Precisamente en la siguiente sección vamos a entrar de lleno en el estudio de esta producción stravinskiana, como muestra principal de nuestro corpus de estudio.

En otro orden de cosas, también hemos situado en el gráfico la composición de *El sombrero de tres picos* y *El mandarín maravilloso*, que asimismo forman parte del corpus de estudio de esta investigación y cuyo estudio abordaremos más adelante. Se puede observar que la génesis de estas obras se produce dentro de ese proceso de expansión del piano en la orquesta que sucede tras la eclosión antes comentada de principio de los años diez del pasado siglo.



***PETROUCHKA* DE IGOR STRAVINSKY:
OBRA REPRESENTATIVA DEL PIANO
COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL**

*“Tenemos un deber para con la música, y es el de ‘inventar’...
La invención supone la imaginación, pero no debe ser confundida con ella, porque el
hecho de inventar implica la necesidad de un descubrimiento y de una realización.”*
Igor Stravinsky⁹⁴

III. *PETROUCHKA* DE IGOR STRAVINSKY: OBRA REPRESENTATIVA DEL PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL

Tal como nos propusimos al iniciar esta investigación entramos ahora en el análisis desde el punto de vista del piano como instrumento orquestal del ballet *Petrouchka* de Igor Stravinsky, que va a constituir la muestra principal de nuestro corpus de estudio y que puede tener especial relevancia en la institucionalización de la presencia consolidada de este instrumento en la orquesta en el siglo XX. Antes de ello es conveniente proceder a su contextualización considerando en primer lugar las lógicas de producción (el compositor) y, en segundo lugar, los instrumentos de expresión musical stravinskianos que nos incumben en esta investigación.

III.1. IGOR STRAVINSKY

En este proceso de contextualización en que nos encontramos vamos a tratar de situar al compositor que nos ocupa, en primer lugar haciendo un breve recorrido por su vida y su personalidad arrolladora; a continuación, a partir del

⁹⁴ STRAVINSKI, Ígor, *Poética musical*, (trad. esp. por Eduardo Grau). Barcelona: Acantilado Quaderns Crema S.A., 2007, p. 56.

conocimiento de su rica producción musical, trataremos de descubrir su evolución estilística, así como su influencia e innovación en la música del s. XX.

III.1.1. Biografía

Igor Feodorovitch Stravinsky fue un compositor ruso nacido el 5 (o 17) de junio⁹⁵ de 1882 en Oranienbaum (actualmente Lomonosov) –Rusia-, más tarde nacionalizado francés (1934) y estadounidense (1945). Falleció el 6 de abril de 1971 en Nueva York (EE.UU). Fue uno de los compositores más importantes no sólo del siglo XX sino de la historia de la música. Como hecho a reflejar, la revista *Time* consideró a Stravinsky una de las personalidades más influyentes del s. XX.

Pertenecía a una familia de clase acomodada. Su padre Feodor Ignatievitch Stravinsky descendía de un extenso linaje de senadores y terratenientes polacos que luego fueron perdiendo poder tras la división de Polonia. En principio se le dirigió a la carrera de funcionario estudiando Derecho, pero cuando es consciente de sus cualidades para el canto con una bella voz de bajo pasa a estudiar al Conservatorio de San Petersburgo. Tras tres completos años de estudios musicales empieza a dedicarse profesionalmente al canto destacando no sólo por su voz sino por su talento como actor llegando a alcanzar gran prestigio en el mundo operístico ruso. Feodor contrajo matrimonio en 1874 con Anna Kholodovskaya, hija de un alto funcionario del Ministerio en Kiev.

Fruto de este matrimonio nace en 1882 su tercer hijo en el cercano lugar báltico de veraneo de Oranienbaum. Con respecto a la vida familiar podemos

⁹⁵ En el s. XIX el calendario ortodoxo se anticipaba al nuestro en doce días.

comentar que Feodor era bastante estricto, frío y autoritario, según palabras de su propio hijo Igor en *Recuerdos y comentarios*⁹⁶. Por su parte su madre, Anna, asimismo se caracterizó más por su severidad con sus hijos que por su afecto, sobre todo hasta la muerte de su marido. Podría parecer que la gobernanta doméstica alemana que tenían, llamada Berta Essert, asumió los sentimientos filiales hacia los hermanos Stravinsky. De hecho permaneció durante cuarenta años ejerciendo dicha labor incluso cuidando a los hijos del propio Igor, el cual la apreció profundamente.

Dentro de un contexto de educación doméstica de clase media-alta propio de aquella época, a la edad de nueve años inicia Igor clases de piano. Su primera profesora fue Alexandra Snietkova que varios años más tarde fue sustituida por otra, Leokadiya Khachperova, alumna de Anton Rubinstein (pianista y pedagogo eminente en el s.XIX). Igor trabaja el repertorio pianístico clásico y romántico, con la excepción de Chopin, por el que esta última tenía aversión. Llegó a progresar como pianista hasta incluso ser capaz de tocar el *Concierto en sol menor para piano y orquesta* de Mendelssohn. Demostraba asimismo dotes para la lectura a primera vista (pudo contar con la extensa biblioteca musical operística de su padre) y para efectuar frecuentemente improvisaciones que le hacían disfrutar mucho. No obstante no nos ha quedado ninguna composición escrita suya antes de 1898 ni intención alguna de dedicarse profesionalmente a la música hasta esa fecha. El año antes transcribió para piano un cuarteto de Glazunov.

Desde 1890 la familia Stravinsky solía pasar largas estancias veraniegas sobre todo en Pechisky (parte occidental de Ucrania) y en Ustilug (Volinia), en muchas ocasiones buscando un clima saludable para la salud algo frágil de

⁹⁶ STRAVINSKY, Igor y CRAFT, Robert, *Souvenirs et commentaries* (trad. Franc. por F. Ledoux). París: Gallimard, 1960.

Igor, teniendo en cuenta que su familia era un tanto propensa a padecer tuberculosis. En ocasiones viajaban a balnearios en la montaña suiza.

Una vez acabados sus estudios escolares, en primer lugar en el gimnasio nº 2 de San Petersburgo y a continuación en el liceo privado de Gourevitch, Igor se matricula en la Facultad de Derecho por prescripción de su padre que no ve que destaque en la música como para dedicarse profesionalmente a ella. De hecho aún no es más que un aficionado con poca formación teórica que ni ha estudiado en el conservatorio. Sin embargo esta obligación de tener que estudiar en la Universidad genera un efecto de reacción en el joven Igor que cada vez se va sintiendo más compositor. En 1901 recibe algunas clases de armonía y contrapunto con Feodor Akimenko, y a posteriori con Vassily Kalfaty, ambos alumnos de Rimsky-Korsakov, mostrando poco interés por ello el joven Igor. Finalmente coincidiendo con el fallecimiento de su padre el 21 de noviembre de 1902 ya tiene tomada la decisión: aunque permanece como alumno en la Universidad, su vocación y esfuerzo se concentra en la música.

Unos meses antes en la facultad, Igor entabla amistad con Wladimir, el hijo menor del célebre compositor Nicolaï Rimsky-Korsakov, al cual le propone una cita para pedirle su opinión sobre sus intenciones de dedicarse a la composición. En el encuentro, allá por el mes de agosto de 1902 en Alemania, le presenta sus escasos trabajos hasta entonces: *Tarantela* (1898) y *Scherzo* (1902), ambas para piano, y *Nube de tormenta*, romanza para voz y piano (Pushkin) (1902). Rimsky le admitirá más adelante como alumno sugiriéndole que profundice sus nociones de teoría musical, armonía y contrapunto, aunque le desaconseja entrar en el Conservatorio por su edad (20 años) y nivel de conocimientos actual.

Por el siguiente verano Igor Stravinsky estaba trabajando para Rimsky-Korsakov en una sonata para piano en cuatro movimientos a la manera de Glazunov y de Tchaikovsky que acabaría al año siguiente, *Sonata en fa sostenido menor* (1903-04). Da clases con Rimsky una vez a la semana y trabaja también con él ejercicios de orquestación. Mientras tanto va descubriendo la vida artística e intelectual de San Petersburgo y conociendo las obras de los grandes compositores contemporáneos europeos y rusos jóvenes con nuevas tendencias, sobre todo a través de las “Veladas de música contemporánea”, en que se estrena su primera obra públicamente, la sonata para piano antes referida. Una vez acabada la sonata se embarcó en un nuevo encargo de su maestro, una sinfonía que compuso al igual que la sonata siguiendo los modelos convencionales y cuyo borrador le presentó en septiembre de 1905; se trata de la *Sinfonía en mi bemol mayor* (1905-1907), dedicada a él.



ILUSTRACIÓN III.1 Igor Stravinsky

En enero de 1906 Stravinsky contrae matrimonio con su prima Catalina Nossenko (a pesar de la prohibición de la ley ortodoxa de enlace entre primos hermanos). Quizás como regalo de boda para ella compuso la cantata *El fauno y la pastora* (1906), para mezzosoprano y orquesta, sobre tres poemas eróticos de Pushkin: *Pastora*, *Fauno* y *Río*. Dicha obra fue acusada por Rimsky de “debussismo” suspicaz.

En julio de 1907 se embarcó Stravinsky en un proyecto orquestal más personal: el *Scherzo fantástico* (1907-08), inspirado en *La vida de las abejas*, de Maeterlinck. Aquí comenzó a explorar la composición con más libertad, fantasía y sin restricciones académicas, inspirándose en las últimas óperas de Rimsky y empleando una orquestación brillante y una armonía basada en una escala octatónica (de ocho sonidos alternando tonos y semitonos).

Su maestría orquestal no pasó desapercibida por Sergei Diaghilev, fundador de los Ballets Rusos que encargaría música escénica a compositores de la talla de Debussy, Ravel, Satie, Falla, R. Strauss, Prokofiev, Respighi y Poulenc. El primer trabajo que le invitó a realizar fueron dos orquestaciones dentro del ballet *Las Sílides* en 1909 y, justo a continuación, la partitura que le haría inmediatamente célebre gracias a su rotundo éxito: el ballet *El pájaro de fuego* (1910), extraído de una leyenda rusa y con claras influencias aún de Rimsky-Korsakov (ello no ocurrirá en sus siguientes obras). Desde ese año Stravinsky se traslada a París con la compañía y durante su estancia en Francia compondrá sus otros dos ballets más representativos dentro de su período ruso junto con *El pájaro de fuego: Petrouchka* (1911) y *La consagración de la primavera* (1913). Con *Petrouchka* el compositor que nos ocupa marca una clara evolución: uso del folklore desde una perspectiva rítmica muy personal y empleo de la orquestación reaccionando contra los efectos impresionistas que

aún se perciben en su ballet anterior, carácter burlesco e impulsivo y un enorme éxito también en su estreno. Justo antes de su composición, Stravinsky nos muestra otros aspectos que podríamos designar como opuestos (este hecho no será anecdótico sino que será una de las señas de identidad de su producción), encarnados en el carácter austero y ascético de sus *Dos Poemas de Paul Verlaine* (1910) para voz de barítono y piano.

A continuación de la composición de *Petrouchka*, que trataremos detenidamente a posteriori, se dedica a la creación de *Dos Poemas de Konstantin Balmont* (1911) para voz y piano y los exquisitos *Tres Poemas de la lírica japonesa* (1913) para soprano y conjunto instrumental (con la aparente influencia de *Pierrot Lunaire* de Schoenberg).

Con el estreno en 1913 del ballet *La consagración de la primavera* en el Teatro de los Campos Elíseos en París se produce un escándalo de los más sobresalientes de la historia de la música, con altercados de violencia entre el público siendo necesaria incluso vigilancia policial en el segundo acto (algunos lo consideraban un caos inaguantable). Fue una obra revolucionaria pero dentro de la tonalidad donde Stravinsky desarrolla una compleja polifonía dentro de los principios de la armonía tradicional aunque introduciendo el politonalismo y el empleo de escalas modales, y donde la energía de la música (que parece emanar visceralmente de la misma naturaleza) se imbrica más en el ritmo que en la armonía. Estas “Escenas de la Rusia pagana” rompen más con el sentido estético que con el técnico, aceptando que lo bello no es sólo una exclusividad del refinamiento y la delicadeza.

Tras largas interrupciones en su composición, desde 1908 hasta 1914 en que se estrena, la ópera china *El ruiseñor* sale a la luz con disparidad

estilística entre los actos que la componen debido a dicha causa. En este año, coincidiendo con la Primera Guerra Mundial, se interrumpen las actividades con los Ballets Rusos y se instala en Suiza aunque continuando con el empleo del folklore ruso en obras como *Las bodas* (“Escenas coreográficas rusas”), cuya partitura no instrumentada concluyó en 1917 (la definitiva data de 1923 con una peculiar instrumentación que precisa de cuatro pianos, percusión, voces solistas y coro). Esta obra, a pesar de exponer alrededor de cuarenta temas, tiene un gran sentido de unidad por el enfoque stravinskiano del ritmo altamente mecánico. La mayoría de las obras compuestas en estos años en Suiza, como *Pribautki* (1914), la pequeña fábula cantada y bailada *Renard* (1916) para voces masculinas solistas y pequeña orquesta, *Nanas del gato* (1917), *Tres Historias para niños* (1917) y *La historia del soldado* (1918) para tres actores, bailarina y siete instrumentos, tienen una cierta inclinación a temas más livianos e incluso a la burla. En estos años tras la firma del armisticio en 1918, que marca el fin de la Primera Guerra Mundial, el compositor ruso se encuentra en una situación grave de penuria económica que trató de subsanar fallidamente con giras de representación de *La historia del soldado*. Precisamente esta obra marca en la opinión de Théodore Stravinsky, hijo del compositor, un cambio radical en su producción. Según palabras suyas fechadas en 1948:

“La evolución de Strawinsky no siempre ha seguido un curso regular: el breve período que va de *Historia del Soldado* (1918) a *Mavra* (1921), pasando por *Polichinela*, marca con este desarrollo un giro tan decisivo, que se puede dividir toda la producción del compositor en dos épocas principales sin excesiva

arbitrariedad: la que precede y la que sigue a la *Historia del Soldado*; formando esta obra entre las dos etapas como una especie de bisagra...”⁹⁷

La Revolución Bolchevique de Octubre de 1917 y la subida al poder de Lenin afectan anímicamente a Stravinsky. Compuso los *Cuatro Cantos rusos* (1919) para voz y piano quizás como una nostálgica despedida a la Rusia que él quería y conoció, así como a la utilización de su folklóre.

Tras la composición de *Ragtime* (1918) y *Piano Rag Music* (1919) (con influencias evidentes del jazz aún desconocido en Europa), a petición de Diaghilev para los reestablecidos Ballets Rusos elabora una transformación de la música italiana de Pergolesi del s. XVIII en *Pulcinella* (1920) iniciando un nuevo período estilístico, el Neoclásico, caracterizado por reexplorar estilos, formas y gestos del pasado para hacer un desarrollo de los mismos. A ello siguió la ópera *Mavra* (1922), dedicada a Tchaikovsky, que en la opinión del propio compositor fue hasta ese momento uno de los mejores trabajos que había hecho. A continuación siguieron el *Concierto para piano y orquesta de vientos* y la *Sonata para piano* (ambas de 1924), ambos inspirados en J. S. Bach, la ópera-oratorio *Oedipus Rex* (1927), en Haendel, el ballet *Apollo Musageta* (1928) en Lully y que fue la última obra representada por Diaghilev, y *El beso del hada* (1928), ballet con la música extraída de piezas de Tchaikovsky.

En junio de 1920 la familia Stravinsky se trasladó de Suiza a Francia, de hecho se nacionalizaría francés más adelante (1936). A comienzo de esta década evitó en su instrumentación los instrumentos de cuerda por sus

⁹⁷ STRAWINSKY, Théodore, *El mensaje de Igor Strawinsky*, (trad. esp. por Joan Godo Costa). Barcelona: Parsifal Ediciones, 1989, p. 31.

cualidades expresivas decantándose más por la claridad de articulación de los vientos, percusión y el piano; más tarde regresó a la orquesta completa. En 1923 con la intención de aumentar sus ingresos económicos inicia su dedicación a la interpretación, como concertista de piano (de ahí el incremento de producción de obras en tal sentido) y como director de orquesta.⁹⁸

En 1926 dentro del proceso de búsqueda interior en el que se encontraba por encontrarse en una crisis personal (quizás por añorar su patria natal tras la revolución bolchevique) retorna a la Iglesia Ortodoxa de sus antecesores y la *Sinfonía de los Salmos* (1930), dedicada por el compositor en la misma partitura “a la mayor gloria de Dios”, es indicativa de ello.

Continuando con este período neoclásico en Francia, de casi veinte años, se suceden obras como el *Concierto para violín* (1930), el *Dúo concertante* para violín y piano (1932), el melodrama *Perséfone* (1934), *Concierto para dos pianos sin orquesta* (1935), el ballet *Juego de cartas* (1936) y el *Concierto Dumbarton Oaks* (1938), último trabajo compuesto íntegramente en Europa.

Precisamente en 1939, durante la composición de la *Sinfonía en Do* (1940), se traslada desde Francia a Estados Unidos con Vera Sudeikina con la que contrajo matrimonio en segundas nupcias el 9 de marzo de 1940. Los motivos de ello los explica André Boucourechliev:

“El estallido del drama europeo,⁹⁹ la desaparición de los lazos familiares con la muerte, golpe tras otro, en ese año de 1939-1940, de la hija, de la mujer,

⁹⁸ STRAWINSKY, T., *El mensaje de Igor Strawinsky...*, obra citada, p. 85-86.

⁹⁹ Se refiere a la Segunda Guerra Mundial.

y de la madre de Stravinsky, la presencia del compositor en Harvard,¹⁰⁰ sus lazos con América intensificados desde su segunda gira y, finalmente, su matrimonio, tanto tiempo esperado, forman una red de razones concordantes para determinarlo a huir de la guerra y permanecer en los Estados Unidos.”¹⁰¹

Stravinsky se instala en una ciudad próxima a Hollywood y en 1945 renuncia a la nacionalidad francesa convirtiéndose en ciudadano estadounidense. Allí adquiere gran fama y le surgen varios proyectos de composición para cine. Entre las obras que estrenó en esta nueva etapa americana, aún dentro del período neoclásico, están la *Sinfonía en Do* (1940), *Circus Polka* “Para un joven elefante” (1942), *Four Norwegian Moods* (1942) (Cuatro impresiones noruegas), *Oda* (1943), *Scherzo a la rusa* (1944), *Escenas de ballet* (1944), *Sinfonía en tres movimientos* (1945), *Ebony Concerto* (1945) para clarinete solista y formación de jazz, el ballet *Orpheus* (1947), *Misa* (1948) y la ópera *The Rake's Progress* (1951), que marcará el final de este período compositivo al entrar en contacto durante su composición con Robert Craft, con el que entabla una gran amistad y que era entusiasta de Schoenberg y Webern.

A partir de entonces Stravinsky, con 69 años de edad, se interesa por el dodecafonismo, lo cual implicó un cambio radical de actitud teniendo en cuenta su marcado rechazo anterior. En 1952 comienza a trabajar con elementos seriales o dodecafónicos, siendo fruto de ello el tercer movimiento “Gija” del *Septeto* para instrumentos de viento (1953) (“¿será un homenaje a Schönberg ahora que está muerto?”¹⁰²) y la serial *In Memoriam Dylan Thomas* (1954), ambas de reducidas dimensiones. A continuación vuelve al ballet con *Agon*

¹⁰⁰ En 1939 Stravinsky ocupa la cátedra de Poética Musical de la Universidad de Harvard (la más antigua de los Estados Unidos) e imparte unas conferencias sobre la misma.

¹⁰¹ BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky* (trad. esp. por Daniel Zimbaldo). Madrid: Ediciones Turner S.A., 1987. p. 218-219.

¹⁰² BOUCOURECHLIEV, A., *Igor Stravinsky...*, obra citada, p. 260.

(1957), con algunos números de estilo neoclásico y otros serialistas; al año siguiente aborda obras de carácter religioso y grandes dimensiones como *Canticum sacrum* (1958) y *Threni, id est lamentationes Jeremiae prophetae* (1958) y posteriormente *A sermon, a Narrative and a Prayer* (1961) y *Requiem canticles* (1966), quizás su última gran composición. Asimismo también compone obras paganas como *Movimientos para piano y orquesta* (1959), *Variaciones* (1964), *Elegy for J.F.K.* (1964) y su última composición completada *The owl and the pussy-cat* (1966). Una obra peculiar es el encargo para ser televisado de la cadena americana CBS de *The Flood* (El diluvio) (1962), juego musical para actores, voces solistas, coro y orquesta.

En todo este último período de su producción siguió las directrices de la escuela dodecafónica serial pero sin supeditarse a los esquemas extremistas y moldeándolos bajo su personal visión. Esta última evolución notoria en la producción stravinskiana no es más que un nuevo aspecto de ese pensamiento musical que denota una vitalidad creativa inconmensurable y una flexibilidad y dominio técnicos que escasamente se han podido vislumbrar en la historia de la música.

Con una edad muy avanzada y su salud muy debilitada, a finales de 1969 se muda a Nueva York donde puede tener mejor atención médica. Finalmente el 6 de abril de 1971, con ochenta y nueve años, fallece el genial compositor en dicha ciudad por problemas respiratorios. Fue enterrado el 14 de abril con la pompa que merecía en Venecia, cerca de la tumba de Diaghilev. La vida de Stravinski ocupó gran parte del siglo XX, abarcando muchos estilos con unidad e integridad artística. Ha influenciado y sigue haciéndolo a muchos compositores durante su vida y tras su muerte, ofreciendo inspiración y una fuente metodológica compositiva.

III.1.2. Períodos estilísticos diferenciados en su producción musical

Igor Stravinsky forma parte de un grupo de compositores inmersos en una estética musical vanguardista, que partiendo de modelos de la tradición del pasado quieren sin embargo ofrecer algo nuevo creando lenguajes postonales propios, es lo que conocemos como Modernismo.

Según palabras de André Boucourechliev, en referencia a la producción musical de Stravinsky:

“... esta obra, en el seno del siglo XX del cual es sincrónica, es solitaria. Se ha sustraído sistemáticamente de nuestra historia musical <<acelerada>>, ha quedado distante de ésta hasta en los momentos donde parecía hacer suyas sus aspiraciones. Ha hecho alianza con todas las épocas, desde los orígenes de la polifonía hasta nuestros días, y con todas las tradiciones. Pero no se ha adherido a ninguna doctrina, ni ha fundado ninguna escuela. No ha tenido más antecedentes que los que ha deseado... Su herencia no está precedida de ningún testamento. Solitaria –y provocante- por sus renunciaciones sucesivas, ha desafiado y confundido a sus seguidores más incondicionales como a sus detractores más feroces. Múltiple, cambiante, <<proteiforme>>, como alguna vez se ha dicho, ¿no desafía también al que intentase captarla en su unidad profunda, como la obra de un mismo y único artista, dentro de la trayectoria atormentada del siglo?”¹⁰³

Si analizamos los rasgos propios del lenguaje de toda la obra de Stravinsky podremos discernir una serie de aspectos que le dan unidad a la misma y la hacen diferenciar como original, única y propia:

¹⁰³ BOUCOURECHLIEV, A., *Igor Stravinsky...*, obra citada, pp. 7-8

- Rusismo profundo de su lenguaje que se percibe en toda su obra después de *La consagración de la primavera* hasta incluso en su época serial: percepción clara de la melodía y de la armonía, ésta última en bastantes ocasiones con aspereza, rítmica visceral y contrastada, tímbrica brillante, diatonismo generalizado (empleo de la escala de tonos y semitonos según el modelo de las teclas blancas del piano) frente al cromatismo.
- El arquetipo o rasgo de universalidad al que trascienden cada una de sus obras individualmente a partir de *Bodas*. Por ejemplo, *Edipo rey: archetypal drama*, *Renard*: el cuento, *Mavra*: arquetipo de la ópera bufa, etc.
- Lo ritual y lo sagrado, de un modo profundamente interior, son elementos que aparecen reiteradamente en sus obras desde *La consagración de la primavera*, en vez del lirismo y del gusto por una música más ligera que busque el entretenimiento.
- La mayoría de sus obras se refieren, de un modo más o menos patente, al corpus musical universal. Stravinsky recorre toda la historia de la música, desde la Edad Media hasta el s. XX, pero sin un interés cronológico, haciéndola suya y poseyéndola, a través del amor que le profesa e imprimiéndole su personalidad propia stravinskiana.

“Así le vemos adueñarse de los temas de Pergolesi con aquella libertad plena de audacia que sólo el amor es capaz de dar. De este mismo modo, recientemente, se servía del folklore ruso; y lo mismo hará con respecto a Tchaikovsky...”¹⁰⁴

¹⁰⁴ STRAWINSKY, T., *El mensaje de Igor Strawinsky...*, obra citada, p. 53.

No obstante si analizamos su evolución compositiva de un modo general y a grandes rasgos se pueden diferenciar tres períodos en la producción stravinskiana: ruso, neoclásico y serial. Esta división nos puede ayudar a contornear la evolución musical de este compositor, pero también y por el contrario puede enmascarar la naturaleza de su magno talento.

III.1.2.1. Período ruso

La primera época es conocida como rusa porque está impregnada del sabor nacionalista de este pueblo, alimentándose del inagotable manantial de esa cultura popular que había vivido desde su infancia, y que es también causante de su éxito general por parte del público. Este primer período, en que desarrolla al máximo la herencia de la escuela nacionalista rusa, fue relativamente corto, desde 1909, cuando se inician sus tres ballets (*El pájaro de fuego*, *Petrouchka* y *La consagración de la primavera*) hasta principios de la década de los años veinte aproximadamente, con *La historia del soldado* (1918) y *Las bodas*¹⁰⁵ (1923). Debemos mencionar que con anterioridad a este período elaboró otros trabajos previos de menos relevancia.

Stravinsky empleó el folklore de su país natal como materia prima de la que servirse en libertad para elevarse hacia la universalidad. En nuestra opinión, como veremos más adelante, el compositor ruso ha tenido una constante a lo largo de su vida: siempre ha tenido la necesidad de apropiarse de alguna materia para universalizarla dándole su toque personal.

Este período fue sobre todo un tiempo de exploración y de desarrollo por parte del compositor ruso. Según palabras de su hijo Théodore:

¹⁰⁵ Recordemos que Stravinsky concluyó esta partitura sin instrumentar en 1917.

“Nos hallamos de pleno en el período de exploración, de experiencias, de conquistas materiales, al que un oficio, por así decir, innato, permite a Stravinsky dar una asombrosa eficacia. Años repletos de todas las audacias juveniles... Tiempos heroicos, estamos tentados a decir, en los que se ve al joven compositor avanzar con saltos sucesivos y como a ciegas, pero siempre guiado por un instinto muy certero hacia una madurez completa y entera.”¹⁰⁶

III.1.2.2. Período neoclásico

A principios de los años veinte, coincidiendo con la composición del ballet *Pulcinella* (1920) y sobre todo con *Mavra* (1921) se produce un giro muy importante en la producción musical de Stravinsky. Se inicia un nuevo período comúnmente conocido como neoclásico en el que se produce una reexploración de estilos y formas del pasado usando dichos materiales como materia prima para desarrollarse desde el prisma del compositor. El Neoclasicismo tiende a la objetividad y a no abusar de la expresividad empleando claridad de motivos y texturas, así como el equilibrio formal.

“El neoclasicismo de entreguerras, sobre todo francés, constituye una reacción antirromántica; va contra todo sentimentalismo, subjetividad y metafísica, incluyendo el expresionismo y el impresionismo. Propugnando eliminar toda emoción y todo subjetivismo, pretendía que la obra fuese una estructura coherente consigo misma.”¹⁰⁷

En Stravinsky estos modelos en ocasiones van referidos a obras específicas como *Pulcinella* y *El beso del hada*, entre otras, basadas en composiciones de Pergolesi (s. XVIII) y Tchaikovsky (s. XIX), o a elementos de

¹⁰⁶ STRAWINSKY, T., *El mensaje de Igor Stravinsky...*, obra citada, p. 33.

¹⁰⁷ GOLDÁRAZ GAINZA, J. Javier, *La música del siglo XX*. Madrid: Dykinson, 2006, p. 70.

estilo como la forma: concierto barroco, sinfonía clásica, etc. Se produce un abandono momentáneo de la composición para grandes formaciones orquestales que empleó en sus famosos ballets anteriores, a favor de agrupaciones instrumentales predominantemente de viento, percusión, piano o coro, en que evitaba la cuerda por sus cualidades expresivas en pro de los otros por su articulación más clara.

Esta etapa no se trata de una vuelta al Clasicismo sino más bien de una reunión de dos épocas alejadas en el tiempo conformando una amalgama estilística. Stravinsky intenta demostrar cómo los elementos musicales del pasado pueden ser utilizados en el presente desde su propia visión personal. Se podría decir que se trata de arte acerca del arte.

Según palabras del propio compositor en su *Poética musical*:

“Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto; es una fuerza viva que anima e informa al presente... una tradición se reanuda para hacer algo nuevo. La tradición asegura así la continuidad de la creación.”¹⁰⁸

Después del período ruso que hemos tratado con anterioridad como etapa de exploración del compositor, desde la composición de *Mavra* (1921) en la etapa neoclásica “Stravinsky entra en una era de profundización, de enriquecimiento interior, intenso.”¹⁰⁹

¹⁰⁸ STRAVINSKI, Í., *Poética musical...*, obra citada, p. 59-60.

¹⁰⁹ STRAWINSKY, T., *El mensaje de Igor Strawinsky...*, obra citada, p. 31.

Este período se cierra con *The Rake's Progress* (1951) en que Stravinsky resume todo lo que había perfeccionado en estos años, en este caso con referencias a Mozart, Monteverdi y Gluck.

III.1.2.3. Período serial o dodecafónico

Curiosamente hasta el fallecimiento de Arnold Schoenberg (1951), creador del dodecafonismo, Stravinsky no había experimentado con esta técnica compositiva basada en series de doce notas de la escala cromática. Posteriormente con la ayuda de su amigo y confidente Robert Craft, defensor de esta corriente, el compositor ruso afincado y nacionalizado estadounidense empieza a emplear esta técnica en sus obras en 1952.

En principio comienza dicha incursión con pequeñas piezas o composiciones como el tercer movimiento “*Gija*” del *Septeto* para instrumentos de viento (1953), la serial *In Memoriam Dylan Thomas* (1954) y posteriormente en otras de carácter religioso como *Canticum sacrum* y *Threni* (1958), *A sermon, a Narrative and a Prayer* (1961) y *Requiem canticles* (1966), quizás su última gran composición. Asimismo también compone obras paganas como *Movimientos para piano y orquesta* (1959), *Variaciones* (1964), etc. Un hecho a destacar es la vuelta en esta época al ballet, del que nunca se separó del todo, con *Agon* (1957), con algunos números de estilo neoclásico y otros serialistas y *El diluvio* (1962).

El sello propio de Stravinsky también se hace notar en este período dodecafónico diferenciándolo del resto de compositores que comparten esta técnica compositiva: singularidad, visceralidad y experimentación rítmica, orquestación hábil, sólida, impetuosa y brillante, percepción clara de la melodía y de la armonía, ésta última en bastantes ocasiones con aspereza. En esta

época toda su producción seguía las directrices seriales, remodeladas a su criterio. No compartía los principios más extremistas de esta corriente y en sus creaciones no evitó las estructuras cadenciales, el empleo de *ostinatos* ni las simetrías.

Stravinsky no terminó de estar plenamente satisfecho con lo que había logrado. Más que interesarle su catálogo de obras estaba más preocupado por el acto de creación musical en sí. Se podría decir que se redescubría a sí mismo en cada nueva composición.

Para terminar este apartado nos gustaría citar unas reflexiones del propio compositor sobre su visión de la obra de arte y su evolución estilística:

“Durante la primera parte de mi carrera como compositor, estuve extremadamente mimado por el público. Incluso las obras que de entrada se enfrentaron a una acogida del todo hostil fueron aplaudidas poco después. Pero me da la impresión de que, mediante mis composiciones escritas en los últimos quince años, me he ido alejando poco a poco de la masa de oyentes. Esperaban otra cosa de mí. Al enamorarse de la música de *El pájaro de fuego*, *Petrushka*, *La consagración* y *Las bodas*, se acostumbraron a su lenguaje y se sorprendieron al oírme utilizar otro distinto. No pueden o no quieren seguir mis pasos en el camino de mi pensamiento musical... Sin embargo, el arte postula la comunión y para el artista es una necesidad imperiosa compartir con los demás su felicidad... Desgraciadamente, existen menos posibilidades de que se produzca una plena comunión cuanto más se manifiesta la personalidad del autor.”¹¹⁰

¹¹⁰ STRAVINSKI, Ígor, *Crónicas de mi vida*, (trad. esp. por Elena Villalonga Serra). Barcelona: Alba Editorial S.L., 2005, p. 197-198.

III.1.3. Influencia e innovación

Igor Stravinsky fue probablemente una de las figuras musicales más influyentes del s. XX. Cuenta con una producción de alrededor del centenar de composiciones musicales que influyeron y alteraron radicalmente la trayectoria de la música contemporánea. Asimismo su estilo generó una gran controversia y división de opiniones en el mundo de la música, pasiones opuestas, interpretaciones contradictorias y grandes polémicas. Su lenguaje musical personal es muy claro y límpido en un período, el del s. XX desde Schoenberg hasta Boulez, en que coexistían otros lenguajes de mayor hermetismo. El compositor ruso generó una importante influencia en muchos compositores durante su vida y después de su muerte.

Entre las innovaciones que introduce Stravinsky en la creación musical podemos citar el nuevo uso que hace de los motivos a lo largo de la obra. Los compositores anteriores empleaban los motivos, que son breves ideas rítmicas y/o melódicas suficientemente bien definidas como para conservar su identidad cuando éstos los transformaban o combinaban con otros materiales, sirviendo como elementos básicos para crear una textura compleja. Stravinsky desarrolla los motivos de forma innovadora sobre todo al transformarlos; por ejemplo en *La Consagración de la primavera* introduce adiciones o reducciones de notas a determinados motivos sin tener en cuenta los cambios que se originan en la métrica.

Los *ostinatos*¹¹¹ melódicos y rítmicos alcanzan sus formulaciones más destacadas con Stravinsky, como por ejemplo en la *Sinfonía de los Salmos*, la *Sinfonía en tres movimientos* y *La consagración de la primavera*. En esta última es muy representativo el *ostinato* de las cuerdas apoyadas por las trompas en la *Danza de los adolescentes*, que podría ser el primer caso de *ostinato* que no se usa ni para acompañar una melodía ni para una variación. En este ballet se emplean varios *ostinatos*, algunos de considerable longitud y considerados por Stravinsky como secciones completas, totalmente independientes de la armonía y del *tempo* existentes en dicho momento, que permiten conformar una especie de *collage* o pastiche, podríamos decir el equivalente musical al cubismo en pintura. Estas técnicas dejaron influencia en compositores posteriores minimalistas que las emplearon, como por ejemplo los norteamericanos Terry Riley y Steve Reich.

Stravinsky revolucionó el ballet en su forma con muchas ideas teatrales muy personales y novedosas, incorporando diferentes culturas, literaturas y ritmos novedosos, enriqueciéndolo en múltiples aspectos. Asimismo innovó el proceso de creación de los ballets: cambió el proceso tradicional de modo que la tarea del coreógrafo se incorporó posteriormente, una vez que la música y la decoración estuvieron resueltas. Así, según palabras de Théodore Stravinsky:

“Es, en efecto, a obras de teatro, a ballets (*El pájaro de fuego*, *Petruchka*, *La consagración de la primavera*) que queda unido el nombre de Stravinsky con mayor facilidad. Es por medio del teatro que accedió a la celebridad y es también por medio del teatro que ha inspirado dieciséis de sus partituras más importantes.”¹¹²

¹¹¹ Los *ostinatos* son diseños musicales breves que se repiten constantemente a lo largo de una sección musical.

¹¹² STRAVINSKY, T., *El mensaje de Igor Stravinsky...*, obra citada, p. 74.

“La invención rítmica de Strawinsky, su gusto por la forma, no sólo en las grandes líneas y proporciones internas de una obra, sino hasta el detalle de cada compás, su sentido ante todo tan físico del movimiento, ¿no son acaso las principales cualidades que se requieren para un compositor de ballets? Es lo que Diaguilev, con el olfato que le caracterizaba, había sabido discernir inmediatamente en Strawinsky.”¹¹³

En cuanto a la orquestación como alumno de Rimsky-Korsakov, uno de los compositores que más han destacado a lo largo de la historia en esa disciplina, Stravinsky ya desde muy pronto asimiló las directrices que éste le marcó llevándolas aún más allá. La brillantez orquestal es patente desde sus tres primeros y grandes ballets (*El pájaro de fuego*, *Petrouchka* y *La consagración de la primavera*) utilizando una escritura musical de virtuosismo instrumental y con numerosos efectivos, obteniendo resultados siempre satisfactorios. Explotó los recursos de todos los instrumentos, sobre todo del viento, en registros muy amplios, desde lo más grave hasta el sobreagudo, en ocasiones fuera de lo habitual pretendiendo buscar nuevas sonoridades y exploraciones tímbricas; para entenderlo nos puede valer el ejemplo del fagot en el registro extremo agudo al inicio de *La consagración de la primavera*. Entre otras innovaciones está el empleo en la orquesta sinfónica superando los rangos habituales en participación y variedad instrumental, por ejemplo incremento en los vientos, percusión muy rica, y otros instrumentos, como arpas, celesta (incluso a cuatro manos) y piano (incluso 2 pianos). Además con la peculiaridad de usar instrumentos hasta ese momento muy poco habituales en la orquesta sinfónica, como el piano (cuyo uso se instituyó desde entonces), la trompeta *piccolo*, el güiro, etc.

¹¹³ STRAWINSKY, T., *El mensaje de Igor Strawinsky...*, obra citada, p. 78.

También empleó agrupaciones instrumentales novedosas como en *La historia del soldado* (siete instrumentistas: violín, contrabajo, clarinete, fagot, trompeta, trombón y percusión), *Las bodas* (voz solista, coro, cuatro pianos y percusión), *Ragtime* (*cimbalom*¹¹⁴, 9 instrumentos solistas y percusión), *Sinfonía para instrumentos de viento* (23 instrumentistas de viento), *Concerto* (piano y banda), *Ebony Concerto* (clarinete solista y formación de jazz), *Scherzo a la rusa* y *Preludium* (formación de jazz), etc.

A pesar de su relevancia indudable como creador musical, es de los pocos compositores en la historia de la música cuya producción es tan variada estilísticamente pero a la vez tan claramente característica, es decir con un sello distintivo personal que la diferencia del resto. Stravinsky puede parecer ser muchos compositores diferentes, sin embargo finalmente es siempre él mismo con su carácter propio. Ello se puede decir también de su amigo y colega Pablo Picasso con el que a menudo ha sido comparado. A lo largo de toda su vida llama la atención su capacidad de auto-renovación constante adelantándose a la crítica.

“Perhaps the most striking aspect of Stravinsky’s harmonic language is polyscalarity: the simultaneous use of musical objects which clearly suggest different source-collections... It is the feature that promoted the Italian Composer Alfred Casella (1924) to compare Stravinsky’s musical style to the “cubist” technique of Picasso and Braque, in which single objects are portrayed from more than one vantage point ... Here, the “different perspectives” are different scales, or radically different harmonic areas ...”¹¹⁵

¹¹⁴ El *cimbalom* es una cítara o dulcimer húngaro consistente en una caja de forma trapezoidal sobre la que se disponen sus cuerdas tensadas para ser golpeadas manualmente con dos baquetas. Es un instrumento antecesor del piano.

¹¹⁵ TYMOCZKO, Dmitri, “Stravinsky and the Octatonic: A reconsideration”, *Music Theory Spectrum*, 24.1, 2002, p. 84.

(Quizá el aspecto más notable del lenguaje armónico de Stravinsky es la poliescalaridad: el uso simultáneo de objetos musicales que claramente sugieren diferentes colecciones de recursos ... Éste es el rasgo que apuntó el compositor italiano Alfredo Casella (1924) al comparar al estilo musical de Stravinsky con la técnica “cubista” de Picasso y Braque, en cuanto a que objetos simples son plasmados desde más de un punto de vista ... Aquí, las “perspectivas diferentes” son escalas diferentes, o áreas armónicas radicalmente diferentes ...)

En referencia a Stravinsky y el cubismo, como anécdota podemos comentar que se organizaron conciertos simultáneos a exposiciones pictóricas cubistas en que pudieron estos genios trabajar conjuntamente:

“I can still recall the big reception that Diaghileff gave in the Grand Hotel in the course of my stay, at which I conducted parts of *Petroushka*, and at which there was an exhibition of cubist and futurist pictures by his friends and collaborators. Diaghileff, Picasso, Massine, and I went on from Rome to Naples.”¹¹⁶

(Puedo aún recordar la gran recepción que Diaghilev dio en el Gran Hotel en el transcurso de mi estancia, en que yo dirigía fragmentos de *Petroushka*, y en la que había una exposición sobre cubismo y pintura vanguardista de sus amigos y colaboradores. Diaghilev, Picasso, Massine y yo continuamos desde Roma a Nápoles.)

Stravinsky demostró interés siempre por la literatura reflejando su deseo constante de nuevos descubrimientos. Empezó bebiendo del manantial de las

¹¹⁶ STRAVINSKY, Igor, *An autobiography*. New York: Simon and Schuster, 1936. p. 104-105.

fuentes literarias del folklore ruso, progresando hacia los autores clásicos y a la liturgia latina. Siguió con el contemporáneo francés André Gide (en *Persephone*), llegando también a la literatura inglesa: Auden, Eliot y versos medievales ingleses. En *Abraham e Isaac* (1963) incluso empleó como fuentes las escrituras hebreas.

Era un compositor muy meticuloso y disciplinado, con una personalidad muy comedida, pero con las ideas muy claras. Tuvo numerosos amigos muy influyentes durante todo el siglo XX desde el mundo de la cultura al de la política: Diaghilev, Picasso, Falla, Cocteau, Hitchcock, Chaplin y varios representantes de la aristocracia. Como hemos dicho anteriormente la revista norteamericana *Time* lo consideró una de las personalidades más influyentes del siglo XX. Como nota anecdótica podemos referir que cuenta con una “Estrella” en el Paseo de la Fama de Hollywood (Hollywood Boulevard 6340).

III.2. EL PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL EN STRAVINSKY

Tras conocer la biografía, figura y obra del genial compositor ruso, a continuación trataremos de encuadrar los instrumentos de expresión musical stravinskianos que nos incumben en esta investigación, como son el piano, la orquesta y el piano como instrumento orquestal, todos desde su perspectiva personal.

III.2.1. El piano en Stravinsky

Los inicios de Igor Stravinsky en la música son a la edad de nueve años a través de unas clases de piano que empieza a recibir por indicación de su padre, el famoso cantante (bajo) del Teatro Imperial de San Petersburgo: Feodor Ignatievitch Stravinsky. El sentido de estas clases era más como una costumbre social en aquella época en las clases acomodadas que con una intención de futuro profesional, ya que las pretensiones de sus progenitores eran la de que se dedicase al Derecho. Su primera profesora fue sustituida por otra de carácter más autoritario, dos años después, que era discípula de Anton Rubinstein, virtuoso pianista y pedagogo de gran renombre. Con ella empieza a trabajar repertorio pianístico del Clasicismo y Romanticismo, con la excepción de Frederic Chopin por el que curiosamente tenía rechazo:

“Su método sumamente autoritario parece haber estado bastante conforme con las normas pianísticas de entonces, que privilegiaban el “juego perlado”; llegará incluso a prohibir totalmente el uso del pedal. Sería un poco fácil –aunque el compositor se haya hecho retrospectivamente la pregunta con

humor- deducir la influencia de esta prohibición maniaca sobre el estilo “secco” del futuro autor del *concierto para piano y banda* (orquesta de viento).¹¹⁷

Stravinsky comentó posteriormente haber aprendido de ella en lo referente a la ejecución pianística. Consiguió en estos primeros años tocar el *Concierto para piano y orquesta en sol menor Op. 25* de Mendelssohn, desarrollar brillantemente la capacidad de repentización leyendo las reducciones piano-vocales de las óperas que había en la biblioteca de su padre y desarrollar una gran destreza en la improvisación. Estas dos últimas actividades, en las que demostraba tener unas cualidades innatas, le hacían disfrutar mucho y crecer su pasión por la música.

Entre las composiciones para piano solo de juventud más representativas están la *Sonata en fa sostenido menor* (1904) en cuatro movimientos a la manera de Glazunov y de Tchaikovsky, y sobre todo, los cuatro *Estudios Op. 7* (1908) que tienen influencias del compositor y pedagogo del piano Antoly Lyadov, muy estricto con sus alumnos según Stravinsky, y sobre todo de Scriabine. No obstante en el cuarto estudio sale a relucir, aunque en las limitadas dimensiones de una obra de este tipo, la auténtica naturaleza de su escritura musical y de su concepción del piano, con un dinamismo y vitalidad potente e inexorable, cual fuerza sobrenatural que invadiera a nuestro compositor. Su escritura pianística en algunos pasajes presenta exigencias como grandes extensiones de la mano con notas tenidas lo que limita en sumo grado la flexibilidad propia de la técnica romántica que rehusó premeditadamente según veremos a continuación. Para poder ejecutar la pieza es necesaria una sucesión de gestos con una precisión geométrica. Estas innovaciones en la técnica pianística responden a pretensiones similares a las

¹¹⁷ BOUCOURECHLIEV, A., *Igor Stravinsky...*, obra citada, pp. 30-31.

que Claude Debussy propuso en su colección de *Doce Estudios para piano* compuesta posteriormente, en 1915, quizás influenciado por su amigo Igor Stravinsky.

La técnica pianística romántica, y en particular la de Frederic Chopin, equiparaba la muñeca a lo que la respiración suponía para la voz en el canto: “...le poignet—la respiration dans la voix.”¹¹⁸ (...la muñeca—la respiración en la voz). Para Chopin los movimientos de la muñeca y de la mano se organizan y se adaptan al fraseo, articulando las diferentes frases y sus partes, sus cesuras y acentos expresivos. Esta variedad de gestos o ataques permitían conseguir muchos efectos de sonido asociados a la expresividad. A principios del s. XX se produce un movimiento de reacción y rechazo contra el romanticismo y, en consecuencia con dicha técnica de variedad de ataques de muñeca, Stravinsky, Bartók y Falla son claros baluartes de ello.

El compositor ruso revolucionó las bases de la composición en cuanto al ritmo, la armonía y la forma, y ello se plasmó indudablemente en su técnica pianística:

“Pero el aspecto más peculiar de toda su obra pianística es la yuxtaposición de diferentes tipos de escritura, y las principales observaciones relativas a la ejecución deben centrarse precisamente en este aspecto. Trinos, octavas y arpeggios se suceden en estas páginas con la precisión de un corte cinematográfico, y cuanto más “tradicionales” son las fórmulas, más se muestran como el reflejo de toda una poética: Stravinsky recuperaba las formas del pasado, pero no la lógica (formal y muscular) que unía entre sí los distintos fenómenos. Para él, el conjunto formado por una apoyatura y su resolución no

¹¹⁸ CHOPIN, Frédéric, *Esquisses pour une Méthode de piano*, editado por Jean-Jacques Eigeldinger. París: Flammarion, 1993, p. 76.

es más que un grupo de dos notas a distancia de una segunda, lo que convierte en simples manierismos aquellos recursos técnicos que habían nacido precisamente para dar unidad a estos fenómenos. La reunificación de los sucesivos ataques en gestos más grandes se desmorona; los movimientos de la técnica romántica sobreviven sólo en la medida en que responden a los problemas mecánicos planteados por cada inciso.”¹¹⁹

Volviendo al movimiento de principios del s. XX en que se reacciona contra los últimos vestigios del impresionismo y del romanticismo, compositores como Stravinsky, Falla, Prokofiev, Bartók o Hindemith buscan una escritura pianística más lineal que colorista, partidaria del contrapunto y de carácter más percusivo.

Entre los diferentes tipos de toque pianísticos (*tocco*) Stravinsky empleó en ocasiones, como en *Piano-Rag Music* (1919), el toque duro y metálico, en que:

“...la tecla debe ser bajada con extrema violencia, chocando el martillo contra la cuerda con mayor rapidez. Se podría observar que este es la clase de sonido menos agradable del piano, pero el arte no está hecho únicamente de elementos placenteros, sino también por continuos contrastes de infinita gama de sonoridades mórbidas y poéticas, que el mismo nos puede proporcionar.”¹²⁰

“En ciertas músicas actuales, el pianista tendrá que olvidar momentáneamente todo lo que signifique cantable, veleidades de “*tocco*” suave y mórbido, para poder conseguir sonoridades agresivas, duras y por cierto nada

¹¹⁹ CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 2001, p. 533.

¹²⁰ CASELLA, A., *El piano...*, obra citada, p. 111.

“voluptuosas”. En fin al ejecutar Stravinsky o Hindemith tendrá que olvidar a Chopin y Debussy.”¹²¹

Pero la obra más representativa del compositor ruso en cuanto a la innovación de la técnica pianística y al virtuosismo es sin duda *Tres movimientos de Petrouchka* (1921), un arreglo para piano solo de tres fragmentos del ballet orquestal. Su escritura nos demuestra la intención de su creador de lograr un discurso sobrio y preciso, omitiendo la búsqueda de la comodidad en la ejecución, y desterrar las habituales tendencias de interpretación románticas. No hemos de olvidar que Stravinsky, aunque no era un gran virtuoso, conocía el piano y sus posibilidades a la perfección. Hay muchos pasajes de muy alta dificultad de ejecución, con múltiples saltos acrobáticos, acordes veloces en *fortissimo*, escritura geométrica que no permite enlazar los ataques entre sí, gestos físicos que se contraponen con el sentido musical del pasaje en cuestión, pero todo ello con plena consciencia de búsqueda de una sonoridad concreta.

“Al igual que el modesto Petrushka, el intérprete stravinskiano está dominado por unos vínculos que desconoce y que no puede eludir; es al mismo tiempo hombre y marioneta, por lo menos mientras dura la función ... el pianista se convierte en un verdadero Petrushka, tras su disfraz y pajarita: sus movimientos reproducen genialmente la movilidad desordenada y geométrica de una marioneta, con su característica mezcla de rigidez en los miembros y libertad en las articulaciones ... Gracias a su formidable escritura estos *Trois Mouvements de Pétrouchka* representan un momento único en literatura pianística, marcando un punto de inflexión en el proceso evolutivo que había caracterizado hasta entonces la historia de la ejecución.”¹²²

¹²¹ CASELLA, A., *El piano...*, obra citada, p. 159.

¹²² CHIANTORE, L., *Historia de la técnica pianística...*, obra citada, pp. 537-538.

Para el compositor ruso la misión del pianista era la de ejecutar fielmente la pieza musical tal como la había engendrado su creador y no la de hacer una interpretación de la misma; esta visión se fue estandarizando en el s. XX.

Por último nos gustaría concluir este apartado del piano en Stravinsky con unas palabras suyas:

"I am a pianist ... the instrument itself is the centre of my life and the fulcrum of all my musical discoveries. Each note that I write is tried on it, and every relationship of notes is taken apart and heard on it again and again."¹²³

(Yo soy un pianista... el instrumento en sí es el centro de mi vida y el punto de apoyo de todos mis descubrimientos musicales. Cada nota que escribo es probada en él, y cada relación de notas es considerada por separado y escuchada en él una y otra vez.)

¹²³ STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert, *Expositions and Developments*. London: Faber Music Ltd, 1981, p. 47.

III.2.2. La orquesta en Stravinsky

La influencia de Nicolai Rimsky-Korsakov, maestro de Igor Stravinsky en su juventud, del que aprendió sobre todo el arte de la orquestación, fue muy notable en su actividad creadora sobre todo en sus primeros años. Con él aprendió los aspectos básicos de esta disciplina:

“Al mismo tiempo me familiarizó con la extensión, con el registro de distintos instrumentos que se emplean en una orquesta sinfónica corriente y con los primeros elementos del arte de la orquestación. En mí aplicó el sistema de enseñar la forma paralelamente a la orquestación. Pues, como él creía, las formas musicales más desarrolladas encuentran su expresión más amplia en el complejo orquestal. Trabajaba con él de la siguiente manera: me entregaba las páginas de la partitura de piano de una ópera nueva que acababa de terminar para que yo las orquestara. Cuando había orquestado un fragmento, él me enseñaba su instrumentación personal. Mi tarea era la de confrontar las dos...”¹²⁴

La delicadeza, exquisitez y brillantez orquestal de la escuela rusa pasará a Stravinsky gracias a Rimsky-Korsakov; por ejemplo, utilizará una escritura orquestal siempre efectiva con evidentes trazos virtuosísticos ya en algunas de sus primeras obras sinfónicas como *Scherzo fantástico* (1908) y *Fuegos artificiales* (1908) y especialmente en sus tres primeros ballets *El pájaro de fuego* (1910), *Petrouchka* (1911) y *La consagración de la primavera* (1913). La orquestación que emplea es muy amplia sobrepasando los límites habituales; por ejemplo en este último los efectivos orquestales son maderas a cinco, ocho trompas, cinco trompetas, tres trombones, dos tubas, amplia percusión

¹²⁴ STRAVINSKI, Í., *Crónicas de mi vida...*, obra citada, p. 32.

(timbales grandes y pequeños, triángulo, pandereta, güiro, címbalos antiguos y ordinarios, bombo y tam-tam) y el quinteto de cuerdas. En *Petrouchka*, por ejemplo incluye maderas a tres o cuatro (con dos flautines y un contrafagot), cuatro trompas, cuatro trompetas (dos de ellas cornetín de pistones), tres trombones, una tuba, timbales, amplia percusión con campanas y xilófono, celesta a cuatro manos, dos arpas, piano y la cuerda. Como podemos observar la composición de la orquesta sinfónica de Stravinsky en estos primeros años sigue la convención de la orquesta moderna tardo-wagneriana de finales del s. XIX con un incremento en el número de instrumentistas y, sobre todo, algunas innovaciones en cuanto a la incorporación a la plantilla orquestal de instrumentos poco habituales como el piano, algunos de percusión y del viento-madera, tomados prestados de las bandas militares. Sin embargo mientras en Wagner y R. Strauss la acumulación de medios fónicos correspondía más a la intención de incrementar la intensidad sonora, en Stravinsky el objetivo era el de búsqueda constante de contrastes y pureza tímbrica, que eran los principios originarios en la época en que se creó la orquesta que germinó de la música de cámara, y que se fueron perdiendo a finales del s. XIX.

Además de lo referido anteriormente, otro aspecto a resaltar en la riqueza de la orquesta sinfónica de Stravinsky es la ampliación del registro sonoro o tesitura de la escritura de los instrumentos, tanto en el extremo agudo como en el grave, consiguiendo sonoridades sugerentes para el oyente y un enriquecimiento tímbrico del material sonoro.

Después de la Primera Guerra Mundial se produce un movimiento de reacción en contra de la tradición orquestal proveniente de finales del s. XIX de la que bebe Stravinsky hasta entonces, en parte como una rebelión modernista contra la retórica ampulosa del Romanticismo considerado desfasado. La

orquesta de cámara o agrupaciones instrumentales reducidas y en ocasiones atípicas con nuevos criterios de formación, van protagonizando la instrumentación de sus composiciones representando también una reducción del coste que suponían las amplias orquestas sinfónicas en momentos en que había que considerar el factor económico. Una de las obras que marcó este cambio significativo y nos puede servir de ejemplo fue *Las Bodas* (1923), cuya partitura no instrumentada tenía concluida en 1917 y para orquestrarla sufrió grandes transformaciones hasta llegar a la definitiva. Una primera idea de macro-orquestación con ciento cincuenta músicos es desechada muy pronto; a continuación esbozó otra con voces solistas, coro, algunas cuerdas, vientos, dos arpas, piano, clavecín, armonio, címbalo y percusión. No satisfecho con ella elabora otra más austera en efectivos (piano mecánico, armonio con movimiento electrónico, címbalos húngaros y grupo de percusiones, además de las voces) pero que daría problemas de ajuste y conjunción rítmica por los instrumentos mecánicos, según palabras del mismo compositor, obligándole a abandonarla. Finalmente en 1923 encuentra la solución que deseaba acompañando a las voces con un conjunto de instrumentos percutidos quedando como sigue: voces solistas, coro, cuatro pianos y seis percusionistas (timbales, campanas, xilófono, tambores de diferentes tonos y timbres).

“Después de una mitad de siglo de búsquedas instrumentales como la historia de la música no había conocido hasta ese momento, en el terreno de la percusión especialmente, esta instrumentación conserva una originalidad absoluta, inigualada y totalmente adaptada a su objeto... El paso de *La consagración* y de *El ruiseñor*, obras suntuosas, ricas en medios sinfónicos espectaculares, a *Bodas* y a las obras siguientes, comporta un renunciamiento... En nombre de su arte, de la idea que se hace de la música, de un credo estético que de ahora en adelante lo guiará hasta el fin de su vida, Stravinsky renuncia a las pompas y a las seducciones del estilo de los grandes

ballets en beneficio de una escritura mucho más desnuda, más codificada, purificada de todo efecto, incluso de toda seducción. Esta actitud frente al mundo, y hasta frente a la “carrera”, Stravinsky la asume a riesgo de verse abandonado por el público de los Ballets Rusos, ávido de sensaciones fuertes...”¹²⁵

La *Historia del soldado* (1918), obra escénica para tres actores, bailarina y siete instrumentos, contemporánea de *Las Bodas*, en que es patente la economía de medios empleando un instrumento agudo y uno grave de cada familia más la percusión, es para Théodore Stravinsky una obra clave en esta transformación y a propósito de ella nos dice:

“La renuncia consciente, querida, a cuanto podía haber de exteriormente seductor o de excitante en sus obras anteriores, en particular a todos los prestigios y refinamientos del color orquestal, en que –aunque sin haberlo cultivado nunca por sí mismo- había resultado maestro; al efecto, al encanto, en una palabra ... cosas todas ellas a las que es más sensible el gran público; esa substitución consciente, deliberada de los medios ricos por los medios pobres – “expresar lo máximo diciendo lo mínimo”- ese austero despojamiento, podemos decir que le hace entroncar con la gran tradición pre-romántica ... hacia la que Strawinsky se lanza desde sus primeros pasos.”¹²⁶

Siguiendo esta línea se suceden las obras para agrupaciones más reducidas intentando imitar la claridad y economía de la orquestación clásica, aunque la escritura de los vientos se aproxima más al arquetipo barroco que al puramente clásico de Haydn o Mozart. Podemos citar: *Pulcinella* (1920) para orquesta de cámara, *Apolo Musageta* (1928) para orquesta de cuerda, *Ragtime*

¹²⁵ BOUCOURECHLIEV, A., *Igor Stravinsky...*, obra citada, pp. 116-117.

¹²⁶ STRAWINSKY, T., *El mensaje de Igor Strawinsky...*, obra citada, pp. 49-50.

(1918) para conjunto instrumental, *Sinfonía para instrumentos de viento* (1920), *Suite nº 2* (1921) para pequeña orquesta, *Concerto para piano y banda* (Orquesta de vientos) (1924), *Suite nº 1* (1925) para pequeña orquesta, *Sinfonía de los Salmos* (1930) en que prescinde de violines y violas, etc.

En ocasiones su música está influenciada por el jazz al igual que en otros compositores contemporáneos como Copland, Hindemith, Milhaud o Weill, incluso empleando agrupaciones instrumentísticas propias de este género. Claros ejemplos de ello son *Preludium* (1937) y *Scherzo a la rusa* (1944) para formación de jazz y *Ebony Concerto* (1945) para clarinete solista y formación de jazz.

Entre las cualidades que Stravinsky pensaba que debían tener los intérpretes de sus obras estaban, según el propio compositor: la seguridad y rigor absolutos, completa indiferencia por toda afectación exterior sin la menor concesión al público y, consecuentemente una perfecta claridad y objetividad en la ejecución. En referencia a ello podemos resaltar su carácter estricto y riguroso a la hora de corregir a los músicos de las orquestas que dirigía:

“Durante cincuenta años he intentado enseñar a los músicos a tocar... en ciertos casos que dependen del estilo. También me he esforzado por enseñarles a acentuar las notas sincopadas y a frasear antes para poder acentuarlas. (Las orquestas alemanas son tan incapaces de hacer esto, como, por ejemplo, los japoneses de pronunciar la “l”). En la interpretación de mi música, cuestiones sencillas como ésta consumen la mitad del tiempo de mis ensayos: ¿cuándo aprenderán los músicos a no dejar la nota ligada, a quitarle la ligadura y a no apresurar las semicorcheas posteriores?”¹²⁷

¹²⁷ CRAFT, Robert, *Conversaciones con Igor Stravinsky* (trad. esp. por José M. Martín Triana). Madrid: Alianza Editorial S.A., 1991, p. 174.

Por último, para tener una idea de la visión personal de Stravinsky sobre la orquestación podemos valernos de una entrevista a finales de la década de los cincuenta del pasado siglo con Robert Craft que le pregunta qué es para él una buena instrumentación:

“Cuando no se tiene consciencia de qué es instrumentación. La palabra es engañosa. Da por supuesto que primero se compone música y luego se orquesta. En realidad, esto sólo es así en el sentido de que los únicos compositores que pueden ser orquestadores son los que escriben música para piano que luego transcriben para orquesta;... Aunque quizá la orquesta normal no sea todavía un anacronismo, ya no se puede seguir empleando de manera normal, con excepción de los compositores anacrónicos. Los avances en la técnica instrumental también están modificando la utilización de la orquesta. En la actualidad, todos componemos para instrumentistas virtuosos, solistas, aunque todavía estamos desarrollando nuestro estilo solista.”¹²⁸

¹²⁸ CRAFT, R., *Conversaciones con Igor Stravinsky...*, obra citada, pp. 149-150.

III.2.3. El piano en la orquesta de Igor Stravinsky

Con objeto de obtener las conclusiones pertinentes, hemos elaborado un catálogo completo con todas las obras para orquesta o agrupaciones instrumentales de más de 8 miembros, en las que Stravinsky incluye el piano como instrumento integrante de dicha formación. Presentamos dicho catálogo, que está ordenado por la fecha de creación, en el Anexo I, al final de este trabajo.

A la vista de este extenso catálogo de obras podemos obtener las siguientes conclusiones:

- a. El número total de obras en las que Stravinsky incluye el piano en la orquesta o en agrupaciones de más de 8 miembros es muy numeroso, 26 obras, de un total de 74 composiciones de esas características.
- b. Es muy variado en géneros: escénico (ballet, cuento musical, ópera, ópera para televisión y ópera-oratorio), sinfónico (sinfonías, suites, conciertos, danzas, variaciones y otros), sinfónico-corales con o sin voces solistas, de carácter sacro o profano (cantatas, cantos, requiem, sinfonía de los salmos) y para voz solista con acompañamiento orquestal o instrumental (poemas).
- c. Ocupa toda su producción temporal. La primera obra en que emplea la orquesta data de 1907 (*Sinfonía en mi bemol mayor*) y la última de 1966 (*Requiem canticles*). En el catálogo referido la primera composición está fechada en 1910 (*El pájaro de fuego*) y la última en 1966 (precisamente el mismo *Requiem canticles*). Si analizamos la relación de obras de dicho

catálogo en cuanto a la fecha de creación podemos comprobar que existe una continuidad, sin intervalos temporales ausentes de relevancia, en estas casi seis décadas de fértil producción.

- d. En consecuencia, dicho catálogo ocupa toda su producción estilística. Se puede decir que emplea el piano en la orquesta y en agrupaciones instrumentales durante sus tres períodos de estilos diferenciados: ruso, neoclásico y serial.
- e. Usó mucho el piano como integrante en la formación orquestal, cámara y dos pianos, porque su lenguaje se identificaba con el timbre de este instrumento.

En los años 1909 y 1910 el compositor ruso se dedica a la composición de *El pájaro de fuego* demostrando su dominio de la técnica de la orquestación y empleando una gran plantilla instrumental en que también integrará el piano. El mismo compositor realizó posteriormente las siguientes versiones de este ballet como suites de concierto:

- a. Versión de 1911, conocida como primera suite, con la misma plantilla orquestal del ballet y obviamente con parte de piano.
- b. Versión de 1919, segunda suite, la más interpretada habitualmente y con una clara reducción de los efectivos orquestales, pero manteniendo el piano e incluso incrementando su peso en la orquestación.
- c. Versión de 1945, tercera suite, partiendo de la versión de 1919 introduce cinco nuevas secciones del ballet.

Tanto la orquestación del ballet original de 1910 (primera composición orquestal stravinskiana en que se incluye el piano) como en la suite de concierto de 1911, las intervenciones del piano en la orquesta son más bien esporádicas sobre todo en cometidos de doblar a las arpas y celesta en escalas rápidas ascendentes para producir efectos acústicos de brillantez, doblar melodías en la cuerda o/y el viento y actuar como relleno armónico con largos acordes con trémolo. La escena más representativa de la partitura de piano es la titulada *Carillón mágico, Aparición de los monstruosos guardianes de Kastchei y Captura del príncipe Iván* (desde el nº [99] hasta el [103]). En ella destaca un pasaje del piano con unos diseños de octavas quebradas en ambas manos por movimiento contrario, apoyando a las flautas, que desemboca en un tutti orquestal. La participación del piano en la orquesta del ballet *El pájaro de fuego* es de muy poca relevancia en comparación con la que nos encontraremos un año después en *Petrouchka*. De hecho si analizamos las orquestaciones de las suites de concierto posteriores de *El pájaro de fuego* (1919 y 1945) observamos mucha más presencia y riqueza en la parte del piano que en la original de 1910. Stravinsky ya había compuesto el ballet *Petrouchka* (1911), *Tres poemas de la lírica japonesa* (1913), la ópera *El ruiseñor* (1914) y el ballet *El canto del ruiseñor* (1917) contando con el instrumento que nos ocupa.

En el año 1911 Igor Stravinsky compone el ballet *Petrouchka*. Con esta obra se está instaurando una etapa musical nueva de carácter anti-impressionista que se corresponde con la difusión del empleo del piano como un instrumento orquestal más, al mismo nivel que cualquier otro típicamente integrante de la orquesta a lo largo de la historia, como por ejemplo el violín, la flauta, la trompeta, etc. La orquesta ha ido sufriendo transformaciones a lo largo

de la historia, según la estética de la época en que nos encontremos se han ido produciendo nuevas incorporaciones así como omisiones por cuestiones de que su tímbrica sea acorde o no a la sonoridad que determinado estilo buscaba. Para entender cómo un instrumento que ha sido empleado tanto desde su creación en múltiples facetas, excepto la de instrumento integrante de la orquesta, a partir de este momento también se desarrolla en ese aspecto, Alfredo Casella nos dio algunas claves:

“Examinando el carácter preponderantemente lírico de la orquestación romántica, se comprende que la sonoridad del piano no encuentra lugar en ella. Ni tampoco podía entrar en el impresionismo musical, donde hubiera aportado, en medio de aquella vaporosidad, de aquella inmaterialidad, una contribución de “precisión” sonora y lineal que habría estado totalmente fuera de lugar, mientras encontraban tan amplio (digamos también: “excesivos”) empleo los colores lunares de la celesta y todos los juguetillos sonoros (*glissandi*, armónicos, etc.) del arpa. En esa vaporosidad, en esa imprecisión, en esa inmaterialidad, el piano habría sido un intruso, mientras que, en cambio, el piano debía encontrar –y encontró, ciertamente- una completa utilización de sus características en la música de la primera postguerra y en modo particular en aquella que resistía más al romanticismo contraponiendo a aquellas efusiones líricas y a aquellas atmósferas colorísticas hechas de vaguedades armónicas, un arte más vigoroso, más sólidamente construido sin ninguna ingerencia de pintura o de literatura.”¹²⁹

Existen dos versiones orquestales de esta obra: la original de 1911 para gran orquesta, siguiendo la línea de la primera de *El pájaro de fuego*, y otra revisada en 1947 en que reduce la plantilla orquestal. Con esta obra

¹²⁹ CASELLA, Alfredo y MORTARI, Virgilio, *La técnica de la orquesta contemporánea* (trad. esp. por A. Jurafsky). Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1950, pp. 140-141.

observamos que el piano se integra en la orquesta, en algunos momentos como un instrumento más pero en otros con una brillantez y protagonismo destacados. Pero todo esto será tratado en detalle más adelante.

Entre las funciones que desempeña el piano como instrumento integrante de la orquesta de Igor Stravinsky podemos distinguir las siguientes:

a. **El piano en partes a solo.** Podemos citar ejemplos muy representativos en:

- *Petrouchka* (1911), en la *Danza rusa* –primer cuadro- y durante el segundo cuadro.
- Suite de *El pájaro de fuego* (1919) en una intervención que se produce dos compases antes del Número [6].
- *Sinfonía en tres movimientos* (1945), 1º movimiento: *Overture*.
- *Variaciones* (1964) en dos intervenciones a solo en los compases desde el Número [130] al [134].

b. **El piano en funciones de doblar instrumentos consiguiendo efectos tímbricos.** Momentos en que se puede observar dicha función son:

- Suite de *El pájaro de fuego* (1919), en la Danza infernal del rey Kastchei.
- *Sinfonía de los Salmos* (1930), dobla al viento con octavas en registros medios y agudo en los Números [9] y [12] (edición 1948 Boosey & Hawkes).
- *Threni, id est lamentationes Jeremiae prophetae* (1958), refuerza las notas graves de otros instrumentos dándoles profundidad en

los compases [82] al [87], [218] al [228], [243] al [245] y [310] al [320].

- *Variaciones* (1964), doblando en el registro medio a oboes y trompas en los compases [73] al [85].

c. **El piano para conseguir sonoridades, colores y efectos experimentales.** Nos podían valer de muestra:

- Suite de *El pájaro de fuego* (1919), variación del Pájaro de fuego (Número [9]), con las corcheas en *staccato*, arpeggios velocísimos y muy rítmicos y *glissandi* en teclas blancas.
- Suite de *El pájaro de fuego* (1919), en la Danza infernal del rey Kastchei desde el Número [19] al [21] y desde el [33] al cuarto compás del [39], unos *glissandi* ascendentes en teclas blancas de gran extensión consiguen dar gran efecto y espectacularidad a la orquestación.
- *Threni, id est lamentationes Jeremiae prophetae* (1958), en los compases [385] y [391] un motivo del piano sobre notas largas del viento.

d. **El piano en funciones percusivas.** Podemos considerar como ejemplos:

- *Petrouchka* (1911), desde el Número [51] hasta dos compases antes del Número [52] y desde el Número [60] hasta el Número [61], el piano ejecuta un trémolo en *fortissimo* (*fff*) a la vez que los tres tambores en un momento de furia orquestal general. Se evidencia en este instante el timbre más percusivo del piano.

- Suite de *El pájaro de fuego* (1919) en la Danza infernal del rey Kastchei desde el principio hasta el Número [14] y desde el [23] al [25].
- e. **El piano en funciones de acompañamientos rítmicos.** Citaremos a modo de ejemplo:
- *Sinfonía de los Salmos*, desde el Número [2] hasta el Número [4] con un acompañamiento en semicorcheas de los dos pianos.
 - *Petrouchka* (1911), desde el Número [34] hasta el Número [35], con un acompañamiento *ostinato* en semicorcheas y desde el Número [42] hasta el duodécimo compás de dicho número, con cinquillos de semicorcheas en *legato*, ambos de sentido muy rítmico.
- f. **El piano en la pequeña orquesta ayudando a suplir la ausencia de otros instrumentos.** Desde poco antes de la década de los veinte del pasado siglo se prodigan obras en las que la orquesta se ve reducida, empleando Stravinsky agrupaciones instrumentales novedosas en las que en ocasiones participa el piano, que por su carácter polifónico puede cubrir las ausencias de otros instrumentos. Entre estas obras podemos citar *Tres poemas de la lírica japonesa* (1913), *Suite nº 2* (1921), *Las bodas* (1923), *Sinfonía de los Salmos* (1930), *Escenas de ballet* (1944), *Dos poemas de Konstantin Balmont* –vers. para barítono y orquesta de cámara-(1954), *Introitus* (1965) y *Requiem canticles* (1966).

III.3. *PETROUCHKA* DE STRAVINSKY

Tras haber tratado en los dos capítulos anteriores diferentes aspectos sobre Igor Stravinsky y sobre el piano como instrumento orquestal en este compositor, entramos ahora en el estudio de la muestra principal o generatriz del corpus de estudio de esta investigación, el ballet *Petrouchka* y las funciones comunicativas del piano como integrante de la orquesta en dicha obra.

III.3.1. Una obra cumbre y paradigmática

En un principio Stravinsky se puso a trabajar en una pieza de concierto para piano y orquesta donde el piano representaba a *Petrouchka*, un personaje de marioneta muy popular en Rusia. El compositor nos cuenta en sus *Crónicas de mi vida*:

“Al componer la música, tenía la nítida visión de un títere súbitamente desenfrenado que, mediante sus cascadas de arpegios diabólicos, exasperaba la paciencia de la orquesta que a su vez, le replicaba con marchas amenazantes. Se desataba una terrible trifulca que, llevada hasta el paroxismo, culmina en la claudicación dolorosa y lamentable del pobre títere. Cuando hube terminado este pintoresco fragmento, empecé a pensar durante horas y horas, paseando a orillas del lago Lemán, en el título que resumiera en una sola palabra el carácter de mi música y, por ende, la figura de mi personaje.

Un día, de pronto salto de alegría. ¡*Petrouchka*! ¡El héroe desgraciado y eterno de todas las ferias, de todos los países! ¡Qué maravilla! ¡Ya tenía mi título!”¹³⁰

¹³⁰ STRAVINSKI, Í., *Crónicas de mi vida...*, obra citada, pp. 44-45.

Cuando Serguei Diaghilev, célebre empresario ruso fundador de los Ballets Rusos, una compañía de la que surgirían muchos bailarines y coreógrafos famosos, conoció la obra en proceso, decidió adoptarla para un ballet: así surgió *Petrushka* (*Petrushka*, título en francés), estrenado en la Sala Châtelet de París el 13 de junio de 1911 con libreto del propio compositor, coreografía de Mijail Fokin, decorados de Nikolai Benois y las célebres figuras de Vaslav Nijinski (1889-1950) -ilustración III.2- y Tamara Karsávina (1885-1978) en los papeles principales. Aunque fiel al folklore ruso (premisa inculcada por Rimsky-Korsakov), la partitura de Stravinsky se mostraba totalmente novedosa: en su tratamiento armónico aparecía la superposición de acordes, la instrumentación producía efectos ácidos, estridentes y grotescos; el ritmo cambiaba frecuentemente de medida.

“Con *L'Oiseau de feu* (*El pájaro de fuego*), Stravinsky se aparta de Glazunov para adherirse en cambio a las ideas de la escuela nacional, y se aproxima así al gran manantial del folklore ruso ... Con *Petrushka*, Stravinsky debía dar al mundo estupefacto la revelación total de su genio, y crear de golpe simultáneamente un estilo ruso enteramente nuevo, el cual, bajo la vestidura nacional, traía la solución para los mayores problemas musicales europeos, y liquidaba definitivamente el impresionismo postromántico debussiano, y con él todo residuo, más o menos manifiesto, del estilo armónico-cromático del siglo XIX.”¹³¹

Esta obra marcó un cambio en el proceso tradicional en la creación de ballets: la tarea del coreógrafo se incorporó posteriormente, una vez que la

¹³¹ CASELLA, Alfredo, *Stravinsky*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A., 1951, p.33.

música y la decoración estuvieron resueltas. Shostakovich decía que era el más profundo de los ballets de Stravinsky.



ILUSTRACIÓN III.2 Stravinsky y el bailarín Nijinsky

Con *El pájaro de fuego*, en 1910 y con *Petrouchka*, en 1911, ya en las primeras versiones de estos ballets, después de algunos esporádicos intentos de incluir el piano en la orquesta por parte de otros compositores, Igor Stravinsky introduce el piano como instrumento obligado de la orquesta sinfónica. En la partitura escrita para el piano aparecen algunos pasajes de bravura y con carácter de solista debido seguramente a que la idea inicial del compositor era la de componer una obra programática para piano solista y orquesta, en la que el piano desempeñaba un papel de títere contra la orquesta. Estas secciones claramente virtuosísticas son la *Danza rusa* (final del primer cuadro) y el segundo cuadro (en la habitación de Petrouchka).

A diferencia de sus creaciones anteriores, por ejemplo *El pájaro de fuego*, con reminiscencias de exotismo oriental propias de finales del s.XIX, en *Petrouchka*, con sus innovaciones armónicas, rítmicas y de fascinante orquestación, Stravinsky se aparta del sentimentalismo y entra en el campo estrictamente intelectual. Los rasgos populares están presentes pero no como mero objeto a imitar con sonoridades cercanas a lo real, sino que son desprendidos de sus formas y descompuestos para ser posteriormente

reconstruidos siguiendo las directrices de una estética totalmente innovadora: superposición de tonalidades y ritmos, etc. Muchos estudiosos han creído ver en ello un paralelismo con el estilo pictórico que durante estos años estaba siguiendo su amigo Picasso con la revolución que supuso *Las señoritas de Avignon*.

“It is very doubtful whether Rimsky-Korsakov would ever have accepted *Le Sacre*, or even *Petroushka*. Is it any wonder, then, that the hypercritics of today should “be dumfounded by a language in which all the characteristics of their aesthetic seem to be violated? What, however, is less justifiable is that they nearly always blame the author for what is in fact due to their own lack of comprehension, a lack made all the more conspicuous because in their inability to state their grievance clearly they cautiously try to conceal their incompetence in the looseness and vagueness of their phraseology”.¹³²

(Es muy dudoso que Rimsky-Korsakov alguna vez hubiese aceptado *La consagración de la primavera*, o aún *Petroushka*. ¿Es asombroso entonces que los críticos actuales deberían haber quedado perplejos por un lenguaje en que todas las características de su estética parecen estar violadas? Lo que, sin embargo, es menos justificable es que casi siempre culpan al autor por lo que ha hecho debido a su incomprensión, aun más evidente porque en su incapacidad para plantear su protesta con claridad ellos intentan discretamente encubrir su incompetencia con la imprecisión y la vaguedad de su fraseología.)

Stravinsky introduce en esta obra con bastante frecuencia muchos motivos populares pero con una nueva sonoridad que se aleja de lo puramente tradicional para postular por una estética puramente artística, intelectual o culta. Recurre a menudo a colecciones de cantos populares rusos recopiladas por Rimsky-Korsakov o Tchaikovsky. Esto supone una reacción a

¹³² STRAVINSKY, I., *An autobiography...*, obra citada, pp. 276-277.

postulados existentes en dicha época, como el verismo operístico (realismo) que pretende reflejar las desagradables realidades de la vida presentando a personajes de clases sociales bajas, pobreza, pasión y brutalidad. Stravinsky, a partir de elementos como el organillo, el griterío de los niños o el tiovivo, reconstruye la realidad filtrada por el tamiz de su percepción personal creando una obra totalmente independiente de los objetos que la inspiraron.

En esta obra la orquestación es muy rica, deslumbrante y virtuosística. El piano aporta unas sonoridades que asumen una intensa expresividad psicológica. Según el eminente musicólogo y etnólogo francés, estudioso del compositor ruso que nos ocupa, André Schaeffner: “por primera vez la música encuentra en la sequedad (del sonido) una materia plástica; en el automatismo, una expresión de humanidad”.¹³³

El afamado y renombrado en aquella época compositor también ruso Glazunov destacó las cualidades como orquestador de Stravinsky en *Petrouchka*, aunque no supo valorar otras cualidades:

“Later, he (Glazunov) began to put it about that Stravinsky was nothing but an expert orchestrator. “Petrushka is not music”, he told Telyakovsky in 1912, “but is excellently and skilfully orchestrated”, a view which became routine in St. Petersburg.”¹³⁴

(Más tarde, Glazunov comenzó a decir acerca de Stravinsky que no era nadie pero sí un experto orquestador. “Petrushka no es música”, dijo a Telyakovsky en 1912, “pero está excelente y hábilmente orquestada”, una percepción que llegó a ser habitual en S. Petersburgo.)

¹³³ SCHAEFFNER, André, “Petrouchka”, *Le Ménestrel*, vol. 93, 5 junio 1931, p. 242.

¹³⁴ WALSH, Stephen, *Stravinsky: A Creative Spring: Russia and France, 1882-1934*. Westminster (MD, USA): Alfred A. Knopf Incorporated, 1999, p. 104.

Stravinsky aborda la instrumentación de un modo muy especial: agrupa los instrumentos en función de ideas melódicas y de planos armónicos, con objeto de conseguir el efecto tímbrico más apropiado. Como nos refiere André Boucourechliev el ámbito donde se mueve el compositor ruso no es:

“... ni específicamente armónico, ni verdaderamente polifónico, pero que tiene alternativamente de los dos, ocasionalmente de la antifonía (nacida del canto popular ruso) y más todavía de la heterofonía, es decir, de un juego de líneas fuertemente emparentadas, más o menos sincrónicas, sabiamente acopladas o deliberadamente desfasadas, juegos de reflejos y de espejos deformantes, paralelismos esporádicos, relaciones de dependencia y no de interdependencia (siendo esto propio del contrapunto)... Es el timbre, no la polifonía engañosa, quien es el verdadero lugar de esta perspectiva, y un timbre ya no “mágico”, sino funcional.”¹³⁵

Petrouchka fue una obra clave y de ruptura con su ballet antecesor *El pájaro de fuego*. Rompe con el neorromanticismo de éste, con su orquestación “casi neowagneriana” y con su expresionismo.

En cuanto a la armonía, *Petrouchka* se instala en el diatonismo dejando atrás el cromatismo, sólo empleado en el fragmento del Juego de manos, justo antes de que las marionetas adquieran vida propia, en donde además se mezcla con escalas por tonos. En este pasaje se pierde el sentido de tonalidad que, justo a continuación, va a ser reafirmado con contundencia en la *Danza rusa*. Como comentaremos más adelante Debussy supo valorar la importancia musical de esta sección. Al margen de este pasaje la función armónica en este ballet pretende reafirmar el sentido tonal, pero incorporando en ocasiones

¹³⁵ BOUCOURECHLIEV, A., *Igor Stravinsky...*, obra citada, p. 52.

deformaciones o imágenes caleidoscópicas que aportan, en nuestra opinión, color.

Si hablamos de la melodía, a partir de *Petrouchka* Stravinsky empieza a consolidar uno de sus aspectos propios que se mantienen en toda su producción, como es la claridad, transparencia y diafanidad de su dibujo melódico y su concisión y solemnidad de exposición.

El otro elemento esencial de la música, el ritmo, lo es de un modo prominente en Stravinsky y en la obra que nos ocupa en particular. Todavía dependiendo de la armonía y de la melodía pero cada vez adquiriendo una mayor independencia, el ritmo adquiere un gran valor empleando recursos como la variación en las figuraciones rítmicas, las síncopas, las notas a contratiempo, los acentos desplazados, las superposiciones de una misma figuración pero duplicada o a mitad de duración y, en cuanto a la forma, la yuxtaposición de secuencias rítmicas claramente diferenciadas, recurso éste muy apropiado para la danza. Otro aspecto muy a tener en cuenta es que los ritmos en muchos momentos se encuentran supeditados a la rítmica popular pero no como mero objeto a imitar, como hemos dicho anteriormente, sino que son desprendidos de sus formas y descompuestos para ser posteriormente reconstruidos siguiendo las directrices de una estética totalmente innovadora.

En cuanto a otros aspectos innovadores a destacar en *Petrouchka* podemos citar que este ballet toma lugar en dos niveles distintos: el humano y el mundo de las marionetas que adquieren vida. Para el primer ámbito Stravinsky recurre al San Petersburgo de su juventud con el bullicio que se palpa en la música. Por el contrario para el mundo de las marionetas la música subraya la peculiaridad de la escena que transforma la realidad en irrealidad.

III.3.2. Sinopsis del argumento

En la partitura original orquestal del ballet *Petrouchka* (Escenas burlescas en cuatro cuadros de Igor Stravinsky y Alexander Benois) aparecen como “Nota general” una serie de indicaciones sobre la escenografía y una breve sinopsis argumental, que adjuntamos en el Anexo VII.5. Este ballet tiene como protagonista a *Petrouchka*, la popular marioneta de los cuentos rusos, personaje similar al *Pulcinella* italiano (del que haría posteriormente otro ballet). El argumento se centra en cómo adquieren vida tres marionetas: *Petrouchka*, la Bailarina y el Moro, que conforman un triángulo amoroso. El profundo amor por la Bailarina que siente el protagonista, que al final muere a manos del Moro, es el hilo conductor de esta obra escénica. A continuación vamos a exponer la sinopsis argumental de este ballet, por cuadros.

III.3.2.1. Cuadro I

La acción empieza en la Plaza del Almirantazgo de San Petesburgo, durante la “Semana de la Mantequilla”, una especie de pre-carnaval colorista ruso (ilustración III.3). Los ritmos cambiantes y la orquestación describen el bullicio y la fiesta de la feria. Aparece un organillo y una muchacha se pone a bailar, entreteniéndolo al gentío. Unos tamborileros anuncian la llegada del Mago oriental, que cautiva y atrae la atención de la audiencia. El Mago se para frente a su teatrillo, la cortina se abre y se descubren las marionetas inertes de un Moro, de una Bailarina y de *Petrouchka*.



ILUSTRACIÓN III.3 Decorado diseñado por Benois para el primer cuadro

El Mago lanza un hechizo con su flauta; las marionetas cobran vida, abandonan sus perchas y bailan una vigorosa danza rusa, para sorpresa de todos los presentes. Petrouchka y el Moro están enamorados de la Bailarina, pero ésta muestra una clara preferencia por el Moro. Petrouchka intenta agredir al Moro, tras lo cual es reprendido por el Mago que lo encierra en su cuarto.

III.3.2.2. Cuadro II

Dentro del cuarto se observa que Petrouchka, a pesar de ser una marioneta, tiene emociones completamente humanas: le guarda rencor al Mago por haberlo encerrado, y está enamorado de la Bailarina. En una de las paredes hay en alto un retrato del Mago (ilustración III.4), como para recordar a Petrouchka que es una marioneta. Esto lo enfurece, levantando sus puños contra el cuadro. Luego intenta escaparse, pero no lo consigue.



ILUSTRACIÓN III.4 Paredes de la habitación de Petrouchka,
con diseño de Benois, para el segundo cuadro

El Mago introduce a la Bailarina en la habitación de Petrouchka. Éste le declara su amor de forma ridícula, torpe e incluso violenta. La Bailarina, entre asqueada y asustada, lo rechaza. El Mago la saca de allí. Éste se da cuenta de que la va a llevar a la habitación del Moro, lo cual hiere aun más su débil sensibilidad.

III.3.2.3. Cuadro III

Nos encontramos en la habitación del Moro, mucho mejor decorada que la de Petrouchka y mucho más confortable, con animales, plantas, frutas y un lecho sobre el que el Moro, tumbado, juega dándole vueltas a un coco. Intenta partirlo con su cimitarra (sable del cercano oriente), pero falla y entonces llega a la conclusión de que debe de ser un dios, y lo adora. El Mago introduce en la habitación a la Bailarina, que entra danzando y con una trompeta de juguete. Baila un vals con el Moro. La Bailarina acepta las cortesías y el confort que le

ofrece el Moro y se sientan juntos. Petrouchka, muerto de celos, rompe su encierro y entra en la habitación del Moro, interrumpiendo el cortejo. Petrouchka ataca al Moro, pero pronto se da cuenta de que es demasiado pequeño y débil. Corre temiendo por su vida, perseguido por el Moro y su sable, y sale de la habitación.

III.3.2.4. Cuadro IV

Cae la tarde y mientras ocurría todo lo anterior dentro del teatro, la fiesta continúa en la feria. Una serie de personajes aparecen por el escenario, empezando por una danza popular de las nodrizas, seguidas de un hombre y su oso amaestrado, un grupo de gitanos, hombres con máscaras y disfraces. Cada vez está oscureciendo más. Cuando la fiesta está llegando a su apogeo, se oye un grito desde dentro del teatro. Petrouchka sale corriendo y atraviesa la escena, seguido del Moro y su sable. La gente se horroriza cuando el Moro le abre la cabeza a Petrouchka de un corte. Petrouchka muere. Cada vez hay más oscuridad. Envían al guardia a buscar al Mago, el cual levanta el cuerpo de Petrouchka, que ahora no es más que una marioneta, calmando así los ánimos del público. A medida que anochece la gente se dispersa. El Mago, solo, carga entonces con el cuerpo de su muñeco hacia el teatro y sorpresivamente aparece el espíritu de Petrouchka en el tejado, gritando atormentado contra el Mago. El Mago huye con una última mirada temerosa por encima del hombro. En la escena sólo quedan el espíritu (amenazante desde el tejado del teatro) y el cuerpo (inerte en el suelo) de Petrouchka, dejando a los espectadores con la duda de cuál es el real.

III.3.3. Análisis de las funciones comunicativas del piano en *Petrouchka*

Tras haber tomado contacto con esta obra emblemática del s. XX y conocer la sinopsis de su trama escénica vamos a proceder, dentro de la línea de investigación que nos propusimos en un principio, a analizar y describir musical y escénicamente dicha obra, tratando de descubrir los efectos psicológicos que pretenden producir las lógicas de producción (Stravinsky) en las competencias de recepción (el público oyente) prestando especial atención al instrumento utilizado (el piano en la orquesta) y a las funciones que desempeña en la paleta orquestal. Posteriormente, en la cuarta sección de esta investigación, a través de un método analítico-musical comparativo estudiaremos la influencia de *Petrouchka* en *El sombrero de tres picos* y en *El mandarín maravilloso*, ballets de Falla y Bartók respectivamente, con objeto de conocer su repercusión histórica en cuanto al tema que constituye nuestro objeto de estudio.

III.3.3.1. Análisis musical-descriptivo del ballet completo por cuadros

Existen dos versiones orquestales del ballet *Petrouchka*, *escenas burlescas en cuatro cuadros*. La versión original data de 1911, año en que fue estrenada en París el 13 de junio, bajo la dirección de Pierre Monteux y con un enorme éxito. Su orquestación es muy amplia y cuenta con maderas a tres o cuatro (con dos flautas piccolo y contrafagot), cuatro trompas, cuatro trompetas (dos de ellas cornetín de pistones), tres trombones, una tuba, timbales y cuatro percusionistas para amplia percusión (caja, platos, tam-tam, triángulo, tambor

vasco, tambor militar, tamborín, campanas y xilófono), dos arpas, celesta, piano y la cuerda completa.

Posteriormente en 1947, ya en Estados Unidos, el compositor realizó una nueva orquestación con menos efectivos orquestales y más pensada en la ejecución en versión de concierto; en la misma la parte del piano es más extensa y desarrollada que la original. Su instrumentación cuenta con maderas a tres, cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, una tuba, timbales y tres percusionistas, un arpa, celesta, piano y la cuerda completa.

El compositor ruso también realizó en 1921, por encargo del célebre pianista Arthur Rubinstein, una transcripción para piano solo, de gran virtuosismo, de tres números del ballet titulada *Tres movimientos de Petrouchka: Danza rusa, Con Petrouchka y La Semana de Carnaval*, que ya mencionamos al tratar el pianismo de Stravinsky (véase la página 139).

El presente análisis lo vamos a realizar a partir de la versión original de 1911 pues supuso una auténtica revolución en la música de aquella época y, aunque la *particella* pianística es más reducida que la de la versión de 1947, es la que nos interesa de cara a esta investigación sobre la consolidación del piano como instrumento orquestal.

III.3.3.1.1. *Primer cuadro: La Feria de Carnaval*

Para situarnos en el contexto escénico de este cuadro debemos pensar que estamos en un día soleado de invierno, allá por el año 1830, durante una Feria de pre-carnaval en la Plaza del Almirantazgo de San Petersburgo (Rusia). Hay un jolgorio general con multitud de paseantes: niños jugando, grupos de

bebedores cogidos del hombro, vendedores ambulantes, mujeres alrededor de los puestos de venta, atracciones de feria, etc.

a. INICIO CON TELÓN BAJADO.

La música se inicia desde el primer compás a tempo *Vivace* con una intervención de la flauta interpretando una melodía jovial, infantil y festiva, que es el tema o motivo principal del inicio del ballet; el acompañamiento de trémolos *ostinatos* de 3 clarinetes y 4 trompas sirve para introducir al oyente en el ambiente de jolgorio ruidoso que se respira en la plaza. Inmediatamente en el número [1] responden con una melodía cuatro violonchelos, en contrapunto a la flauta. En el número [2] se incorporan la cuerda, instrumentos de viento-madera, dos arpas y el piano aumentando notablemente la orquestación y creando claramente un ambiente de escena popular brillante y colorista en que aparecen temas y motivos que se repiten. Todo ello comunica al oyente-espectador una evocación de alegres bailes del folklore ruso y una estampa de gran colorido. Al mismo tiempo el incremento en los efectivos orquestales pretende producir una sensación de aumento del bullicio.

b. SUBIDA DEL TELÓN. Número [4].

Las flautas y los oboes, y posteriormente las trompetas interpretan una melodía alegre y desenfadada. Estamos escuchando una melodía popular rusa: *Canto de Volotchebniki* (campesinos cantores), de carácter pagano y religioso a la vez, que tomó Stravinsky de una colección de canciones populares recopiladas y armonizadas por Rimsky-Korsakov. Esto nos hace transportar al ambiente festivo ruso en carnaval. El resto de la orquesta continúa con ritmos y armonías en *ostinato*.

- c. UN GRUPO DE FIESTEROS BORRACHOS PASA DANZANDO. Número [5].

En este momento se produce un cambio radical en la textura; se unifica el ritmo, igual para todos los instrumentos de la orquesta, interpretando otro tema popular que Stravinsky toma prestado del “Air nº 47” de la recopilación de Rimsky-Korsakov: *100 Cantos populares rusos*. Se trata de un canto de Pascua de la provincia de Smolensk titulado: *Dame, dame, dame un huevo, un pequeño huevo de Pascua*.

- d. EL MAESTRO DE CEREMONIA ENTRETIEENE AL PUEBLO DESDE SU BALCÓN. Número [7].

Un mordente de tres notas descendentes, a cargo de los fagotes, violonchelos y contrabajos, que resuelve en un *sforzando* del trombón bajo, tuba y timbal sirve como llamada de atención para señalar la aparición del maestro de ceremonia. Éste aparece en el balcón de la casa de la izquierda del escenario con la intención de entretener a la gente. Se produce un cambio rítmico evidente pasando del 2/4 anterior a los cambios de compases de esta nueva sección 3/8, 4/8, 2/8 y 5/8.

- e. UN ORGANILLERO APARECE EN ESCENA CON UNA BAILARINA. “*Meno mosso*” anterior al Número [10].

En este momento se produce un cambio a un tempo más tranquilo (*meno mosso*) y se inicia una tierna melodía interpretada a intervalo de octava por los dos clarinetes que personifican al organillero que entra en escena captando la atención de todos. A continuación vuelven a aparecer brevemente los motivos anteriormente expuestos.

f. EL ORGANILLO¹³⁶ EMPIEZA A SONAR. Número [12].

Los clarinetes vuelven a interpretar la misma melodía, con el acompañamiento del clarinete bajo, simbolizando al organillo que empieza a sonar.

g. LA DANZARINA EMPIEZA A BAILAR MARCANDO EL RITMO CON UN TRIÁNGULO. Número [13].

La Bailarina toca unos golpes con el triángulo e inicia un baile mientras el viento-madera interpreta una dulce melodía. Ésta corresponde a una canción francesa que Stravinsky había oído en su estancia en Beaulieu y que pensaba en principio que era de origen popular, sin embargo se trataba de una canción muy famosa de Spencer: *Elle avait une jambe de bois* (Ella tenía una pierna de madera). Ello acarreó algunos problemas al compositor ruso por los derechos de autor, según él mismo nos comenta:

“La oía tocar en una zanfonia todas las tardes bajo mi ventana en Beaulieu (cerca de Niza) y como me llamó la atención por su buena tonada para la escena que estaba componiendo entonces, decidí emplearla. No pensé que el compositor quizá viviera aún ni que la música estuviera protegida por derechos de autor; además Maurice Delage, que me acompañaba, pensaba que la “melodía debía de ser muy antigua”. Entonces unos meses después de la *première*, alguien le dijo a Diaghilev

¹³⁶ El organillo es un instrumento musical portátil inventado a principios del s. XIX en Inglaterra. Para tocarlo no se necesita saber música, sólo hace falta girar un manubrio que hace mover sobre su eje a un cilindro que contiene unas púas y éstas mueven a su vez a unos macillos que repercuten en las cuerdas de piano que se sitúan en el interior de un cajón haciéndolas sonar. Cada rodillo solía tener 10 músicas diferentes. En los instrumentos modernos la selección de la pieza se efectúa mediante una varilla con muescas, cada una corresponde a una partitura. Por su facilidad de manejo, fue un instrumento popular que convivió con el piano e incluso con los gramófonos, sustituyéndolos en las fiestas populares.

que la tonada pertenecía a un tal Mr. Spencer, que estaba bien vivo y residía en Francia. Por consiguiente, desde 1911 una parte de los derechos de *Petrouchka* ha ido a parar a manos de Mr. Spencer o de sus herederos. No menciono esto para quejarme: debo pagar por el uso de la obra de otra persona”.¹³⁷

- h. EN EL OTRO EXTREMO DEL ESCENARIO APARECE OTRO PERSONAJE HACIENDO SONAR UNA CAJA DE MÚSICA Y APARECE OTRA DANZARINA BAILANDO. Número [15].

Empieza a sonar una caja de música¹³⁸, para lo cual Stravinsky recurre a recursos innovadores de orquestación que tratan de imitar muy bien su sonoridad: melodía anterior del organillo con los clarinetes, una melodía en contrapunto con el *glockenspiel*, acompañamiento con trinos, tresillos y disonancias en tresillos a contratiempo por parte de la celesta a cuatro manos, arpeggios del piano y figuraciones rápidas en registro agudo a cargo de las flautas y *piccolo*.

- i. LA PRIMERA BAILARINA TOCA DE NUEVO EL TRIÁNGULO. Segundo compás después del Número [16].

Solapado este fragmento con la sección anterior, ya que continúa la misma orquestación novedosa referida anteriormente “cual caja de música”, la primera Bailarina empieza de nuevo a golpear el triángulo y el viento-madera repite la melodía anterior de Spencer: *Elle avait une jambe de bois*.

¹³⁷ CRAFT, R., *Conversaciones con Igor Stravinsky...*, obra citada, p. 163.

¹³⁸ La caja de música, inventada en el s. XIX, es un instrumento musical de tipo mecánico que funciona por medio de unos remaches ubicados en un cilindro giratorio o disco, que al ser tocados por un cepillo de metal, producen un sonido muy peculiar y único. Está inspirada en los *carillon à musique*, un tipo de cajas musicales del siglo XVIII. Existían algunas cajas de música más complejas que contaban además con un pequeño tambor y campanas.

- j. EL ORGANILLO Y LA CAJA DE MÚSICA DEJAN DE SONAR; EL MAESTRO DE CEREMONIA REANUDA SU DISCURSO. Número [17].

De nuevo el mordente, en este caso de cuatro notas descendentes, de los fagotes, contrafagot, violonchelos y contrabajos que resuelve en un *sforzando* del trombón bajo, tuba y timbal centra la atención del espectador oyente en el maestro de ceremonia que retoma su disertación, interrumpiendo súbitamente la sección anterior del organillo y la caja de música. Progresivamente van reapareciendo los temas festivos del principio del cuadro.

- k. EL GRUPO DE FIESTEROS BORRACHOS REGRESA. Número [20].

Se repite la sección “c” de este cuadro en que se produce un cambio radical en la textura; se unifica el ritmo, igual para todos los instrumentos de la orquesta, interpretando el canto popular de Pascua que Stravinsky toma prestado de la recopilación de Rimsky-Korsakov titulado: *Dame, dame, dame un huevo, un pequeño huevo de Pascua*. A continuación se van repitiendo los diferentes temas de carácter animado que aparecieron al principio con una orquestación cada vez más brillante y un matiz *in crescendo* hasta la siguiente sección.

- l. DOS TAMBORILEROS, DELANTE DEL TEATRILLO, ATRAEN LA ATENCIÓN DEL GENTÍO POR SUS REDOBLES. Número [29].

Se produce un fuerte redoble ritmado a semicorcheas de dos tambores militares que va a coincidir con un gran cambio escénico en este cuadro. Dicho redoble concluye en un acorde de casi toda la orquesta en *fortissimo* que se produce al iniciarse la siguiente sección.

- m. EN EL CENTRO DEL TEATRILLO APARECE DESDE DENTRO EL VIEJO MAGO. Cuatro compases antes del Número [30].

Coincidiendo con este acorde en *fortissimo* sobre la nota *Fa #* aparece sorpresivamente, abriendo el telón del teatrillo, el viejo Mago tirititero. Se produce un silencio general en la orquesta interrumpido sólo por una nota corta, grave y grotesca del contrafagot.

- n. **EL TRUCO DE MAGIA.** Número [30].

Esta escena, que viene diferenciada claramente en la partitura original con este título, se inicia en el número [30] y concluye en el [33] con la *Danza rusa*. Stravinsky crea aquí una atmósfera totalmente diferente: misteriosa, mágica, enigmática y fascinante, al aparecer las tres marionetas inertes e inmóviles sobre el escenario. El compositor francés Claude Debussy supo valorar la importancia musical de toda esta escena de *El Truco de magia* según refiere el compositor ruso en *An autobiography*:

“...and was deeply touched by his sympathetic attitude towards me and my music. I was struck by the delicacy of his appreciation, and was grateful to him, among other things, for having observed what so few had then noticed the musical importance of the pages which precede the juggling tricks in *Petroushka* immediately before the final dance of the marionettes in the first act”.¹³⁹

(... y estaba profundamente emocionado por su actitud comprensiva hacia mí y hacia mi música. Estaba impresionado por la delicadeza de su reconocimiento, y le estaba agradecido, entre otras cosas, por haber observado lo que tan pocos habían notado: la importancia musical de las

¹³⁹ STRAVINSKY, I., *An autobiography*..., obra citada, p. 58.

páginas que preceden los trucos de malabarismo en *Petroushka*, inmediatamente antes del baile final de las marionetas en el primer cuadro.)

Según palabras textuales de Debussy, en una de las cartas fechada el 10 de abril de 1913 que escribió al compositor ruso, en esta escena:

“...hay una especie de magia sonora, una misteriosa transformación de las almas mecánicas que se convierten en humanas gracias a un encanto que, hasta ahora, parece que sólo tú has descubierto. Por último hay una infalibilidad orquestal que sólo he encontrado en *Parsifal*. Por supuesto, sé que entenderás lo que quiero decir. Sin duda, superarás *Petrushka*; pero ya te puedes sentir orgulloso de esta obra”.¹⁴⁰

En esta sección “n” la orquestación es evanescente: contrapone el timbre oscuro de los fagotes y clarinetes en su registro grave para presentarnos al viejo Mago con respuestas del arpa, celesta y violines con sordina en *divisi*, que imprimen el carácter mágico y misterioso al momento.

o. EL MAGO TOCA LA FLAUTA. Número [31].

Cadencia *ad libitum* (a voluntad del intérprete) de la flauta sola, con carácter de recitativo, en lo que es la primera aparición del viejo Mago tirititero. Su pretensión es la de presentarse al público que le observa atentamente en la plaza tocando la flauta, con arpeggios ascendentes y descendentes, que sirve de preludio al espectáculo que va a ofrecer en la Feria de Carnaval.

¹⁴⁰ CRAFT, R., *Conversaciones con Igor Stravinsky...*, obra citada, p. 66.

- p. EL TELÓN DEL TEATRILLO SE ABRE Y EL GENTÍO VE A TRES MARIONETAS: PETROUCHKA, EL MORO Y LA BAILARINA. Número [32].

Este momento del ballet es muy interesante por lo ya expuesto en la sección “n”. Armónicamente el compositor ruso recurre a nuevos procedimientos; para crear la atmósfera misteriosa y mágica que pretende se vale de cromatismos, el tritono y las poli-armonías:

“Le mystère, la magie (le spectre) s’expriment par des chromatismes et le triton, parfois aussi par des Poly-harmonies”.¹⁴¹

(El misterio, la magia (el espectro) se expresan por los cromatismos y el tritono, a veces también por las poli-armonías).

La orquestación está muy trabajada y es muy sugerente: dos arpas y celesta ejecutando *glissandi*, arpeggios bitonales y armónicos, cuerda con sordina, intervenciones enigmáticas del viento-madera con adornos (mordentes atípicos, trinos, notas de paso con cromatismos, trémolos,...) con una intención, en nuestra opinión, de búsqueda de riqueza tímbrica en pro de la creación de la atmósfera ya antes mencionada y de transmitir sensaciones al oyente.

- q. EL MAGO DA VIDA A LAS MARIONETAS TOCÁNDOLES SUAVEMENTE CON LA FLAUTA. Cuatro compases antes del Número [33].

Una primera intervención de la flauta interpretando la nota *Fa #*, precedida de un mordente a distancia de tritono, coincide con el toque

¹⁴¹ KELKEL, Manfred, *La musique de ballet en France de la belle époque aux années folles*. París: Librairie Philosophique J. Vrin, 1992. p. 60.

físico, precisamente con la flauta, del Mago a la marioneta del **Moro**, dándole vida. A continuación el flautín (*piccolo*) hace lo mismo pero con un mordente a distancia de un tono superior (*Sol #*) para revivir a la **Bailarina**. Y por último este mismo instrumento toca también la nota *Fa #* pero con el mordente a distancia de tercera mayor superior (*La #*), intervalo que otorga una impresión resolutive a las tres acciones del Mago, cobrando vida el protagonista **Petrouchka**.

- r. **DANZA RUSA:** PETROUCHKA, EL MORO Y LA BAILARINA COMIENZAN REPENTINAMENTE A BAILAR, ANTE EL GRAN ASOMBRO DEL GENTÍO. Número [33].

Un aire de danza rusa muy vital, enérgica y brillante es la elección de Stravinsky para que las marionetas que acaban de cobrar vida rompan sincronizadamente a bailar, incluso abandonando las perchas donde estaban colgadas, ante la sorpresa agradable de todo el populacho asistente. Esta es uno de los fragmentos musicales más célebres de esta obra y que posteriormente incluirá el compositor en sus *Tres movimientos de Petrouchka*, para piano solo y que formaba parte del esbozo inicial de la obra, pensada en principio como una pieza para piano solista y orquesta. En esta danza el piano adquiere un papel protagonista, con fragmentos en que apoya a la orquesta y otros en que se opone a ella, como veremos a continuación. La sonoridad del piano, como instrumento de cuerda y de percusión a la vez, en este caso ahonda en su carácter percusivo, seco y de automatismo, gracias en gran parte al tipo de escritura de Stravinsky, lo cual proporciona un profundo sentido de expresión y comunicación psicológicos. Según André Schaeffner, tal como hemos comentado con anterioridad, ello supone una novedad en la historia de la música. Este timbre del piano,

con una escritura con predominio del carácter *marcato* y *staccato*, de ritmo obsesivo, cual máquina robotizada, con predominio de acordes amplios de escritura vertical, es aprovechado por Stravinsky para comunicar al oyente la recreación de la imagen del automatismo de las marionetas que adquieren vida propia y bailan mecánicamente al compás de esta danza de aires rusos. En la trama argumental vamos a recordar que las dos marionetas masculinas están enamoradas de la Bailarina, pero ésta prefiere al Moro. Petrouchka intentará agredirle.

Desde el inicio de la danza hasta el número [41] la parte del piano discurre en consonancia con el bloque de los efectivos orquestales, alternando fragmentos donde expone con la orquesta la melodía principal con pasajes donde ejecuta un acompañamiento rítmico *ostinato* en semicorcheas, todo ello con gran brillantez y relevancia.

A partir de este número [41] el piano (que simboliza a Petrouchka) se individualiza como instrumento solista y se empieza a oponer al bloque orquestal. Precisamente en este momento Stravinsky emplea otra melodía popular rusa: la canción *Ivanovskaia* (Día de S. Juan), de la colección de 1893 de Istomi y Liapounov de la provincia de Volodsk, y que aparece en la recopilación *Cantos del pueblo ruso*, que data de 1894.

En especial en el número [43] hay un solo de piano que expone el tema principal del inicio de la danza con respuestas de la orquesta coincidiendo con los intentos de agresión al Moro; parece establecerse una lucha entre estos dos elementos que se va acrecentando hasta el final, dos compases antes del número [47].

s. OSCURIDAD Y CAÍDA DEL TELÓN. Número [47].

Un súbito redoble lejano pero violento del tambor militar y del tamborín marca el fin de toda la primera escena. En estos compases se producen dos intervenciones sugerentes, en primer lugar, de los clarinetes con tres notas acentuadas y en *marcato* a intervalo de cuarta aumentada (tritono) y, a continuación, de los oboes añadiendo al mismo una disonancia a intervalo de segunda descendente. El tritono, cuya sonoridad produce sensación siniestra, tosca, grosera, áspera e hiriente en el oyente, fue un intervalo históricamente cargado de significado. En la Edad Media se le denominaba *diabulus in musica* (el diablo en la música) y se le consideraba un intervalo prohibido que se debía evitar. Stravinsky lo emplea frecuentemente en esta obra, con diferentes pretensiones comunicativas: misterio, magia y quizás, en este momento, enfado del Mago que va castigar a *Petrouchka* encerrándolo en su habitación.

III.3.3.1.2. *Segundo cuadro: La habitación de Petrouchka*

En esta escena se produce un cambio radical con la anterior, pasamos del jolgorio y del colorido de la primera escena a la sombría habitación de *Petrouchka*, en que se desarrolla todo este segundo cuadro con una profunda lucha psicológica por parte de esta marioneta humanizada. Sus paredes son de cartón pintado en negro, con estrellas y una media luna. Figuras de diablos en un fondo dorado decoran las hojas de las puertas que conducen al cuarto de la Bailarina. En una de las paredes de la habitación está el retrato del Mago con rasgos amenazadores (un poco más abajo *Petrouchka* hará un agujero en la pared en un ataque de desesperación).

- a. SUBIDA DEL TELÓN: LA PUERTA SE ABRE DE REPENTE; UN PIE LE GOLPEA EN ESCENA Y PETROUCHKA CAE CERRÁNDOSE LA PUERTA TRAS ÉL. Número [48].

Nuestro protagonista, Petrouchka, se siente frustrado, atrapado y con rabia, expresada por los clarinetes y a continuación el piano que tocan en dos tonalidades superpuestas a intervalo de tritono (do mayor y fa sostenido mayor), con algunas intervenciones “*lamentoso assai*” (con bastante sentimiento de lamento) de los fagotes y de la trompeta. Petrouchka se revela pataleando y aporreando las paredes. En este momento se produce el célebre solo de piano, sobre el que tanto se ha escrito, que es de gran dificultad técnica en su ejecución. Nuestro instrumento (que representa a Petrouchka) con sus intervenciones de arpeggios violentos, alocados, de armonías yuxtapuestas, ritmos frenéticos cambiantes, acentos, pausas inesperadas y su timbre percusivo, comunican al oyente sensaciones de tormento, enfurecimiento, dolor y rabia que experimenta Petrouchka.

- b. LAS MALDICIONES QUE ARROJA PETROUCHKA. Número [51].

Coincidiendo con la resolución de la intervención solística del piano entra toda la orquesta en fortísimo con la indicación *Furioso*. Con un fondo instrumental de trémolos, trinos y rápidos arpeggios repetitivos entran las trompetas y los trombones exponiendo una melodía estridente cual insultos y maldiciones que arrojara nuestra marioneta al viejo Mago que le tiene encerrado. Tras un silencio general, en el número [52] se produce un cambio notorio general de tempo (*Adagietto*), de matiz (*piano*), de carácter y de instrumentación. Aquí el piano en combinación con instrumentos de viento madera generan sonoridades dulces, sutiles y

tiernas que tienen gran fuerza expresiva de cara al oyente, transmitiendo sensaciones como el amor y el dolor asociado a éste.

c. LA BAILARINA ENTRA. “*Meno mosso*” anterior al Número [56].

Durante dos compases de carácter tranquilo, interpretados por el piano solo, el Mago introduce discretamente a la Bailarina en la habitación. El número [56] coincide con el instante en que *Petrouchka* se percata de la presencia de ella. Una exultante felicidad invade al protagonista que salta y gesticula desaforadamente de alegría al encontrarse con su amor, aunque no correspondido. La música en este momento denota un cambio fulgurante con la intención de comunicar dicha emoción de euforia al oyente. Partiendo de la misma melodía anterior, Stravinsky hace una variación a tempo *Allegro*, con amplia y brillante orquestación, carácter *marcato* y abundancia de acentos y de saltos interválicos amplios en la melodía. Estos efectos van in crescendo hasta el cuarto compás del número [58] en que la Bailarina se marcha asustada buscando al Moro ante dicha reacción desmedida de *Petrouchka*.

d. LA BAILARINA SE VA. Número [58].

La progresión exultante anterior culmina en la *Cadenza* iniciada por el clarinete y continuada con más énfasis por el piano (de carácter *lamentoso assai*) que quiere transmitir la sensación de incredulidad, desengaño, frustración y profunda tristeza que sufre en estos momentos *Petrouchka*.

Como estamos observando a medida que se va desarrollando este segundo cuadro se producen a menudo cambios en la escritura musical lo que genera alternancia de efectos expresivos concordantes con la

lucha psicológica que experimenta el protagonista: la marioneta humanizada *Petrouchka*. De hecho estas sensaciones se van poco a poco transformando en rabia, ira e inconformismo, comenzando de nuevo éste a golpear las paredes de su estancia. El piano (con gran virtuosismo en todo este cuadro) simboliza de un modo muy eficaz esta evolución en los sentimientos del protagonista con diseños diabólicos en *stringendo* y *crescendo*, apoyados esporádicamente por el viento madera.

e. PETROUCHKA SE DESESPERA. Número [60].

La culminación del pasaje anterior es la desesperación de la marioneta protagonista que finalmente terminará haciendo un agujero en la pared de un golpe. Este estado anímico está reflejado en la partitura por intervenciones estridentes de las trompetas interpretando una variación de la melodía que interpretó la flauta sola en el primer cuadro (en el momento de la aparición del Mago). Por último se repite la intervención en *Cadenza (Lento)* de los clarinetes del principio del cuadro pero en una tesitura una octava más aguda y en *mezzoforte*, a nuestro entender como meditación final más calmada, dentro de su estado de frustración, tras haber agujereado la pared.

f. OSCURIDAD Y CAÍDA DE TELÓN. “*Piu mosso*” anterior al Número [62].

Un compás con una llamada de las trompetas en *fortissimo* sirve de conclusión de este cuadro.

III.3.3.1.3. *Tercer cuadro: La habitación del Moro*

Este tercer cuadro se desarrolla en la habitación del Moro, empapelada con un patrón de palmas verdes y frutas fantásticas sobre un fondo rojo. El Moro, vestido con un traje esplendoroso, yace sobre un sofá muy bajo y se encuentra jugando con un coco. A la derecha hay una puerta que conduce a la habitación de la Bailarina.

a. INICIO CON TELÓN BAJADO. Número [62].

Comienza con un fuerte redoble del tambor militar y del tamborín, que sirve para separar el cuadro anterior de éste, y tras él unos acordes vacíos a intervalo de cuartas y quintas precedidos de mordentes con carácter *Feroce* tratan de situarnos en la habitación del Moro, por sus raíces orientales. La crudeza y aspereza de la música con sus ataques violentos, especialmente de la sección del viento, trata de reflejar la personalidad cruel, hostil y ruda de este personaje.

b. SUBIDA DEL TELÓN. Tercer compás del Número [64].

Tras la presentación musical anterior del cuadro se nos abre la visión de la estancia del Moro; la música súbitamente se transforma en oscura y misteriosa durante unos compases en que dicha marioneta yace sobre un sofá.

c. EL MORO BAILA. Número [65].

Se inicia la lenta melodía representativa del Moro interpretada en esta ocasión por el clarinete y clarinete bajo (éste en una tesitura una octava más grave) de carácter agrio, pesado y hosco, con golpes a contratiempo

de los platos (aportando un cierto aire oriental), mientras éste juega en el sofá con un coco entablando una relación con él. A continuación, tras unas brascas y sorprendidas intervenciones de toda la orquesta, en especial del viento con indicaciones *marcatissimo* y *secco*, el Moro emplea su sable con gestos amenazadores. Tras ello aparece de nuevo la melodía anterior con una armonización más rica, esta vez expuesta por tres fagotes.

d. **APARECE LA BAILARINA.** Un compás antes del Número [69].

Una llamada de la corneta, continuada por el tambor militar, rompe la atmósfera existente y capta la atención del Moro en la escena: el Mago introduce a la Bailarina en la habitación tocando precisamente una corneta.

e. **DANZA DE LA BAILARINA:** BAILE CON LA CORNETA EN LA MANO. Número [69].

Un solo brillante y alegre de corneta (que está tocando la Bailarina mientras baila) con acompañamiento del tambor nos sitúa en esta escena en que la Bailarina baila ante el Moro que la observa suspicazmente.

f. **VALS:** LA BAILARINA Y EL MORO. Número [71].

Este fragmento tiene una textura camerística acorde con la escena que se está desarrollando. Para empezar aparece un vals lento para tres instrumentos: trompeta y flauta se reparten la melodía y el fagot el acompañamiento. En el número [72] Stravinsky introduce una reorquestación de un vals prestado de Josef Lanner, unos de los máximos exponentes iniciales del vals vienés junto a Johann Strauss

padre. Dicho vals figura en la colección *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich XXXIII/2*, col. 65, página 78. Mientras suena este vals, simultáneamente el corno inglés y el contrafagot entonan la melodía del número [65] que representaba al Moro. A continuación se reexpone el vals lento anterior con una orquestación más rica. Toda esta sección del Vals es aprovechada por el compositor para comunicar el flirteo amoroso del Moro con la Bailarina mientras danzan.

g. EL MORO Y LA BAILARINA AGUDIZAN SUS OIDOS. Número [76].

Cambio sustancial en la música. El vals se interrumpe bruscamente y empieza una sección de carácter nervioso, por los trémolos de las violas y las llamadas estridentes con giros ascendentes de las trompetas con sordina, que causa sensación de inquietud y expectación en concordancia con los personajes que oyen a alguien que se acerca a la puerta de la habitación.

h. APARECE PETROUCHKA. Número [77].

Las llamadas de las trompetas con sordina resuelven ahora con giros descendentes resolutivos y se suceden cada vez con más continuidad, como si fueran los gritos de Petrouchka que entra en la estancia fuertemente enojado por los celos que le invaden. Ello irrita al Moro.

i. LUCHA ENTRE EL MORO Y PETROUCHKA. LA BAILARINA SE DESMAYA. Número [78].

Esta sección se inicia con un tempo rápido *Agitato* y articulación siempre en *staccato* con participación de la cuerda, el viento madera y las trompas. Por su parte las trompetas repiten en algunos momentos las llamadas (gritos) anteriores. A medida que se produce la lucha entre los

dos pretendientes de la Bailarina, la orquestación y la dinámica van en aumento, en consonancia con el incremento de la tensión escénica, hasta que van imponiéndose poco a poco aquellos acordes vacíos precedidos de mordentes con carácter *Feroce*, que aparecieron al principio de este cuadro que nos situaban en la estancia del terrible Moro, simbolizando el triunfo de éste en la pelea y las crueles amenazas que hace con el sable a su rival.

j. EL MORO ECHA A PETROUCHKA FUERA. OSCURIDAD Y CAÍDA DEL TELÓN. Dos compases antes del Número [82].

Continúan en estos dos compases repeticiones de los mismos acordes anteriores mientras el Moro expulsa a Petrouchka de su habitación y lo celebra con gestos de poderío y abrazando a la Bailarina. A continuación cae el telón.

III.3.3.1.4. *Cuarto cuadro: La Feria de Carnaval (al atardecer)*

El contexto escénico de este último cuadro es el mismo que en el primero pero al atardecer, se incluye por lo tanto al fondo un efecto gradual de estar anocheciendo. Cuando entran los actores de mimo, las bengalas están alumbrando en los laterales. En el momento de la muerte de Petrouchka comienza a nevar y aumenta la oscuridad.

a. INICIO CON TELÓN BAJADO. Número [82].

Al igual que en las transiciones entre cuadros anteriores el compositor emplea un fuerte redoble de tambor militar y tamborín que dura cuatro compases. En el número [83] se inicia un fondo o amalgama sonoro de

notas largas, figuraciones y trémolos repetidos, salpicados de algunos arpeggios rápidos e incluso *glissandi* de arpas, todo ello sobre un acorde pedal de re mayor que va a durar hasta la *Danza de las nodrizas* (Número [90]). De nuevo se respira el ambiente jovial, festivo y bullicioso de la Feria de Carnaval. En el número [86] se inicia un episodio de preparación de la apoteosis y explosión de sonido y color que se va a producir al subir el telón. En él aparece un motivo de cinquillos de corcheas en *staccato* que va ir pasando por las diferentes secciones del viento y por el *glockenspiel* resolviendo en los dos últimos compases en un *pianissimo* con *crescendo* hasta el *forte* del número [88].

b. SUBIDA DEL TELÓN. Número [88].

Continúa el acorde pedal de re mayor que se mantiene desde el número [83] pero en este momento (tras los dos compases de gran *crescendo*) se produce una explosión colorista con brillante y amplia orquestación coincidiendo con la imagen de la escena que se abre ante nuestros ojos.

c. **DANZA DE LAS NODRIZAS.** Número [90].

En este punto se produce un cambio notorio de matiz (*piano*) y, por fin, de tonalidad pasando a fa mayor, sin preparar dicha modulación. El oboe va a entonar una melodía popular, extraída por Stravinsky de las *40 Canciones populares* publicadas en 1882 por su profesor Rimsky-Korsakov, titulada *A lo largo de la PETERSKAIA*. A continuación es expuesta por las trompas y los violines, con el contrapunto de las flautas que hacen sonar el tema del principio de toda la obra con una instrumentación muy imaginativa. Dentro de la concatenación de melodías populares que se produce en este cuadro, en el número [96] aparece la conocida canción *Akh vy seni*, de la colección de G. L.

Sverkoff, primeramente a cargo del viento-madera y las cuerdas, y posteriormente en la trompeta a solo. A partir del número [98] se produce una superposición de las dos melodías populares que protagonizan esta *Danza de las nodrizas*, una de las más representativas de todo el presente cuadro.

- d. UN CAMPESINO ENTRA CON UN OSO. TODO EL MUNDO SE DISPERSA. EL CAMPESINO TOCA EL CARAMILLO (FLAUTILLA DE CAÑA). EL OSO CAMINA EN PIE SOBRE SUS PATAS TRASERAS. Un compás antes del Número [100].

Musicalmente Stravinsky, como en momentos anteriores, efectúa un cambio drástico en esta aparición escénica. Cambia el compás a 6/4, el carácter es pesante con el empleo del intervalo tritono en un acompañamiento binario, repetitivo y muy grave (representando a los gruñidos del oso) en contraposición a la aguda melodía interpretada por los clarinetes, que también reincide en el intervalo de cuarta aumentada do – fa # (tritono), y que en escena es interpretada con un caramillo por el campesino domador de osos. La tuba hace un contrapunto a partir del tercer compás (también con el mismo intervalo de tritono pero esta vez con las notas la b – re) como si fueran protestas del oso amarrado y llevado por su domador. La reiteración en este pasaje del uso del tritono comunica al oyente sensación de amenaza y temor, como ya referimos en la sección “s” del cuadro primero.

- e. EL CAMPESINO Y EL OSO SE VAN. Cuatro compases antes del Número [101].

Durante cuatro compases se produce un *diminuendo* general produciendo un efecto de alejamiento del campesino y el oso de la

escena. En el número [101] se retoma el fondo sonoro inicial de cuadro con el mismo *tempo* y figuración conformando un episodio que hace de puente con la siguiente sección.

- f. UN COMERCIANTE ENTRA DELEITÁNDOSE CON DOS GITANAS. ÉL SE DIVIERTE LANZANDO IRRESPONSABLEMENTE BILLETES BANCARIOS AL GENTÍO. Número [102]. A CONTINUACIÓN LAS GITANAS BAILAN Y EL COMERCIANTE TOCA EL ACORDEÓN. Número [103].

Manteniéndose el fondo musical anterior Stravinsky introduce una nueva melodía interpretada por los violines a unísono y las violas y violonchelos una octava por debajo. Es el tema que identifica al comerciante, otra conocida canción popular rusa: *Despósame, amada mía*, que en toda esta sección conocida como “Los cingaros” (los gitanos) aparecerá alternándose con una danza cóngara (gitana) de aire movido cuya melodía es interpretada por el oboe y el corno inglés, con acompañamiento del primer violín ejecutando escalas ascendentes y descendentes. Sobre dicha base musical las dos gitanas bailan con sus vistosos vestidos populares.

- g. EL COMERCIANTE Y LAS GITANAS SE VAN. Número [107].

Las dos trompetas comparten en alternancia la última exposición del tema de la danza cóngara, en matiz *pianissimo* y con el único acompañamiento de las dos arpas en el mutis (retirada de escena) de estos personajes.

h. **DANZA DE LOS COCHEROS Y LOS PALAFRENEROS.** Número [108].

Esta danza de *tempo Moderato* y carácter marcado, pesante y robusto fue compuesta por Stravinski basándose en las hogueras que encendían en invierno los cocheros de San Petersburgo para calentarse mientras esperaban a sus dueños. El acompañamiento es un *ostinato* de los vientos y timbal, mientras que la melodía en principio es introducida por la cuerda y expuesta a continuación en su plenitud por los metales. Es una danza claramente de rasgos masculinos, en consonancia con los rudos personajes que danzan en ese momento, denominada “*presiatka*” (danza del tacón), empleada según nos cuenta el propio compositor por sus recuerdos de infancia en Pechisky, pueblo de la provincia de Podoly:

“... at Pechisky, and it was there that I spent the summers of 1891 and 1892 ... The dancing contests were my chief delight at the fairs, and I first saw the *presiatka* (heel dance) there, that I later used in the coachman scene of *Petroushka*; the *kazachok* (kicking dance), also incorporated in *Petroushka*; and the *trepak*.”¹⁴²

(...en Pechisky, y era allí donde pasé los veranos de 1891 y 1892... Los certámenes de baile fueron mi deleite principal en las ferias, y yo vi por primera vez la *presiatka* (danza del tacón) allí, que más tarde usé en la escena de los cocheros de *Petroushka*; el *kazachok* (danza pateando), también incorporada a *Petroushka*; y el *trepak*.)

i. **LAS NODRIZAS BAILAN CON LOS COCHEROS Y LOS PALAFRENEROS.** Número [112].

Continúa la danza anterior con la incorporación femenina de las nodrizas al baile. Ello se plasma con evidencia oyéndose la melodía popular

¹⁴² STRAVINSKY, I. & CRAFT, R., *Expositions and Developments...*, obra citada, p. 37.

anterior de la sección “c” (*Danza de las nodrizas*): *A lo largo de la Píterskaia*, con el dulce y *cantabile* sonido de los clarinetes y el fagot, a los que responden con algunos motivos masculinos los trombones y la tuba (encarnando en nuestra opinión a los cocheros). A continuación se repite dicha melodía con toda la orquesta hasta el número [114] en que se reexpone el tema de la sección “h” en fortísimo con una orquestación muy brillante. En esta ocasión se expone la melodía en canon, primero la inician los metales y dos compases después las cuerdas, alcanzando hasta el número [117] una apoteosis de sonido, de danza y de escena.

j. **LA MASCARADA.** Número [117].

Un grupo de personas con máscaras y disfraces entran rápidamente en escena, la música se agita de repente y se vuelve nerviosa, en gran parte por el motivo de seisillos y sietillos de semicorcheas cromáticas descendentes que se repite cada vez más insistentemente.

k. **EL DIABLO (MIMO) INDUCE AL GENTÍO A JUGUETEAR CON ÉL.** Tercer compás del Número [118].

La máscara disfrazada de diablo protagoniza la escena: sobre un *ostinato* rítmico y *staccato* del viento de carácter temeroso, las trompetas hacen descaradas, amenazantes y diabólicas llamadas con respuestas en el registro grave del trombón y la tuba. Desde el número [119] el regulador en las tres semicorcheas del viento es muy expresivo en el sentido referido anteriormente.

l. **BUFONADA DE LOS MIMOS (LA CABRA Y EL CERDO).** Número [120].
Continuando con esta aparición festiva de las personas enmascaradas, en este momento desaparece el carácter musical diabólico ya que los

protagonistas son máscaras de animales. En este caso hay rasgos de burla en la partitura: mordentes en todos los acordes verticales de corcheas de la cuerda con *sforzando* en algunas notas a contratiempo. En el número [121] prosiguiendo con la mascarada se inicia un nuevo ritmo con compás de cinco partes (5/8) más movido que el anterior y de carácter *risoluto*, burlón y grotesco: se expone una nueva melodía (que Stravinsky empleará con relevancia a partir de ahora) en un registro muy grave, *staccato*, fortísimo y en una figuración rápida.

m. LOS MIMOS Y LAS MÁSCARAS BAILAN. Número [122].

La melodía anterior se expone ahora con una figuración más larga y un sentido más melódico, por parte de los instrumentos más agudos: *glockenspiel*, flautín y flauta, además de un incremento de los efectivos orquestales que denota el progresivo aumento de participación en el baile.

n. EL RESTO DEL GENTÍO SE UNE AL BAILE DE LOS MIMOS. Número [123].

Todo el pueblo pasa de nuevo a ser protagonista divirtiéndose en el baile tras el episodio sorpresivo de la mascarada. La música se estabiliza y simplifica: compás binario, tempo moderado, armonía simple y escritura vertical. En el segundo compás se inicia la misma melodía que aparece desde el número [121] pero con sentido de frase completa y expuesta en *cantabile* por el trompa solista. Un *crescendo* general nos indica que la fiesta y el baile van a más.

- o. EL GENTÍO CONTINUA BAILANDO SIN PERCATARSE DE LOS GRITOS QUE SALEN DEL PEQUEÑO TEATRO. Número [125].

Dicho ambiente festivo general se ve interrumpido por una nota aguda, estridente y larga con *crescendo* de la trompeta con sordina.

- p. EL BAILE SE INTERRUMPE, PETROUCHKA SALE DEL PEQUEÑO TEATRO PERSEGUIDO POR EL MORO, AL CUAL INTENTA LA BAILARINA FRENAR. “*Meno mosso*” anterior al Número [126].

Se escucha el tema de *Petrouchka* (principio del segundo cuadro) con una variación en que el compositor introduce arpeggios y figuraciones rápidas en *forte* y *fortissimo* imprimiendo un carácter alocado, nervioso y violento, acorde con la tensa persecución que se produce en escena. El Moro está persiguiendo con crueles intenciones, sable en mano, a *Petrouchka*. Inmerso en esta música se escucha también el motivo del Moro (principio del tercer cuadro), de acordes vacíos a intervalo de cuartas y quintas con carácter *Feroce*.

- q. EL MORO ENFURECIDO LE AGARRA Y GOLPEA CON SU SABLE. Número [128]. PETROUCHKA CAE CON SU CABEZA ROTA. Tres compases antes de [129].

La terrible escena continúa hasta que en el quinto compás del número [128], coincidiendo con el *glissando* ascendente de la cuerda y posterior *sforzando* del siguiente compás (número [129]), el Moro golpea con su sable oriental la cabeza del desdichado *Petrouchka*, cayendo éste al suelo mortalmente herido mientras suenan las notas largas, disonantes y lamentosas de los dos clarinetes.

- r. EL GENTÍO RODEA A PETROUCHKA. Número [129]. ÉL MUERE QUEJÁNDOSE. UN POLICÍA SE LLEGA A BUSCAR AL MAGO. Cuarto compás del Número [129].

Este trágico y sobrecogedor momento es aprovechado por Stravinsky para introducir un episodio de carácter conmovedor, *dolcissimo* y *dolente*. El aire es *Lento*, matiz *pianissimo*, orquestación muy delicada y misteriosa con algunas discretas pinceladas de los flautines (como los últimos suspiros de la malograda marioneta) y sobre todo, con un solo melancólico del clarinete, seguido a continuación por el primer violín, a modo de adiós, pleno de amor y tristeza, empleando la misma melodía aparecida anteriormente pero muy lentamente, *legato* y *dolcissimo*. Mientras tanto, los curiosos se acercan rodeándolo estremecidos por lo que han visto mientras los violines con trémolos en el registro agudo ayudan a comunicar dicho sentimiento. La fiesta se ha terminado y un policía se dirige en busca del Mago. La música en el número [130] conforma un pasaje puente hasta que llega el viejo Mago.

- s. EL MAGO LLEGA. Quinto compás del Número [130]. ÉL RECOGE EL CADÁVER DE PETROUCHKA SACUDIÉNDOLO. Séptimo compás del Número [130].

Stravinsky emplea el tema cromático de la escena del *Truco de magia* (primer cuadro, justo antes de cobrar vida las marionetas), ahora interpretado por las trompas. En este momento de tristeza para los presentes el Mago coge el cadáver de Petrouchka y lo sacude demostrando que es sólo una marioneta de trapo, ante la sorpresa y el desengaño del gentío. Se desvanece el encantamiento del primer cuadro.

- t. EL GENTÍO SE DISPERSA. “Lento” anterior al Número [131]. EL MAGO PERMANECE SOLO EN EL ESCENARIO Y CONDUCE LENTAMENTE EL CADÁVER DE PETROUCHKA HACIA EL PEQUEÑO TEATRO. Tercer compás del Número [131].

Vuelve la tranquilidad a la plaza y los asistentes se marchan poco a poco; un *ostinato* de corcheas en modo mayor (Lento) de las trompas y oboes nos comunica la sensación de discurrir a la normalidad tras lo acontecido.

- u. ARRIBA, SOBRE EL TEATRILLO APARECE EL FANTASMA DE PETROUCHKA INTIMIDANDO Y BURLÁNDOSE DEL MAGO. Número [132].

En medio de la monotonía sonora antes expuesta, suena la trompeta, con sordina, muy estridente y en fortísimo, entonando el tema de *Petrouchka* a modo de gritos de protesta del espíritu de éste que aparece en el techo del teatrillo amenazando al Mago.

- v. EL MAGO ATERRADO DEJA CAER DE SUS MANOS LA MARIONETA DE PETROUCHKA Y SALE RÁPIDAMENTE ASUSTADO ECHÁNDOLE MIRADAS SOBRE SU HOMBRO. Séptimo compás del Número [132].

Estos gritos se hacen cada vez más insistentes y el tiritero asustado suelta en el suelo la marioneta y huye despavorido. Finalmente son dos trompetas las que exponen, en matiz de triple *forte* (*fff*), con acentos, a intervalo disonante de segunda y sin ningún tipo de acompañamiento, el desgarrador mensaje de *Petrouchka*.

w. CAÍDA DEL TELÓN. Decimoprimer compás del Número [132].

Tras lo anterior cae el telón mientras, en un matiz *pianissimo* (*ppp*), las trompas retoman el *ostinato* inmediatamente anterior pero sólo durante dos compases. A continuación, cuatro notas muy suaves en *pizzicato* de la cuerda, duplicadas a intervalo de octava, cierran la obra.

III.3.3.2. Funciones del piano en *Petrouchka*

Según observamos en la segunda sección de esta investigación en que analizábamos el catálogo de las primeras obras con piano orquestal, con *Petrouchka* después de algunas esporádicas inclusiones del piano en la orquesta por parte de otros compositores incluso por él mismo un año antes en *El pájaro de fuego*, Igor Stravinsky introduce el piano como instrumento integrante de la orquesta sinfónica. Para proceder a analizar las funciones que desempeña este instrumento en la formación orquestal continuamos empleando como fuente la partitura correspondiente a la versión original, que data de 1911.

Los usos orquestales que tiene el piano en este ballet stravinskiano son principalmente los siguientes: partes a solo, doblar o duplicar a otros instrumentos para conseguir efectos tímbricos, para conseguir sonoridades, colores y efectos experimentales, en funciones percusivas y en funciones de acompañamientos rítmicos.

III.3.3.2.1. Partes a solo

Vamos a centrarnos en este apartado en los solos pianísticos de la obra que nos ocupa. Como nos dice el compositor y teórico musical norteamericano Walter Piston:

“El piano, como cualquier otro instrumento de la orquesta, destaca a solo partes del tema. A veces se le dan importantes partes a solo, que exigen un alto grado de virtuosismo,...”¹⁴³

Tal como comentamos anteriormente en la *particella* de piano se pueden identificar algunos pasajes solísticos impetuosos y de gran alarde virtuosístico: la *Danza rusa* (final del primer cuadro) y el segundo cuadro (*La habitación de Petrouchka*). El timbre particular del piano en la orquesta es usado en estos pasajes a solo muchas veces para buscar el contraste con el resto de timbres orquestales, según nos refiere el compositor y director de orquesta Samuel Adler:

“Occasional solos are assigned to the piano for contrast, and since the instrument is usually placed somewhere in back of the orchestra, these featured passages do not convey the impression of a solo in a particular work.”¹⁴⁴

(Los solos ocasionales son asignados al piano por el contraste, y desde que este instrumento se suele ubicar en algún lugar detrás de la orquesta, estos pasajes que se presentan no dan la impresión de un solo en una obra concreta.)

¹⁴³ PISTON, W., *Orquestación...*, obra citada, p. 364.

¹⁴⁴ ADLER, Samuel, *The Study Of Orchestration, Second Edition*. New York: W.W. Norton & Company, 1989, p. 407.

III.3.3.2.1.1. *Danza rusa* (1º Cuadro)

Esta *Danza rusa*, que se inicia en el Número [33] y termina en el número [47], constituye en sí misma un fragmento con sentido musical completo y es de los momentos más conocidos del ballet, incluso a veces se interpreta por separado en versión de concierto. Se podría considerar una pieza concertante para piano y orquesta ya que este instrumento desempeña un papel protagonista de virtuosismo. Es interesante recordar el contexto argumental en que se encuentra esta *Danza rusa*: un aire de danza rusa muy vital, enérgica y brillante es la elección de Stravinsky para que las marionetas que acaban de cobrar vida por un encantamiento rompan sincronizadamente a bailar, incluso abandonando las perchas donde estaban colgadas, ante la sorpresa agradable de todo el populacho asistente.

Los pasajes a solo que aparecen en esta danza son los siguientes:

- **Desde el Número [41] hasta el Número [42].**

Aquí el piano (que simboliza a *Petrouchka*) interpreta una melodía popular rusa a solo: la canción *Ivanovskaia* (Día de S. Juan), de la colección de 1893 de Istomi y Liapounov de la provincia de Volodsk, y que aparece en la recopilación *Cantos del pueblo ruso*, que data de 1894 (ejemplo III.1). Es una melodía muy alegre y festiva que juega con diferentes articulaciones. Otros instrumentos de la orquesta lo acompañan, especialmente los clarinetes con arpeggios ascendentes y descendentes.

EJEMPLO III.1

STRAVINSKY, Igor, *Petrushka: in full score: original version* (republishation of *Pétrouchka –Scène s Burlesques en 4 Tableaux d'Igor Stravinsky et Alexandre Benois-: Partition d'Orchestre*, originally published by Edition Russe de Musique / Russischer Musikverlag, Berlin, Moscow, St. Petersburg in 1912). New York: Dover Publications Inc., 1988, p. 53.



- **Desde el Número [43] hasta el Número [45].**

El pasaje a solo más relevante se inicia en el número [43] en el que, tras una pausa general de toda la orquesta, el piano expone completamente solo el tema principal del inicio de la danza (ejemplo III.2). La escritura es de gran dificultad técnica de ejecución y muy vertical, acordes de seis notas de rica y brillante sonoridad y carácter rítmico y percusivo. Se suceden respuestas de la orquesta coincidiendo con los intentos de Petrouchka de agredir al Moro en el noveno compás del Número [43]; parece establecerse una lucha entre estos dos elementos (piano y orquesta) que se va acrecentando hasta el final de la danza.

EJEMPLO III.2

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 57.

En todos estos pasajes la sonoridad del piano, como instrumento de cuerda y de percusión a la vez, ahonda en su carácter percusivo y sonoridad seca, generando efectos expresivos y de intención psicológica. Con este timbre del piano y la escritura stravinskiana de carácter *staccato*, *marcato* y de ritmo tenaz y persistente, el compositor consigue, en nuestra opinión, comunicar al público oyente una impresión de automatismo siempre en concordancia con la escena; recordemos que las marionetas danzan mecánicamente tras haber cobrado vida.

III.3.3.2.1.2. La habitación de *Petrouchka* (2º Cuadro)

Este segundo cuadro se desarrolla íntegramente en la estancia de *Petrouchka* (simbolizado musicalmente por el piano); en él nuestra marioneta se siente encerrada, frustrada y con ira, expresada musicalmente por el piano que toca en dos tonalidades superpuestas a intervalo de tritono (do mayor y fa # mayor). *Petrouchka* protesta denotadamente y golpea con coraje las paredes. En este instante se desarrolla un impactante soliloquio del piano, de gran complejidad de ejecución; no hay que olvidar, como hemos comentado

anteriormente, que la idea inicial del compositor era la de hacer una pieza para piano solista y orquesta.

Los pasajes a solo que aparecen en este cuadro son los siguientes:

- **Desde el decimotercer compás del Número [49] hasta el Número [51].**

En el primer compás referido aparece un primer diseño de diez fusas interpretadas a solo por el piano siendo como un presagio de lo que se avecina. Dos compases después el piano (que representa a Petrouchka) inicia un solo de gran importancia en el ballet que exige un alto grado de virtuosismo. Toca múltiples series de arpeggios violentos y alocados en fusas en dos tonalidades superpuestas a intervalo de tritono (do mayor y fa sostenido mayor) con ritmos frenéticos cambiantes, acentos, pausas inesperadas y con un timbre percusivo (ejemplo III.3). Ello comunica al oyente sensaciones de tormento, enfurecimiento, dolor y rabia que invaden a Petrouchka.

EJEMPLO III.3

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 64.

The image displays a musical score for Igor Stravinsky's *Petrushka*, specifically Example III.3, which focuses on piano solo passages. The score is written for three staves: C.I. (Sib), C.I. (LA), and Piano. The Piano part is the central focus, featuring a series of rapid, arpeggiated chords in two overlapping tonalities (D major and F# major) with a frenetic, changing rhythm. The score includes measures 49 and 50, with a 'Colla parte' instruction for the Piano. The Piano part is marked with a forte (f) dynamic. The score is presented in a standard musical notation format with treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

- **Desde un compás antes del Número [52] hasta el Número [54].**

Tras una pausa general, un arpeggio ascendente *quasi glissando* del piano solo nos transporta a un cambio notorio general de carácter, *tempo* (*Adagietto*), matiz (*piano*) e instrumentación. Aquí el piano expone una tierna melodía con el acompañamiento de otros instrumentos de viento madera (ejemplo III.4) generando sonoridades dulces y sutiles que tienen gran fuerza comunicativa de cara al oyente transmitiendo sensaciones de lirismo como el amor. Según el compositor, pianista y musicólogo italiano Alfredo Casella, en referencia a este pasaje:

EJEMPLO III.4
STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 68.

“...el piano parece ejecutar hoy, en la orquesta, funciones preponderantemente tímbricas, rítmicas, percusivas y de equilibrio, pero casi nunca expresivas o líricas. Una hermosa excepción puede encontrarse en *Petrushka* en el conmovedor instante...”¹⁴⁵

¹⁴⁵ CASELLA, Alfredo y MORTARI, Virgilio, *La técnica de la orquesta contemporánea* (trad. esp. por A. Jurafsky). Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1950. p. 141.

- **Los dos compases anteriores al Número [56].**

Estos dos compases de carácter tranquilo y dulce, que continúan en el contexto expresivo-lírico del pasaje anterior, son interpretados por el piano solo que como instrumento polifónico es capaz de interpretar melodía y acompañamiento de un modo autosuficiente (ejemplo III.5). En este instante el Mago introduce discretamente a la Bailarina en la habitación. El número [56] coincide con el instante en que Petrouchka se percata de la presencia de ella.

EJEMPLO III.5

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 69.



- **Desde un compás antes del Número [59] hasta el Número [60].**

El piano solo continúa con mayor énfasis aún la *Cadenza* iniciada por el clarinete (carácter *lamentoso assai*) que quiere transmitir la sensación de incredulidad, desengaño, frustración y profunda tristeza que sufre en estos momentos Petrouchka (véase el ejemplo III.19 en la página 219). Estas sensaciones se van poco a poco transformando en rabia, ira e inconformismo, comenzando de nuevo éste a golpear las paredes de su estancia. El piano (con gran virtuosismo en todo este cuadro) simboliza de un modo muy eficaz esta evolución en los sentimientos del protagonista con diseños diabólicos en *stringendo* y *crescendo*, alternados con compases en *Lento*, apoyados esporádicamente por el viento madera (ejemplo III.6); todo ello culmina con un *crescendo* general

hasta el *triple forte* (*fff*) de toda la orquesta en que las trompetas exponen el tema de Petrouchka, simbolizando su plena desesperación.

EJEMPLO III.6

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 74

74

59

Vivo stringendo. $\text{♩} = 100$. Lento Tempo. Lento Tempo.

Cer. Ingl. *p* (tranquillo) *sim.*

Piano.

59

Cl. I. *f* *crescendo*

Cl. II. *f*

Arpa I. *f* *crescendo*

Piano. *f* *crescendo*

V. I. *f*

Fl. Picc. I. *f*

Fl. I. *f*

Fl. II. *f*

Cl. I. *f*

Cl. II. *f*

Arpa I. *f*

Arpa II. *f*

Piano. *f*

Como estamos observando a medida que se va desarrollando este segundo cuadro se producen a menudo cambios en la escritura musical, lo que genera alternancia de efectos expresivos y tímbricos concordantes con la lucha psicológica que experimenta el protagonista: la marioneta humanizada *Petrouchka*; el empleo del piano, a nuestro modo de ver, es una herramienta muy útil, imaginativa e innovadora para conseguirlo.

III.3.3.2.2. El piano en funciones de doblar instrumentos para conseguir efectos tímbricos

Entre las funciones más habituales que desempeña el piano como integrante de la orquesta está la de doblar a otro instrumento o grupo de ellos:

“El principal uso del piano como instrumento orquestal es el de duplicar. Por medio de ello se confiere una cierta incisividad, propia de la cualidad percusiva del piano, a cualquier grupo instrumental: cuerdas, madera, metal o percusión, en cualquiera de sus registros.”¹⁴⁶

En cuanto a los registros o tesituras en que se emplea la duplicación de los instrumentos se pueden hacer distinciones:

“The piano is usually used to double a passage or emphasize a *secco* chord or note, with its extreme registers employed more often than those at the middle of the instrument.”¹⁴⁷

(El piano se usa generalmente para duplicar un pasaje o enfatizar un acorde o nota *secco*, más a menudo en sus registros extremos que en los medios del instrumento.)

¹⁴⁶ PISTON, W., *Orquestación...*, obra citada, p. 362.

¹⁴⁷ ADLER, S., *The Study Of Orchestration, Second Edition...*, obra citada, p. 407.

III.3.3.2.1. Registros extremos

- **Desde el segundo compás del Número [27] hasta el Número [28].** Aparece un motivo extraído de la melodía inicial del ballet expuesta por la flauta solista. En este momento las maderas en su registro más agudo reexponen dicha melodía mientras que la flauta III, el glockenspiel y el piano (además de los oboes que se incorporan a continuación) hacen un contrapunto inspirado en dicha melodía (ejemplo III.7). El piano en su registro agudo contribuye de un modo muy eficiente a dar brillantez a las maderas.

EJEMPLO III.7

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 38.

The image displays a page from a musical score for Igor Stravinsky's *Petrouchka*, specifically Example III.7. The score is written for a large orchestra and includes the following instruments and parts:

- Fl. II.
- Oboe I-II.
- Oboe III.
- Oboe IV.
- Cl. I.
- Cl. II.
- Cl. III.
- Bassoon I-II.
- Contrabassoon.
- Cor. I-II.
- Cor. III-IV.
- Piston I-II.
- Tr. a 2.
- Piatto.
- Trgl. Tamb. de Basque.
- Camp.
- Arpa I-II.
- Piano.

The score is written in 2/4 time and features a complex arrangement of woodwinds and strings. The piano part is particularly prominent, contributing to the overall texture and brilliance of the woodwinds. The score is marked with various dynamics and articulations, including *marcato* and *gliss.*

- Desde el compás decimotercero hasta el decimoséptimo del Número [42].

El flautín, el xilófono y el piano en su registro más agudo (tres de los instrumentos de tesitura más aguda de toda la orquesta) exponen la cabeza del motivo principal de la *Danza rusa* (ejemplo III.8). Aquí el piano adquiere una función muy percusiva y proporciona brillantez a la orquestación.

“El registro agudo del piano es especialmente efectivo para contribuir a la brillantez de las maderas más agudas”.¹⁴⁸

EJEMPLO III.8

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 56.

56

poco a poco cresce.

¹⁴⁸ PISTON, W., *Orquestación...*, obra citada, p. 362.

- **Desde el Número [39] hasta el Número [40].**

Se producen tres intervenciones en semicorcheas del piano en su registro más grave junto con los fagotes y violonchelos (ejemplo III.9). El resultado sonoro de la incorporación del piano es muy efectivo, este instrumento (hablamos siempre de una piano de concierto de gran cola) aporta en estas sonoridades tan graves una gran robustez, profundidad, solidez y enriquecimiento en armónicos al pasaje. Recordemos que, según Olazábal, el piano en su registro grave posee un espectro rico en armónicos superiores¹⁴⁹. Podemos decir en este sentido que con este uso del piano Stravinsky abre un camino que será muy prolífico a partir de entonces en la orquestación.

III.3.3.2.2. Registro medio

- **Desde el Número [2] hasta el Número [3].**

Se produce un acompañamiento *ostinato* en semicorcheas sueltas del piano que va duplicando a los violines en *détaché*¹⁵⁰ (ejemplo III.10). El timbre del piano le aporta más incisividad y mordacidad al sonido

EJEMPLO III.9

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p.51.

¹⁴⁹ OLAZÁBAL, T. de, *Acústica musical y Organología...*, obra citada, p. 107.

¹⁵⁰ El *détaché* es un golpe de arco del violín válido para ejecutar las notas sueltas entre sí.

producido por los violines. Ello va en consonancia con la escena: ambiente de escena popular brillante, colorista y bulliciosa en la Feria de Carnaval. A continuación, dos compases antes del Número [3] aparece un arpeggio ascendente en fusas que duplica al viento-madera confiriendo la misma aportación tímbrica referida anteriormente con los violines.

EJEMPLO III.10

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 8.

The image shows a musical score for Igor Stravinsky's *Petrouchka*. It includes staves for Piano (Pia. o.), Violins I (V. I.), Violins II (V. II.), and Viola (Viole.). The Piano part has a series of ascending arpeggios. The Violins and Viola parts have markings for 'divisi' and 'détaché'.

- **Compás anterior al Número [5] y compás anterior al Número [20].**

Una escala ascendente en fusas, que culmina en acorde de sol menor, dobla a los violines, violas, flautas, clarinetes, fagotes y celesta (ejemplo III.11).

“Combination doublings with strings, woodwinds, and brass are of course also successful”¹⁵¹

(Las duplicaciones en combinación con instrumentos de cuerda, viento-madera y viento-metal son desde luego también satisfactorias)

¹⁵¹ ADLER, S., *The Study Of Orchestration, Second Edition...*, obra citada, p. 407.

EJEMPLO III.11

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 29.

The image displays a page from a musical score for Igor Stravinsky's *Petrushka*, specifically page 29. The score is for a piano and orchestra. The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs). The orchestral parts shown are for Violins I (V.I. div.), Violins II (V.II.), Violas (Viols.), and Cellos (Celli.). The tempo and key signature are 3/4 and B-flat major. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and syncopation, and dynamic markings such as *fff* (fortissimo) and *f* (forte). The piano part has a *marcato* and *staccato* character. The orchestral parts provide harmonic support and rhythmic accompaniment. The page number 20 is visible in the bottom right corner.

- Desde el Número [33] hasta el Número [34] y desde el Número [37] hasta el Número [39].

Estamos en la *Danza rusa* de carácter muy vital, enérgico y brillante que compone Stravinsky para el momento en que las marionetas que acaban de cobrar vida rompan sincronizadamente a bailar. El piano, con amplios acordes verticales de carácter *marcato* y *staccato*, duplica al viento-madera y viento-metal consiguiendo aportarles de un modo muy eficiente una sonoridad más percusiva y brillante, que nos podría recordar a un engendro mecánico (ejemplo III.12); en nuestra opinión es utilizado por Stravinsky para transmitir al oyente la impresión del automatismo de las tres marionetas que han cobrado vida propia y bailan mecánicamente al ritmo de esta danza rusa.

EJEMPLO III.12

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 44.

44

РУССКАЯ **RUSSIAN DANCE.**

ПЕТРУШКА, АРАПЪ И БАЛЕРИНА ДРУЖНО ПУСКАЮТСЯ ВЪ ПЛЯСЪ КЪ ВЕЛИКОМУ УДИЗЛЕНИЮ ВСЯХЪ.
Petrushka, the Moor, and the Ballerina Suddenly Begin to Dance, to the Great Astonishment of the Crowd.

33 Allegro giusto. ♩ = 118.

The musical score is for the 'Russian Dance' section of Igor Stravinsky's 'Petroushka'. It is marked 'Allegro giusto' with a tempo of 118 beats per minute. The score is for a full orchestra and piano. The instruments listed on the left are: Flauti Piccoli I. II., Flauti I. II., Oboi I. II., Corno inglese, Clarinetti in Sib I. II. and III., Fagotti I. II. and III., Corni in F I. II. and III. IV., Pistoni in Sib, Piano, Violini I., Violini II., Viole., Violoncelli., and Contrabassi. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The piano part is marked 'Allegro giusto. pizz.' and 'pizz.'.

- **Compás del Número [48].**

El piano también duplica al viento-madera al inicio del segundo cuadro (ejemplo III.13).

EJEMPLO III.13

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 63.

48 Molto stringendo $\text{♩} = 100.$

Flauti Piccoli I. II.

Flauti I. II.

Oboi I. II. III.

Corno inglese.

1 in Si^b
3 Clarinetti
II. III. in LA

2 Pistoni in Sib

Piatti.

Triangolo.

Tambour de Basque.

Tambour militaire et Tambour.

Piano.

DANS LA COULISSE.

III.3.3.2.3. El piano para conseguir sonoridades, colores y efectos experimentales

- Desde el decimoprimer compás del Número [49] hasta el Número [50]. *Petrouchka*, que ha sido encerrado en su habitación, se siente frustrado, atrapado y con rabia, expresada por los clarinetes y a continuación la incorporación del piano que tocan en dos tonalidades superpuestas a intervalo de tritono (do mayor y fa # mayor) que podemos denominar politonalidad (ejemplo III.14).

EJEMPLO III.14

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 64.

The musical score for Example III.14 from Igor Stravinsky's *Petroushka* shows measures 49 and 50. The tempo is marked 'Molto meno. ♩ = 50.' at the beginning and changes to 'Allegro. ♩ = 76.' at measure 49. The score includes parts for Clarinet I & Bassoon (CL I & Sb), Clarinet II & Alto Saxophone (CL II & LA), Bassoon II (Fag. II), Trumpet I (Tr. I), Violin I (V. I.), and Piano (Piano). The piano part is marked 'Solo con sord.' and 'Senza sord.'.

Dicho acorde de *Petrouchka* ha sido muy estudiado por los teóricos musicales tratando de buscar su sentido. Entre las diferentes opiniones vertidas están las siguientes:

- a. Según Alfredo Casella, dicho acorde fue imaginado por Stravinsky por la disposición de las teclas negras y blancas en el teclado, al componer usando este instrumento:

“Habría también motivo para escribir un entero volumen sobre el estudio de otra influencia histórica del mismo instrumento (piano), no menos trascendental: la de la disposición de las teclas, que tanta importancia ha tenido en la evolución de la armonía. ¡Cuántos acordes como el siguiente: ... o bien pasajes como éste:



deben visiblemente su existencia al hecho de la división del teclado en cinco teclas negras y siete blancas, acordes y pasajes que sus autores no habrían imaginado si las teclas hubiesen sido distribuidas diferentemente!”¹⁵²

- b. Dicha politonalidad tiene más un sentido de búsqueda de riqueza tímbrica, según el musicólogo y compositor Manfred Kelkel:

¹⁵² CASELLA, Alfredo, *El piano* (trad. esp. Por Carlos Floriani). Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1983, p. 64-65.

“... *Pétrouchka* (versión 1911) se trouve le célèbre pasaje des deux clarinetes, jouant simultanément en do majeur et en fa dièse majeur. Il est convenu d'appeler “polytonalité” le procédé consistant à superposer des accords ou des mélodies indépendantes, appartenant respectivement, avec ou sans l'aide d'artifices de notation, à des tons différents. Le passage en question de *Pétrouchka* procède plutôt d'une écriture de timbres et non de notes. On peut aussi le considérer comme un accord bi-tonal, mais on peut aussi le considérer comme un accord de 9ème de Dominante mineure (*do-mi-sol-sib-reb* avec *fa dièse* comme appoggiature du *mi* ou comme *11ème naturelle*).”¹⁵³

(...en *Pétrouchka* (versión 1911) se encuentra el célebre pasaje de los dos clarinetes, tocando simultáneamente en do mayor y en fa sostenido mayor. Se ha convenido en llamar “politonalidad” al método consistente en superponer acordes o melodías independientes, perteneciendo respectivamente, con o sin ayuda de artificios de notación, a tonalidades diferentes. El pasaje en cuestión de *Pétrouchka* procede más bien de una escritura tímbrica que de notas. Se puede evidentemente interpretar como un acorde bitonal, pero podemos también considerarlo como un acorde de 9ª de dominante menor (*do-mi-sol-sib-reb* con *fa#* como apoyatura de *mi* o como 11ª natural).

- c. André Schaeffner y André Boucourechliev, ambos estudiosos de la obra de Stravinsky, postulaban también más por una justificación relacionada con el color del sonido (timbre):

“Es posible que no haya ninguna explicación para este acorde, que es necesario aceptar como una sonoridad irreductible... En

¹⁵³ KELKEL, M., *La musique de ballet en France de la belle époque aux années folles...*, obra citada, p. 61.

efecto, el resultado percibido de estos fenómenos armónicos es de orden tímbrico... Se puede incluso postular...que la justificación de todas las apariciones politonales o pseudopolitonales en Stravinsky, como de todos los fenómenos de perturbación en el espectro armónico, es de orden propiamente sonoro, actuando sobre el color específico de la estructura.”¹⁵⁴

d. Dmitri Tymoczko, Benjamin Boretz y Allen Forte también investigaron sobre la politonalidad y el acorde de *Petrouchka*:

“One can speak of this, if one likes, as “polytonality”. This is a concept that has come in for much undeserved abuse. Some theorists, such as Benjamin Boretz and Allen Forte, have argued that the very notion of polytonality involves logical incoherence. Others have questioned whether it is possible for human beings to perceive two or more keys simultaneously.”¹⁵⁵

(Se puede hablar de esto, si se quiere, como “politonalidad”. Éste es un concepto que se ha empleado mucho indebidamente. Algunos teóricos, como Benjamin Boretz y Allen Forte, han sostenido la opinión de que la misma noción de politonalidad implica una incoherencia lógica. Otros han cuestionado si es posible que los humanos perciban dos o más tonalidades simultáneamente).

e. Podríamos añadir que la politonalidad del acorde de *Petrouchka* podría asociarse de algún modo a la bipolaridad de la personalidad de *Petrouchka*: marioneta y humano a la vez.

¹⁵⁴ BOUCOURECHLIEV, A., *Igor Stravinsky...*, obra citada, p. 54.

¹⁵⁵ TYMOCKO, Dmitri, “Stravinsky and the Octatonic: A reconsideration”, *Music Theory Spectrum*, 24.1, 2002, p. 84.

- Desde el séptimo compás del Número [15] hasta el Número [17].

El piano comienza a interpretar arpeggios ascendentes y descendentes en el registro agudo, éste es un elemento más dentro de la búsqueda de sonoridades con recursos innovadores de orquestación que tratan de imitar satisfactoriamente el sonido de una caja de música que empieza a sonar en la escena durante el primer cuadro. Simultáneamente Stravinsky introduce una melodía en contrapunto con el *glockenspiel*, acompañamiento con trinos, tresillos y disonancias en tresillos a contratiempo por parte de la celesta a cuatro manos y figuraciones rápidas en registro agudo a cargo de las flautas y *Piccolo* (ejemplo III.15).

EJEMPLO III.15

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 24.

The musical score for Example III.15 from Igor Stravinsky's *Petrushka* (p. 24) shows measures 15 to 17. The score is for a full orchestra and includes the following parts: Fl. Picc. I., Fl. I. II., Cl. I. II., Cl. III., Cl. basso, Trgl., Camp., Celesta a 4 manos, and Piano. The Piano part begins with arpeggios in the upper register. The Celesta and Flutes/Piccolo parts play rapid, rhythmic figures. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

- **Desde el Número [55] hasta dos compases antes del Número [56].**

Stravinsky escribe en la parte del piano una serie de diseños de arpeggios de semifusas que terminan en corchea en el registro agudo y en matiz suave. Mientras acompaña a la flauta que lleva la melodía, el piano aporta una sonoridad y color muy sugerente (ejemplo III.16). Son como lamentos, de cierto carácter mágico o extraterrenal, que nos transportan al universo de los sentimientos de *Petrouchka*, que sufre de amor.

EJEMPLO III.16

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 69.

The musical score for Example III.16 from Igor Stravinsky's *Petrouchka* (Act I, No. 55-56) is presented. The score is in 2/4 time and key of D major. The piano part is the central focus, featuring a series of arpeggiated semiquavers in the right hand, marked 'p sempre' and 'dolce mf'. The woodwinds and strings provide harmonic support. The score includes parts for Fl. I., Cor. Ingl., Cl. bajo., Fag. I-II., Pítt., Gr. Cassa., Piano, V. I., V. II., Viole., and C.B. The piano part is marked 'Solo.' and 'dolce mf'. The woodwinds and strings are marked 'senza sord.' and 'con sord.'.

- **Desde el Número [56] hasta el cuarto compás del Número [58].**

Una exultante felicidad invade a nuestra marioneta protagonista que salta y gesticula desaforadamente de alegría al encontrarse con su amada. La música en este momento denota un cambio fulgurante con la intención de comunicar dicha emoción de euforia al oyente. Si examinamos la parte de piano efectúa saltos sorprendidos por el teclado al igual que *Petrouchka* en el escenario. Predominan los arpeggios con reguladores de expresión. Stravinsky persigue aprovechar los grandes recursos del piano para conseguir espectaculares efectos sonoros en la orquestación (ejemplo III.17a). Podemos encontrar aquí referencias al tipo de escritura que empleó posteriormente en la suite de concierto de *El pájaro de fuego* (1919), en el número titulado *Variación del Pájaro de fuego* (ejemplo III.17b). Estos efectos van *in crescendo* hasta el cuarto compás del número [58] en que la Bailarina se marcha asustada buscando al Moro ante dicha reacción desmedida de *Petrouchka*.

EJEMPLO III.17a

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, pp. 70-72



EJEMPLO III.17b

STRAVINSKY, Igor, *The firebird (Suite 1919)* piano. London: J. & W. Chester Ltd., p. 4.



III.3.3.2.4. El piano en funciones percusivas

- Desde el Número [51] hasta dos compases antes del Número [52] y desde el Número [60] hasta el Número [61].

El piano ejecuta un trémolo en *fortissimo* (*fff*) a la vez que redoblan los tres tambores en un momento de furia orquestal general (ejemplo III.18). Sale a relucir aquí el timbre más percusivo del instrumento que estudiamos.

EJEMPLO III.18

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 75.

- **Cadencia anterior al Número [59].**

Si tenemos en cuenta las notas repetidas en *marcato* y el carácter del pasaje, el piano aquí parece imitar la sonoridad de un xilófono (ejemplo III.19).

“The piano is a substitute for or a contrast to the xylophone, marimba, or vibraphone and at the bottom of its range can also reinforce the timpani or bass drum.”¹⁵⁶

(El piano sustituye o contrasta con el xilófono, la marimba o el vibráfono y con el final de su registro grave también puede reforzar los timbales o el bombo).

EJEMPLO III.19

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 73.

¹⁵⁶ ADLER, S., *The Study Of Orchestration, Second Edition...*, obra citada, p. 407.

III.3.3.2.5. El piano en funciones de acompañamientos rítmicos

- **Desde el Número [3] hasta el Número [5].**

El piano desarrolla un acompañamiento rítmico repetitivo en corcheas trocado (en un compás ternario hay un diseño de cuatro tiempos que no coincide con el compás) o superposición de ritmos (ejemplo III.20).

EJEMPLO III.20

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 10.



- **Desde el Número [34] hasta el Número [35].**

En este pasaje de la *Danza rusa* el piano ejecuta un acompañamiento *ostinato* en semicorcheas, de sentido muy rítmico (ejemplo III.21). La escritura sigue siendo de acordes verticales en la mano derecha, mecánica y percusiva en concordancia con el automatismo de las marionetas, como hemos referido anteriormente.

EJEMPLO III.21

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 46.



- **Desde el Número [42] hasta el duodécimo compás de dicho número.**

El piano con cinquillos de semicorcheas en *legato* ascendentes (primera parte) y descendentes (segunda parte) establece un acompañamiento muy rítmico y en matiz suave sobre el que el violín solista puede cantar la melodía (ejemplo III.22). Se produce aquí un contraste claro con el resto de la escritura pianística en que está circunscrito este pasaje (*Danza rusa*) en cuanto al toque *legato* y el matiz *pianissimo*.

EJEMPLO III.22

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 55.

The musical score for Example III.22 from Igor Stravinsky's *Petrushka* (page 55) shows measures 42 to 45. The piano part features a rhythmic accompaniment of semiquaver quintuplets in a legato style. The violin solo part has a melodic line. The score includes parts for Flute I & II, Clarinet in La, Horns I & II, Cornets I & II, Trumpets I & II, Piano, Violin Solo, Violin II, and Viola. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is marked with 'pp sub.' and 'mf scherzando'.

- **Desde el Número [122] hasta el Número [123].**

El piano desarrolla un acompañamiento rítmico repetitivo en semicorcheas trocado (en un compás de 5/8 hay un diseño de cuatro semicorcheas que se repiten sin coincidir con el compás) o superposición de ritmos (ejemplo III.23).

EJEMPLO III.23

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 147.



En esta tercera sección, de gran extensión por su importancia en el desarrollo de este trabajo de investigación, hemos analizado la muestra principal de nuestro corpus de estudio, el ballet *Petrouchka* de Igor Stravinsky, pudiendo observar la gran relevancia que tiene desde la perspectiva de la utilización del piano en la orquesta. En esta obra Stravinsky, cuyo lenguaje se identifica con el timbre del piano, integra plenamente a este instrumento en la formación orquestal desarrollando diferentes funciones y consiguiendo un enriquecimiento tímbrico muy notorio, así como aportando un profundo sentido de expresión psicológico.

IV

**INFLUENCIA DE *PETROUCHKA* DE
STRAVINSKY EN *EL SOMBRERO DE
TRES PICOS* DE FALLA Y EN *EL
MANDARÍN MARAVILLOSO* DE
BARTÓK, EN REFERENCIA AL
PIANO EN LA ORQUESTA**

“Cuando Stravinsky sostiene que la cuestión del origen de un tema es del todo irrelevante desde el punto de vista del artista está en lo cierto. La cuestión de los orígenes sólo puede resultar interesante bajo el prisma de la documentación artística.”

Béla Bartók¹⁵⁷

IV. INFLUENCIA DE *PETROUCHKA* DE STRAVINSKY EN *EL SOMBRERO DE TRES PICOS* DE FALLA Y EN *EL MANDARÍN MARAVILLOSO* DE BARTÓK, EN REFERENCIA AL PIANO EN LA ORQUESTA

Tras haber analizado individualmente nuestra obra principal del corpus de estudio, el ballet *Petrouchka* de Igor Stravinsky, en cuanto a la participación del piano en la orquesta, y con el objeto de conocer su trascendencia en la historia de la música, en concreto, al respecto de la cuestión que nos ocupa, vamos a proceder a estudiar la posible influencia que ésta haya podido ejercer en dos de las principales obras orquestales, compuestas pocos años después, de sendos compositores muy significativos de la primera mitad del siglo XX, Manuel de Falla y Béla Bartók. En estas tres obras se observan una serie de coincidencias de partida que nos han inclinado a elegirlas en este bloque de la investigación para completar nuestro corpus de estudio. Se trata de tres ballets de gran fuerza comunicativa y amplia y rica instrumentación que incluyen el piano como instrumento de la orquesta, siendo obras representativas del repertorio pianístico orquestal. Además los tres compositores son coetáneos (nacieron entre 1876 y 1882) y ejercieron gran influencia en la música del s. XX, incluso del XXI. Las dos obras que ocuparán esta sección de la investigación serán tratadas obviamente con menos amplitud que *Petrouchka*, al tratarse de

¹⁵⁷ BARTÓK, Béla, revista de música *Melos*. Berlín: Scherchen, 1920.

dos muestras secundarias del corpus de estudio; lo prioritario es analizar las posibles influencias que se advierten de la muestra principal en ellas.

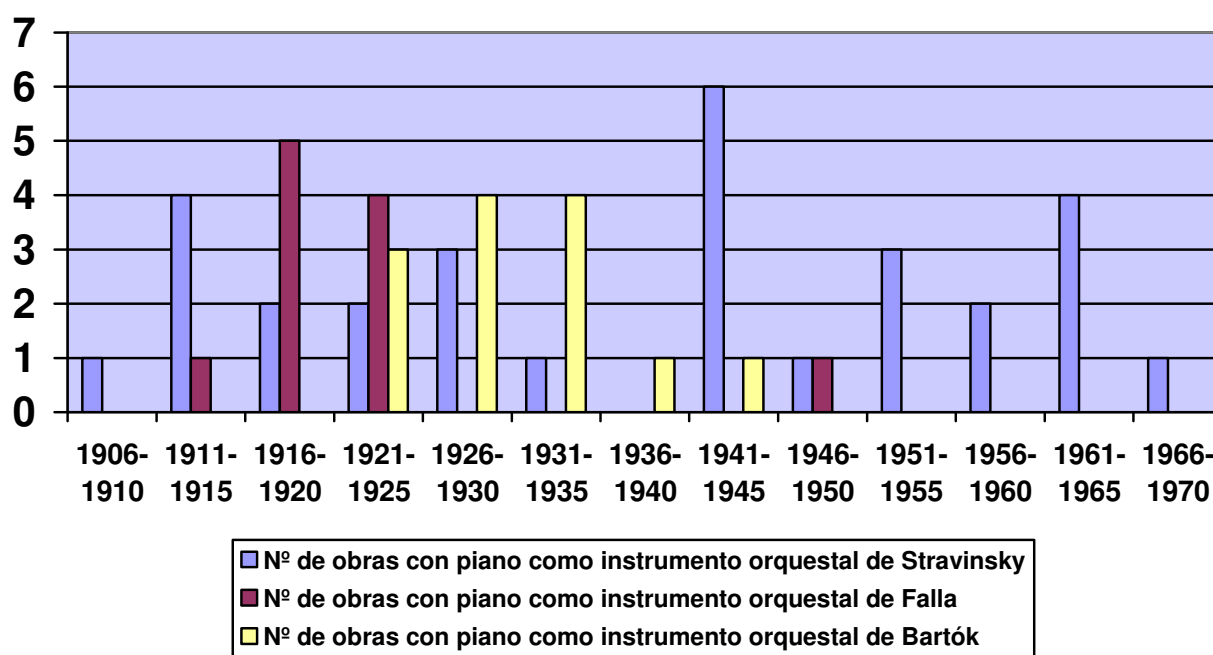
Como punto de partida a este análisis comparativo entre las tres obras que protagonizan esta investigación y que iniciamos en esta sección hemos elaborado tres catálogos que albergan la producción musical íntegra de Igor Stravinsky, Manuel de Falla y Béla Bartók para orquesta o agrupaciones de más de ocho instrumentistas (incluyendo sus propias versiones diferentes) en las que se incluye el piano (Anexos VII.2, VII.3 y VII.4). Están ordenados por el año de finalización de la composición de cada obra y también especificamos el número de pianos que precisa cada una así como si este instrumento es interpretado a cuatro manos, o si es opcional.

A continuación vamos a confrontar estos tres catálogos, en cuanto a la distribución temporal de dichas composiciones, en la siguiente tabla y gráfico comparativos (ilustraciones IV.1 y IV.2). En los mismos vamos a contabilizar las obras de los catálogos agrupadas por lustros desde 1906 hasta 1970. Hemos de tener en cuenta que aunque estos tres compositores nacieron en fechas muy próximas, Stravinsky fue bastante más longevo, falleció en 1971, mientras que Falla y Bartók fenecieron en 1946 y 1945, respectivamente, por lo que lo señalizamos en la tabla. También queremos reflejar que el compositor español inició en 1927 la composición de *Atlántida* sin abandonarla hasta su muerte quedando inconclusa (sería acabada por su discípulo Ernesto Halffter); no obstante hemos querido incluirla en el catálogo por su gran valor musical, por el avanzado estadio en que se encontraba cuando la muerte le sorprendió y por la obstinada dedicación que le brindó su maestro. Por lo tanto, especificamos en la tabla (columna correspondiente a Falla) una flecha para describir estos casi veinte años de fructífero trabajo creativo (1927-1946) de *Atlántida*.

ILUSTRACIÓN IV.1

DISTRIBUCIÓN TEMPORAL DE LAS OBRAS CON PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL DE STRAVINSKY, FALLA Y BARTÓK (SEGÚN FECHA DE FINALIZACIÓN DE LA COMPOSICIÓN)			
PERÍODO	Nº DE OBRAS DE STRAVINSKY	Nº DE OBRAS DE FALLA	Nº DE OBRAS DE BARTÓK
Desde 1906 hasta 1910	1	0	0
Desde 1911 hasta 1915	4	1	0
Desde 1916 hasta 1920	2	5	0
Desde 1921 hasta 1925	2	4	3
Desde 1926 hasta 1930	3	↓	4
Desde 1931 hasta 1935	1		4
Desde 1936 hasta 1940	0		1
Desde 1941 hasta 1945	6		1
Desde 1946 hasta 1950	1	1	+++++
Desde 1951 hasta 1955	3	+++++	+++++
Desde 1956 hasta 1960	2	+++++	+++++
Desde 1961 hasta 1966	4	+++++	+++++
Desde 1966 hasta 1970	1	+++++	+++++
TOTAL	30	11	13

ILUSTRACIÓN IV.2



Analizando esta tabla y gráfico comparativos, en función de los datos recabados en los catálogos, observamos como dato más relevante para nuestra investigación que Stravinsky es el primero de los tres en componer utilizando el piano en la orquesta (concretamente en 1910); Falla se incorpora a continuación (cinco años más tarde) y, por último, Bartók once años después que el compositor ruso.

IV.1. EL SOMBRERO DE TRES PICOS DE MANUEL DE FALLA DESDE LA PERSPECTIVA DEL PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL

En este capítulo vamos a proceder al estudio de una de las obras más célebres del compositor gaditano, *El sombrero de tres picos*, que constituye la primera muestra secundaria o derivada del corpus de estudio de la investigación en que estamos inmersos, focalizando nuestra atención en la utilización del piano como instrumento integrante de la orquesta y atendiendo al influjo que Stravinsky, con *Petrouchka*, ha podido ejercer en dicha obra. Siguiendo las pautas de un adecuado estudio científico previamente hemos de proceder a su contextualización profundizando en la vida y obra de Manuel de Falla, que constituye las lógicas de producción (ente emisor) en el fenómeno comunicativo que analizaremos.

IV.1.1. Manuel de Falla

Dentro de la labor de contextualización en que nos encontramos hemos propuesto un acercamiento a la figura del ilustre maestro Manuel de Falla desde varias facetas. En primer lugar, vamos a dedicar unas líneas a su biografía y su producción musical, a continuación, algunas apreciaciones estilísticas y, para finalizar, analizaremos su relación con Stravinsky, al que admiró profundamente

IV.1.1.1. Biografía y obra

Manuel de Falla y Matheu nació en Cádiz (España) el 23 de noviembre de 1876 y falleció en Alta Gracia (Argentina) el 14 de noviembre de 1946. En su infancia en Cádiz tras unas primeras clases de piano por parte de su madre y de una profesora local, Eloísa Galluzzo, estudió armonía, contrapunto y composición con los profesores Alejandro Odero y Enrique Broca. Su asistencia a los eventos musicales incluso operísticos locales fue fraguando una gran afición por la música, de modo que en su adolescencia fue consciente de su vocación de dedicarse a la composición, confirmada a los diecisiete años. Así entre 1897 y 1899 estrena sus primeras obras entre las que se encuentran *Melodía* y *Romanza*, ambas para violonchelo y piano y dedicadas a Salvador Viniegra, promotor de la actividad musical local y de los jóvenes valores. Paralelamente estudia piano como alumno libre en el Conservatorio de Madrid con el afamado profesor José Tragó, que había estudiado en París con Georges Mathias, discípulo de Chopin, concluyendo la carrera brillantemente en 1899.

Un año más tarde Falla y su familia se trasladan a Madrid por cuestiones económicas y por tal motivo inicia, a pesar de no ser de su agrado, una andadura en el mundo de la zarzuela. Llegó a componer cinco, de las cuales únicamente *Los amores de la Inés* (1902) consiguió un cierto éxito. Según sus propias palabras:

“Sus autores apenas perseguían otros fines artísticos que su pronta y fácil ejecución y su no menos fácil comprensión por parte del público...”¹⁵⁸

Desde 1901 establece contactos en Madrid y comienza a recibir clases de composición y orquestación de una figura fundamental en su trayectoria artística: el musicólogo y compositor Felipe Pedrell, empujándole hacia una música nacional equiparable al gran movimiento musical existente entonces en Europa. Según el propio Falla:

“Lleno de alegría por encontrar ¡al fin! algo en España de lo que yo ilusionaba hallar desde el comienzo de mis estudios, fui a Pedrell para pedirle que fuese mi maestro, y a su enseñanza... debí la más clara y firme orientación para mis trabajos... Parece mentira el fino sentido que tenía Pedrell de la armonía y el sentimiento modal, y cuan justas eran sus observaciones, incluso sobre orquestación.”¹⁵⁹

En 1905 obtiene en Madrid el Premio de interpretación pianística Ortíz y Cussó y poco después el de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por la composición de su ópera *La vida breve*, con libreto de Carlos Fernández Shaw, cuyo estreno se postergará.

Ya por entonces sentía gran atracción por el ambiente musical de París con objeto de “encontrar satisfacción y campo para sus ideales de compositor”¹⁶⁰, valorando la posibilidad de trasladarse allí:

¹⁵⁸ FALLA, Manuel de, “Felipe Pedrell (1841-1922)”, ensayo publicado en *La Revue Musicale* (febrero de 1923), en *Escritos sobre música y músicos*. Introducción y notas de Federico Sopena. Madrid: Espasa-Calpe, col. Austral nº 53, 1988, p. 85.

¹⁵⁹ PAHISSA, Jaime, *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A., 1956, p.35.

¹⁶⁰ PAHISSA, J., *Vida y obra de Manuel de Falla...*, obra citada, p.42.

“Las claras intenciones de Falla de irse también a París hacia 1905 las manifiesta Turina en carta que le dirige a Falla a los pocos meses de vivir aquél en París (carta de Turina a Falla, París, 27 de febrero de 1906), donde afirma que celebraría mucho su próxima venida... Falla está interesado por conocer todos los pormenores que pueden finalmente inclinar su decisión.”¹⁶¹

En 1907 se marcha a la capital francesa en donde establecerá relación y amistad con Dukas, Debussy, Ravel, Stravinsky y Albéniz, influyendo todos ellos en su estilo personal, y donde permanecerá hasta 1914 con el inicio de la Primera Guerra Mundial. Allí a pesar de la austeridad económica se siente acogido como un igual, consiguiendo respeto y admiración de los principales compositores. Estrena en 1909 sus *Cuatro piezas españolas* para piano, compuestas sin haber conocido la *Suite Iberia* de Albéniz, y en 1910 sus *Trois mélodies* para soprano y piano.

Finalmente en 1914 y con la ayuda de Dukas, que examinó la partitura unos años antes, estrena en Niza con gran éxito *La vida breve* con libreto adaptado al francés. Posteriormente compone sus célebres *Siete canciones populares españolas* (1914) para canto y piano, y *Noches en los jardines de España* (1915) para piano y orquesta, la obra que más se aproxima al impresionismo francés de Debussy¹⁶², ambas estrenadas ya en su etapa posterior en Madrid.

¹⁶¹ PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano, *Falla y Turina a través de su epistolario*. Madrid: Editorial Alpuerto S.A., 1982, p. 17

¹⁶² CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio, *Manuel de Falla*. Madrid: Ediciones Sedmay S.A., 1976, p. 87.

En 1914, tan solo unos meses después del ansiado estreno de *La vida breve*, estalla la Primera Guerra Mundial y Falla regresa a España. De su etapa parisina escribiría posteriormente:

“... para cuanto se refiere a mi oficio, mi patria es París. De no ser por París... yo hubiera tenido que abandonar la composición y dedicarme a dar lecciones para poder vivir”.¹⁶³



ILUSTRACIÓN IV.1 Manuel de Falla

Al año siguiente se estrena *El amor brujo* (gitanería en un acto) con libreto de Gregorio Martínez Sierra¹⁶⁴ y en 1916 la primera versión de concierto. En este año el Teatro Real de Madrid programó *El pájaro de fuego* y *Petrouchka* de Stravinsky, a cargo de los Ballets Rusos de Diaghilev, publicando Falla un artículo en el que denota su inmensa admiración por el compositor ruso:

¹⁶³ Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ignacio Zuloaga, fechada en Granada el 12 de febrero de 1923. Ubicación desconocida del original. Fotocopia en el Archivo Manuel de Falla (Granada), carpeta de correspondencia nº 7798.

¹⁶⁴ En realidad la verdadera autora de este libreto y de otros en futuras colaboraciones con Falla con la firma “Gregorio Martínez Sierra” era su esposa María de la O Lejárraga, por acuerdo de la pareja.

“¿Sabe Madrid que tiene como huésped a uno de los más grandes artistas de Europa? ¿Sabe en fin, desentenderse de los que le digan que el arte de este compositor sirve más para desorientar que para conducir por el camino de la verdad?”¹⁶⁵

Para entender bien estas líneas quizás nos puede valer la apreciación del musicólogo Mariano Pérez Gutiérrez: “el ambiente madrileño... es el zarzuelero y el operístico, que son los que embelesan al público madrileño”.¹⁶⁶

Su relación con los Martínez Sierra dio lugar también a la pantomima *El corregidor y la molinera* (1917) que se transformaría por encargo de Diaghilev en el ballet universalmente célebre: *El sombrero de tres picos* (1919). El compositor español no pudo disfrutar del éxito conseguido en el estreno en Londres porque ese mismo día falleció su madre. En este mismo año muere su padre y compone la *Fantasía bética* para piano, obra encargada por el pianista Arthur Rubinstein.

En 1920 Falla se afinca en su adorada Granada, componiendo allí su única obra para guitarra *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy*. Durante estos años en la bella ciudad andaluza vive en una casa rodeado de un círculo de amistades y colaboradores intelectuales, entre los que destacó Federico García Lorca. Desde ese momento Falla hace una introspección en la esencia histórica y popular de la música española dando lugar a la obra escénica *El retablo de Maese Pedro* (1923), protagonizada por Don Quijote y

¹⁶⁵ FALLA, Manuel de, “El gran músico de nuestro tiempo: Igor Stravinsky”, artículo publicado por *La Tribuna* (Madrid, 5 de junio de 1916), en *Escritos sobre música y músicos...*, obra citada, p. 27.

¹⁶⁶ PÉREZ GUTIÉRREZ, M., *Falla y Turina a través de su epistolario...*, obra citada, p. 12.

los títeres y que se estrenó en París, así como *Psiché* (1924) para soprano y pequeño grupo instrumental y el *Concierto para clave y cinco instrumentos* (1926). A partir de 1927 se embarca en un nuevo proyecto, la cantata escénica *Atlántida*, que no llegaría a concluir por su delicado estado de salud y las convulsiones políticas en la España de los años treinta que culminarían con la Guerra Civil. Esta obra sería completada mucho después por su discípulo Ernesto Halffter.

En septiembre de 1939 parte de viaje con su hermana hacia Argentina, para cumplir inicialmente con el compromiso de dirigir cuatro conciertos en Buenos Aires. Allí estrena la suite orquestal *Homenajes* (1939) e intentará concluir sin éxito *Atlántida*. El 14 de noviembre de 1946 fallece Manuel de Falla en su casa de Alta Gracia, en la provincia argentina de Córdoba; sus restos fueron trasladados un mes después a la cripta de la Catedral de Cádiz, su ciudad natal.

IV.1.1.2. Consideraciones estilísticas

En opinión del musicólogo Jaime Pahissa la producción musical del universal compositor español seguirá a lo largo de su vida "... un camino seguro, firme y recto, de ascensión hacia un ideal cada vez más puro y abstracto...".¹⁶⁷ Prueba de ello son las declaraciones del propio Falla a Adolfo Salazar que aparecen en el diario *El Sol*, fundado por José Ortega y Gasset en 1917:

¹⁶⁷ PAHISSA, J., *Vida y obra de Manuel de Falla...*, obra citada, p. 216.

“Al acostarme, cada noche..., nuevas ideas y nuevos proyectos me asaltan, y en cada uno de ellos quisiera renovar mi técnica, rehacer mi sistema de procedimientos, cambiar de faceta para reflejar un color nuevo; cambios que no son sino la afirmación más completa de la personalidad, nuevos enfoques y nuevos puntos de vista.”¹⁶⁸

Este afán de búsqueda de la perfección es una constante en todas sus obras, así como el empleo de la música española en consonancia con las corrientes musicales europeas del momento.

En la vida de Manuel de Falla se observan seis etapas cronológicas coincidentes con su estancia en los lugares que marcaron su trayectoria artística: Cádiz (1876-1897), Madrid (1897-1907), París (1907-1914), Madrid (1914-1919), Granada (1920-1939) y Argentina (1939-1946).

Las primeras composiciones de Manuel de Falla corresponden a su etapa gaditana y primeros años en Madrid, entre ellas se encuentran piezas para piano y camerísticas. En las mismas se puede percibir la huella de Chopin (como comentamos anteriormente su profesor Tragó se formó en la escuela pianística chopiniana), así como rasgos de otros compositores románticos como Grieg, Schumann y Liszt. Por otro lado, con objeto de conseguir ingresos económicos y a pesar de ser un género no muy del agrado de Falla, éste compuso cinco zarzuelas de las cuales estrenó tan solo una, *Los amores de la Inés*. Este fue el primer acercamiento de Falla a la música española aunque verdaderamente desde 1901, en que establece los primeros contactos con Felipe Pedrell¹⁶⁹, va dirigiendo su estilo compositivo hacia el nacionalismo

¹⁶⁸ SALAZAR, Adolfo, crónica en el diario *El Sol*, 25 de octubre de 1921.

¹⁶⁹ Felipe Pedrell (1841-1922) fue un compositor, musicólogo y pedagogo catalán que tuvo como discípulos a Falla, Granados, Albéniz y Gerhard, entre otros. Defendió la música española

musical interesándose por el flamenco y, en particular, por el cante jondo¹⁷⁰. Fruto de ello es la composición en 1905 de su primera obra relevante: la ópera *La vida breve*, que denota su influencia. Esta es una obra que muestra su sello personal y una gran brillantez, sobre todo en las danzas. Además del magisterio de Pedrell, el encuentro casual de Falla con un libro *L'acoustique nouvelle* (1854), de Louis Lucas, fue determinante; según sus propias palabras: "... cambió radicalmente mi concepción de la armonía..."¹⁷¹

Su etapa parisina fue muy fructífera e influyente en su estilo y técnica compositivos por su relación con Dukas, Debussy, Ravel, Albéniz, Fauré y Stravinsky, pero siempre manteniendo su propia personalidad como expusimos al iniciar este apartado. En su producción en estos años y en su posterior etapa madrileña podemos observar rasgos propios del Impresionismo, riqueza armónica y de color; valga como ejemplo *Noches en los jardines de España*, así como influencias de Stravinsky en la orquestación de *El sombrero de tres picos* o en el acercamiento al Neoclasicismo. Sin embargo se mantiene el afán de profundización en la música popular española hasta el punto de que, por ejemplo *El amor brujo*, no llegara a ser reconocida por la crítica como tal.

Con el inicio de la etapa granadina se abre un nuevo período estilístico. Allá por los años veinte del pasado siglo en que vuelve a Andalucía, se produce contrariamente a lo que parecería lógico, un distanciamiento de los motivos populares andaluces que se evidencian estilizados en su producción anterior en pro de una introspección hacia la música española histórica, tanto culta como

entroncada en la tradición popular siendo uno de los precursores del nacionalismo musical en nuestro país.

¹⁷⁰ Manuel García Matos, en "Folklore en Falla", *Música*, revista trimestral de los Conservatorios españoles, II, nº 3-4 (enero-junio de 1953), Madrid: 1953, pp. 41-68, hace un análisis detallado de las fuentes folklóricas que el compositor español emplea.

¹⁷¹ PAHISSA, J., *Vida y obra de Manuel de Falla...*, obra citada, p. 35.

religiosa (liturgia mozárabe, *Cantigas* de Alfonso X el Sabio, madrigal renacentista, Scarlatti,...). Además desde ahora se evidencian, quizás por su admiración por Stravinsky¹⁷², muchos de los rasgos identificadores del Neoclasicismo: tendencia a la objetividad, concisión expresiva empleando claridad de motivos y texturas, reexploración de estilos y formas del pasado usando dichos materiales como materia prima a desarrollar por el compositor y uso de agrupaciones instrumentales reducidas. Prueba de ello son *El retablo de Maese Pedro* y el *Concierto para clave y cinco instrumentos*, que dejaron clara influencia en los posteriores compositores españoles de la Generación del 27 y fueron ampliamente reconocidas a nivel internacional. Posteriormente inicia la cantata escénica *Atlántida*, inspirada en un poema de Jacinto Verdaguer que despertó sus inquietudes religiosas, filosóficas y humanísticas. Como nos dice el musicólogo Yvan Nommick, estudioso de Manuel de Falla:

“Falla, influido probablemente por el renacimiento del género oratorio en el segundo cuarto del siglo XX, sintió la necesidad de escribir una obra lírica imponente y de verter en ella todos los materiales acumulados en su memoria y su sensibilidad... Esta inconclusa *Atlántida*, obra en la que Falla utilizó múltiples referencias —desde música de la Antigüedad griega hasta melodías incas y chinas, desde la polifonía renacentista hasta canciones catalanas e italianas—, transmite el sueño de una música sincrética que quiso realizar la síntesis del mundo antiguo y del mundo moderno, de Oriente y Occidente.”¹⁷³

Esta búsqueda de materiales de inspiración a niveles tan magnos se reprodujo posteriormente en compositores europeos de la talla de Messiaen.

¹⁷² Recordemos el artículo antes mencionado que publicó Falla en *La Tribuna*: “El gran músico de nuestro tiempo: Igor Stravinsky” (Madrid, 5 de junio de 1916).

¹⁷³ NOMMICK, Yvan, “Semblanzas de compositores españoles: Manuel de Falla (1876-1946)” en *Revista de la Fundación Juan March*, noviembre 2008. Madrid: Fundación Juan March, 2008, p. 6.

Con respecto a la orquestación, tema de gran interés en el contexto de la investigación que nos ocupa, queremos reflejar algunas consideraciones. Ya desde sus inicios el compositor gaditano denotó una gran preocupación por esta importante disciplina como lo demuestran los consejos que pide en tal sentido a sus amigos Dukas y Debussy en sus años parisinos. Así el primero le recomendó que estudiase las características particulares de cada instrumento con objeto de conocer todas las posibilidades y recursos de los mismos. Falla, trabajador incansable y meticuloso, siguió exhaustivamente tal consejo de modo que en sus partituras su instrumentación está muy cuidada, teniendo en cuenta la idoneidad del timbre, el registro y la ejecución de cada *particella*. Jaime Pahissa hace la siguiente valoración en referencia a Manuel de Falla:

“La principal característica de su orquestación es el preciosismo, el cuidado primoroso, perfecto y preciso –que no excluye una inspiración verdadera-, en la elección y combinación de los limpios timbres instrumentales, cosa que se aviene, también, con la concepción y la labor melódica y armónica y la línea formal, siempre medidas y equilibradas.”¹⁷⁴

Asimismo el universal compositor español hizo uso con frecuencia del piano en sus orquestaciones con gran acierto, destreza y buen gusto, apoyándose sin duda en sus grandes cualidades como pianista.

Manuel de Falla sigue en toda su vida una línea compositiva coherente de fusión de la música española “con mayúsculas” por medio de un estilo cada

¹⁷⁴ PAHISSA, Jaime, *Sendas y cumbres de la música española*. Buenos Aires: Librería Hachette S.A., 1955, p. 98.

vez más puro y abstracto. En nuestra opinión y en la de los más entendidos Manuel de Falla es el compositor español más importante del s. XX.

IV.1.1.3. La relación entre Falla y Stravinsky

Estas dos grandes personalidades de la música del s. XX se conocieron en París en 1910, justo el año y el lugar en el que la compañía de los Ballets rusos de Diaghilev estrenó *El pájaro de fuego* de Stravinsky. Precisamente fue éste quien sugirió a Diaghilev que conociera a Falla. Desde entonces quedaron unidos por una estrecha amistad y admiración entre ambos. Así en el artículo del Yvan Nommick “Falla y Stravinsky: una amistad hispano-rusa”¹⁷⁵ se examinan algunos momentos significativos en la relación entre ambos. Entre ellos tenemos los artículos que publica Falla en relación con las primeras representaciones de *La consagración de la primavera* a las que asistió y en relación con la presencia en España de los Ballets rusos, así como la correspondencia y las generosas dedicatorias de admiración que se intercambiaron. Además sus trayectorias artísticas personales se entrecruzaron en varias ocasiones. Diaghilev encargó *Pulcinella* primero a Falla, que lo tuvo que rechazar por falta de tiempo, para luego encargárselo a Stravinsky. También el pianista Arthur Rubinstein encargó *Piano-rag-music* a Stravinsky por petición de Falla, que sabía los serios problemas económicos que por aquel entonces sufría el compositor ruso; paralelamente encargó la *Fantasía bética* al compositor español.

¹⁷⁵ NOMMICK, Yvan, “Falla y Stravinsky: una amistad hispano-rusa” en *La opinión de Granada*, 14 de enero de 2007. Granada: 2007, p. 38.

En la evolución estilística de estos dos músicos se evidencia un cierto paralelismo: un primer período de carácter nacionalista, español en Falla, ruso en el caso de Igor, y a inicios de los años veinte un giro evidente en ambos hacia el Neoclasicismo, muy marcado en el caso de Stravinsky.

En sus etapas nacionalistas podemos observar en ambos un empleo de múltiples motivos y aires populares, propios del folklore de sus respectivos países, usados de manera bastante similar. En algunos casos de un modo muy directo y en otros con gran estilización.

En cuanto al Neoclasicismo podemos decir que Stravinsky, uno de los principales representantes de esta corriente musical, hace una reexploración de estilos y formas del pasado de diferentes procedencias geográficas usando estos materiales para ser desarrollados desde su prisma personal. Por su parte Falla hace una introspección hacia la música española histórica, tanto culta como religiosa.

Si analizamos el tratamiento de la melodía observamos diferencias entre ambos compositores. Falla hace un uso melódico partiendo de los antecedentes tardorrománticos revitalizándola con la música popular española. Stravinsky construye la melodía apoyándose también en el folklore pero nunca como vehículo para llegar a la intimidad o a la expresividad subjetiva, mientras que Falla sí lo hace en algunas ocasiones.

Pensamos que Stravinsky, con una personalidad arrolladora y uno de los más grandes compositores de la historia de la música, ha podido ejercer su influencia sobre el español, al igual que sobre gran parte de los compositores del siglo pasado, aunque según Jaime Pahissa: “la obra de Stravinsky habrá

influido sobre la de Falla, pero sólo en el aspecto exterior, en fórmulas determinadas, o los medios de expresión, pero no en el fondo, en la orientación, en las ideas, cosa que sin embargo, puede mejor atribuirse a las corrientes de la época”.¹⁷⁶ Así, por ejemplo, si nos centramos en la orquestación podemos observar que Falla, a partir de su etapa parisina en que entra en contacto con el ruso y su obra, evoluciona notablemente su técnica en el manejo de los timbres orquestales, en el que tiene cabida el piano, alcanzando su orquesta una brillantez y colorido que nos recuerdan la maestría en el tratamiento de la paleta orquestal de Stravinsky.

¹⁷⁶ PAHISSA, J., *Vida y obra de Manuel de Falla...*, obra citada, p. 191.

IV.1.2. *El sombrero de tres picos* de Falla

Después de conocer y situar al compositor español en el panorama de la música occidental y de haber tratado su relación con Igor Stravinsky, vamos a centrarnos ahora en la obra que hemos elegido, el ballet *El sombrero de tres picos*: su proceso de gestación, apreciaciones de índole musical y escénica, su trama argumental y, sobre todo, las funciones en dicha obra del piano como integrante de la formación orquestal.

IV.1.2.1. Génesis de la obra

En 1916, con el fragor de la Primera Guerra Mundial, la compañía de los Ballets rusos, con Diaghilev al frente, viene a España que se mantuvo al margen de dicho conflicto y realiza varias giras por su geografía con el apoyo y admiración del rey Alfonso XIII.¹⁷⁷ En Madrid se produce el reencuentro entre Manuel de Falla y sus amigos el empresario ruso y Stravinsky, con motivo de que el Teatro Real programara una serie de obras, entre las que destacaron *El pájaro de fuego* y *Petrouchka*. Con anterioridad Diaguilev había propuesto en varias ocasiones al compositor gaditano la creación de una obra para su compañía y su primera intención fue la de escenificar *Noches en los jardines de España*. Sin embargo no se llevó a cabo ya que Falla no compartía dicha idea a pesar de que incluso Stravinsky le sugiriera hacerlo, poniendo como ejemplo su *Petrouchka*, pensada en principio como obra para piano y orquesta al igual que las *Noches*.¹⁷⁸ Sin embargo Falla se comprometió con el empresario ruso en que compondría un ballet para la compañía basado en la novela *El sombrero de*

¹⁷⁷ SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico, *Manuel de Falla y el mundo de la cultura española*. Madrid: Instituto de España, 1976, p. 94.

¹⁷⁸ PAHISSA, J., *Vida y obra de Manuel de Falla...*, obra citada, p. 105.

tres picos del granadino Pedro Antonio de Alarcón y así firmaron un contrato junto con Martínez Sierra, como libretista. Por diversas dificultades dicho proyecto no se materializó y Diaghilev autorizó su puesta en escena a cargo de Martínez Sierra, pero como pantomima en vez de ballet.

Entre 1916 y 1917 Falla se encontraba elaborando dicha pantomima en dos cuadros, con libreto de Martínez Sierra, titulada *El corregidor y la molinera*, para pequeña orquesta. Los efectivos orquestales incluían mezzosoprano, flauta (piccolo), oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, piano y cuerda. Finalmente se estrenó en Madrid el 7 de abril de 1917, bajo la dirección orquestal de su amigo Joaquín Turina.

Con posterioridad Diaghilev insistió en transformar *El corregidor y la molinera* en el ballet comprometido inicialmente con su compañía y de este modo María Martínez Sierra, Falla y el empresario se ponen manos a la obra, incluyendo en el proyecto a Pablo Picasso que se encargará del decorado, telón y figurines. El ballet se titulará *El sombrero de tres picos*.

El compositor español, a partir de la partitura anterior que tenía una duración aproximada de unos 43 minutos y siguiendo algunos consejos escénico-musicales de Diaguilev, comienza a elaborar *Le tricorné* (título en francés) que quedará con una duración final de 35 minutos aproximadamente. De las dos partes de que consta, la primera es similar al primer cuadro de *El corregidor y la molinera* con un fragmento añadido en la introducción, compuesto poco antes del estreno con objeto de dar tiempo a la presentación del telón inicial que pintó Picasso para la obra. En la segunda parte se introdujo la *Danza del molinero* y la *Danza del corregidor*. Además de ello se pueden observar muchas otras modificaciones, en especial en la orquestación que pasa de una orquesta muy reducida en la pantomima a una gran orquesta sinfónica

en el ballet, en particular en la *Danza final (Jota)*. Los efectivos instrumentales y vocales necesarios son: mezzosoprano, 3 flautas (*piccolo*), 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, percusión, arpa, piano, celesta y cuerda.

Finalmente el ballet fue estrenado con gran éxito en el Teatro Alhambra de Londres el 22 de julio de 1919 a cargo de los Ballets rusos, la dirección orquestal de Ernest Ansermet, la coreografía de Leónidas Massine, los decorados, vestuario y telón de Pablo Picasso (ilustración IV.2) y los papeles principales a cargo de Karsavina y el propio Massine.

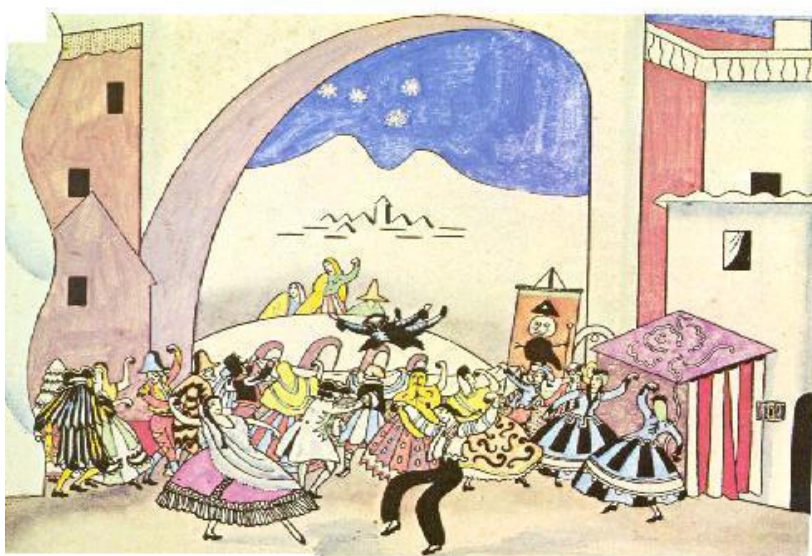


ILUSTRACIÓN IV.2 Decorado diseñado por Picasso para *El sombrero de tres picos* (1919)

IV.1.2.2. Consideraciones sobre *El sombrero de tres picos*

En referencia a la orquestación podemos decir que la música de este ballet posee un rico colorido instrumental denotando su compositor una gran

maestría en el manejo de los timbres orquestales. El musicólogo François-René Tranchefort comenta la influencia que Stravinsky pudo ejercer sobre Falla:

“... la escritura instrumental, suntuosa y refinada y de una constante elegancia, no deja de evocar a los compositores rusos, la que contribuye a situar la obra de Falla dentro de la tradición neoclásica de la música europea del siglo XX. A ello se añade que la partitura es la más cómica del compositor, un humor seco, “una especie de ironía al estilo de Stravinsky, pero menos ácida, típicamente andaluza” (Luis Campodónico).”¹⁷⁹

Por su parte el musicólogo Jaime Pahissa hace las siguientes valoraciones sobre la obra, insinuando ciertos rasgos que podríamos encuadrar en el Neoclasicismo, corriente musical en la que, como ya dijimos, Stravinsky es una de las figuras más representativas:

“En su orquestación Falla ha querido imitar la guitarra, mejor dicho, ha querido hacer una estilización de la guitarra, pero no de la guitarra gitana, rasgueada, como en *El amor brujo*, sino de la artística, la culta, la punteada, aunque también hay en *El sombrero* muestras del rasgueo, como en la *Danza del molinero*... En la segunda parte, ya se puede observar la influencia del estudio, que había iniciado, de la música de Scarlatti. Falla cree... que Scarlatti bien puede ser considerado como el clásico español de la música instrumental.”¹⁸⁰

El compositor Tomás Marco también comparte dicho punto de vista con respecto a la segunda parte del ballet reconociendo:

“Aquí los elementos populares son mucho más directos y abundantes, si bien ennoblecidos por un tratamiento musical de primer orden y una

¹⁷⁹ TRANCHEFORT, F.- R., *Guía de la música sinfónica...*, obra citada, p. 380.

¹⁸⁰ PAHISSA, J., *Vida y obra de Manuel de Falla...*, obra citada, p. 111.

orquestración esplendorosa. Sin embargo, aparece un elemento nuevo, en cierto modo perturbador: el neoclasicismo... Falla se limita aquí a apuntar hacia un cierto neoscarlattismo que siempre le había interesado...”¹⁸¹

Debemos comentar que en el año 1921 el mismo compositor elabora dos suites orquestales sobre *El sombrero de tres picos* para su ejecución en concierto (sin escenificar). Cada una de ellas coincide con las dos partes del ballet y conservan el orden original. Estas suites forman parte del repertorio de la mayor parte de las orquestas, en especial la segunda.

Al igual que en la mayor parte de la obra de Falla hasta su establecimiento en Granada, allá por los años veinte, en esta obra es muy frecuente el empleo de motivos y melodías populares del folklore de nuestro país, más o menos estilizados. Este mismo hecho ocurre en *Petrouchka* de Stravinsky, obra perteneciente al período nacionalista ruso de este compositor. El folklorista Manuel García Matos en su artículo “Folklore en Falla”¹⁸² y el etnomusicólogo Miguel Manzano Alonso en “Fuentes populares en la música de *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla”¹⁸³ hacen un análisis de las fuentes folklóricas de la obra del compositor gaditano. Al comienzo del ballet podemos observar una granadina de carácter guitarrístico así como otros motivos melódicos de origen andaluz. En muchos casos están recogidos en cancioneros populares como los de Inzenga y Rodríguez Marín. Podemos citar algunos ejemplos como: el *Canto de la novia* (canción popular de los gitanos) que emplea Falla como tema principal en la *Danza de los vecinos* (IIª Parte) y

¹⁸¹ MARCO ARAGÓN, Tomás, *Historia de la música española*, vol. VI. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 30.

¹⁸² GARCÍA MATOS, Manuel, “Folklore en Falla”, en *Música*, revista trimestral de los Conservatorios españoles, II, nº 3-4 (enero-junio de 1953). Madrid: 1953, pp. 41-68.

¹⁸³ MANZANO ALONSO, Miguel, “Fuentes populares en la música de *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla”, en *Nassarre*, revista aragonesa de musicología, IX, nº 1 (1993). Zaragoza: 1993, pp. 119-144.

una conocida canción infantil *El sereno*, a *tempo lento e pesante*, es empleada en El cortejo en el nº [10] de la Iª Parte. Por otra parte entre las danzas españolas de origen popular que emplea podemos encontrar: el fandango (*Danza de la molinera*), el olé gaditano, la seguidilla (*Danza de los vecinos*), la farruca (*Danza del molinero*) y la jota (*Danza final*).

La música de *El sombrero de tres picos* tiene eminentemente un carácter tonal a diferencia de su obra escénica anterior, la gitanería en un acto *El amor brujo* (1915), de tipo más modal, con tendencia a modos más exóticos.

Por otra parte, desde el punto de vista de la evolución histórica de la danza, podemos reconocer ciertos paralelismos entre *El sombrero de tres picos* y *Petrouchka*. Además de que los dos fueron grandes éxitos producidos por Diaghilev y sus Ballets rusos a principio del s. XX, ambas rompen con la temática tradicional anterior en que predominaban las apariciones de princesas y cisnes. En estos dos ballets la burguesía es protagonista con una cierta ternura y agrado: en *Petrouchka* la población de la ciudad de San Petersburgo en plena fiesta de carnaval, como vimos en el bloque anterior y en *El sombrero* la de una ciudad andaluza en la época goyesca.

IV.1.2.3. Sinopsis del argumento

El libreto es una sencilla historia de enredo cuyo argumento versa sobre la burla que un molinero (el tío Lucas) y su bella y joven esposa (Frasquita) hacen al viejo corregidor¹⁸⁴ déspota (Zúñiga) de una ciudad andaluza. La acción se sitúa temporalmente en la época goyesca durante la tarde y noche de San

¹⁸⁴ El corregidor era un funcionario real que actuaba como representante municipal de la Corona en España hasta 1833.

Juan. Este último personaje enamorado, que porta un sombrero de tres picos, se encapricha de la molinera haciéndole la corte y ridiculizándose ante la mofa de ella que lo rechaza. Pero lejos de retraerse urde una estratagema para alejar al molinero ordenando su arresto por los alguaciles. Cuando se queda solo con ella, en un momento de forcejeo entre ambos, ella le empuja y cae al arroyo. El corregidor se ve obligado a quitarse la ropa mojada y esconderse en el molino. A continuación su marido, que ha conseguido escapar y en un principio está celoso, se suma a la burla y le deja un mensaje irónico de que va a “visitar” a la corregidora. El corregidor Zúñiga enfurecido, como está vestido con la ropa del molinero, es detenido erróneamente por sus alguaciles. Finalmente todos los vecinos celebran la resolución final de los hechos en un ambiente brillantemente festivo y se alegran de la humillación sufrida por el infeliz corregidor que termina siendo manteado.

Podemos decir que *El sombrero de tres picos* no es una rebelión contra el sistema de poder existente sino más bien una crítica de los abusos que determinadas personas, como el corregidor Zúñiga, cometían haciendo constar las consiguientes reacciones que dichos hechos podían acarrear. La moraleja final de esta historia de enredo es que las aguas vuelven siempre a su cauce; dicha actitud revolucionaria del molinero sólo es una actitud de protesta pasajera.

IV.1.2.4. Funciones comunicativas del piano en *El sombrero de tres picos*

En el ballet *El sombrero de tres picos*, compuesto entre 1917 y 1919, año en que fue estrenado, Manuel de Falla emplea el piano como instrumento integrante de una amplia y rica orquesta sinfónica. Como hemos comentado

con anterioridad observamos aquí cierta influencia de la orquestación de los ballets anteriores de Stravinsky. Unos años antes, en 1915 también incluye el piano en una reducida plantilla instrumental para *El amor brujo*. En opinión de Pahissa:

“... lo compuso Falla para Pastora Imperio. El género en que actuaba esta extraordinaria bailarina gitana andaluza, era el teatro de ‘varietés’. La orquesta había de ser, por lo tanto, la de ese tipo de espectáculos: unos pocos instrumentos sostenidos por el piano. Así se estrenó, y así se representó en las primeras temporadas. Luego, Falla reorquestó la obra para darla en conciertos... conservando, como es natural, el piano, pues su parte era, en la primera versión, tan importante que no había posibilidad de sustituirla, y porque, además, el sentido orquestal de Falla se inclinaba, cada vez más, hacia las sonoridades de perfiles agudos y secos, mejor que a las lujuriantes masas de luz y sombra, de acuerdo con el movimiento artístico a favor por aquellos días de los primeros lustros de este siglo.”¹⁸⁵

Estas ampliaciones en la orquestación corresponden a sus versiones de 1916 y 1925 aunque sin llegar a la riqueza tímbrica de *El sombrero*. En *El amor brujo* el piano es empleado profusamente, con gran peso en la instrumentación, como se ha comentado en gran parte para cubrir la ausencia de otros instrumentos, como el arpa¹⁸⁶, aunque también de un modo bastante innovador. Nos referimos concretamente a la escena fantasmagórica de El Aparecido en la que el piano a solo ejecuta unos *glissandi* alternos, descendentes sobre teclas negras y ascendentes sobre teclas blancas, con pedal de resonancia. Además en esta obra el piano se funde satisfactoriamente con el resto de la orquesta gracias a la sabia escritura del compositor:

¹⁸⁵ PAHISSA, J., *Sendas y cumbres de la música española...*, obra citada, pp. 95-96.

¹⁸⁶ MAR, N., *Anatomy of the orchestra...*, obra citada, pp. 457- 458.

“está tratado con tanto acierto que nunca sobresale con sus notas duras, sino más bien al contrario, por medio de sus acordes suaves y llenos, da blandura a las armonías, como en la tan inspirada *Pantomima*, por ejemplo. Ni tampoco su constante uso da uniformidad ni monotonía al tono orquestal, que es variadísimo, desde el encanto irreal de *El círculo mágico* –algo debussyniano-, hasta los ritmos incisivos de las danzas y el centelleante repicar de las campanas finales.”¹⁸⁷

Asimismo en 1917 Falla también incorpora el piano a una pequeña orquesta en la pantomima *El corregidor y la molinera*, de la que surgió el ballet que estamos tratando. Posteriormente en *El sombrero de tres picos* se estiliza la utilización del piano en la orquestación, aunque con reminiscencias de esta obra precedente. Falla y Stravinsky destacaron en los círculos musicales europeos desde muy pronto (en los años diez del pasado siglo) por el uso obligado que hacen del piano en la orquesta como elemento afín a la sonoridad orquestal que persiguen. Así nos lo comenta el musicólogo Ralph W. Wood en un artículo que data de 1934:

“The only name other than Stravinsky's that springs readily to mind in connection with the orchestral use of the piano is Manuel de Falla. The Spanish composer's ballets, '*Love the Magician*' and '*The Three-Cornered Hat*', both contain piano parts. The treatment differs a good deal from Stravinsky's although equally exclusively relying upon the instrument's percussive nature. More frequently than with Stravinsky the piano part moves widely and comparatively fully round the centre of the keyboard, tending to give a substantial nucleus of the musical matter in progress rather than mere decoration or colouring or outlining... Moreover in Falla's scores the piano is

¹⁸⁷ PAHISSA, J., *Sendas y cumbres de la música española...*, obra citada, p. 96.

playing far more frequently than in Stravinsky's. In *'Love the Magician'*, for instance, the piano is used as a staple, or nucleus, as much as, in fact perhaps more than, the strings. The explanation probably is that whereas Stravinsky in his ballets employed an immense orchestra Falla, in his employed only a small body.”¹⁸⁸

(El único nombre aparte del de Stravinsky que inicialmente destaca con claridad a la hora de dar importancia al uso orquestal del piano es Manuel de Falla. Los ballets del compositor español, *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*, contienen partes del piano. El tratamiento difiere del de Stravinsky aunque al igual que él confía exclusivamente en la naturaleza percusiva del instrumento. Con más frecuencia que en Stravinsky la parte de piano se desarrolla en cuanto a extensión preferentemente en torno al centro del teclado, tendiendo a aportar un núcleo sustancial a la materia sonora más que una mera decoración, coloración o contorneo... Además en las partituras de Falla el piano toca mucho más frecuentemente que en las de Stravinsky. En *El amor brujo*, por ejemplo, el piano es utilizado como un elemento para dar cohesión, o un núcleo, tanto o quizás más que los instrumentos de cuerda. La explicación probablemente sea que Stravinsky en sus ballets empleó una orquesta inmensa, mientras Falla en ésta sólo un grupo reducido.)

Vamos a proceder al análisis de las funciones que desempeña el piano en la orquesta empleando como fuente la partitura correspondiente a la versión original del ballet, que data de 1919. Analizando la orquestación observamos los siguientes usos orquestales del piano: partes a solo, doblar o duplicar a otros instrumentos para conseguir efectos tímbricos, búsqueda de sonoridades, colores y efectos experimentales, funciones percusivas y de acompañamientos rítmicos. Asimismo podemos entrever otro uso que será habitual en el s. XX: el

¹⁸⁸ WOOD, R. W., “The piano as an orchestral instrument” en *Music and letters...*, obra citada, p. 143.

piano en la pequeña orquesta ayudando a suplir la ausencia de otros instrumentos. Recordemos que la primera parte de *El sombrero de tres picos* tiene bastantes fragmentos similares a la pantomima *El corregidor y la molinera*, escrita para orquesta reducida con inclusión de piano, de la cual surge.

IV.1.2.4.1. Partes a solo

En esta partitura el piano desarrolla las siguientes partes solísticas:

- **Desde el Número [56] hasta el Número [58] de la IIª Parte.**

El piano desarrolla en el registro agudo una sencilla melodía que apareció expuesta por el flautín solo, el molinero la silbaba en el momento de la aparición del petimetre que pretendía flirtear con la molinera (número [8] de la Iª Parte). En esta ocasión el molinero está recordando los episodios acontecidos durante el día; primero se escucha brevemente el tema de *El cortejo* del corregidor, pero con un aire desenfadado y, a continuación, los silbidos con aires de vencedor del molinero. Actúa como protagonista el piano con el apoyo esporádico de las flautas y una instrumentación que, en nuestra opinión, pretende transmitir la sensación de burla y comicidad que el molinero desarrolla a partir de ese momento ridiculizando al corregidor (ejemplo IV.1.1).

EJEMPLO IV.1.1

FALLA, Manuel de, *El sombrero de tres picos. Ballet*. London: J. & W. Chester, Ltd., 1921, pp. 192-194.





- **Desde el Número [21] hasta el Número [22] de la IIª Parte.**

Doce arpeggios graves iguales, interpretados por el piano solo en una atmósfera orquestal sugerente, nos recuerdan a un reloj de cuco al llegar la medianoche (ejemplo IV.1.2). La sonoridad percusiva del piano repitiendo dichas fórmulas rítmicas en *ostinato* impregna a la música resultante de un carácter mecánico apropiado para la descripción sonora de ese momento escénico. Podemos observar en cierta manera un paralelismo con el efecto que pretendió transmitir unos años antes Stravinsky en el primer cuadro de *Petrouchka* al recrear la imagen de automatismo de las marionetas y que ya analizamos en la sección anterior (véase la página 198).

Influencia de *Petrouchka* de Stravinsky en *El sombrero de tres picos* de Falla y en *El mandarín maravilloso* de Bartók, en referencia al piano en la orquesta

EJEMPLO IV.1.2

FALLA, Manuel de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, p. 155.

Pochissimo più mosso (♩ = 120)
 21 (The Clock)
 Picc. ff
 Cl. 1st Solo f marcatisimo
 Cor. poco marc.
 Glock. f
 P. ff

- Desde el Número [49] hasta el Número [50] de la IIª Parte.

En estos ocho compases, muy ricos armónica y cromáticamente, el piano lidera la orquesta con una serie de semicorcheas que se circunscriben en las líneas melódicas de la cuerda (ejemplo IV.1.3).

Influencia de *Petrouchka* de Stravinsky en *El sombrero de tres picos* de Falla y en *El mandarín maravilloso* de Bartók, en referencia al piano en la orquesta

EJEMPLO IV.1.3

FALLA, Manuel de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, p. 185.

49 Mosso agitato (♩ = 160) 185

Clar. *a2* *p < f*

P. *f* *p* *f*

A. *p stacc.* *p stacc.*

Mosso agitato (♩ = 160)

Vi. 1 *univ. arco* *pp* *mf* *f*

Viola *univ.* *pp* *mf* *f*

V. C. *div. arco* *pp* *mf* *f*

C. B. *Tutti arco* *pp* *mf* *f*

Clar. *sempre a2* *p < f*

P. *f* *creac.*

A. *p* *f* (Lab Do# Sib)

Vi. 1 *2* *creac.*

Vi. 2 *p* *creac.*

Viola *p* *creac.*

V. C. *p* *creac.*

C. B. *p* *creac.*

IV.1.2.4.2. El piano en funciones de doblar instrumentos para conseguir efectos tímbricos

- **Desde el Número [12] hasta el Número [13] de la Iª Parte.**

El piano en su registro grave duplica la voz del bajo interpretada por los contrabajos en *pizzicato* (ejemplo IV.1.4), alternando en dicha línea musical con el fagot y los violonchelos. Falla pretende con ello aportar profundidad y solidez al resultado sonoro así como un enriquecimiento en armónicos. Recordemos que el registro grave del piano posee un espectro rico en armónicos superiores.¹⁸⁹ Este recurso de orquestación ya fue empleado de un modo similar por Stravinsky en *Petrouchka* en unas intervenciones del piano en el mismo registro grave junto con los fagotes y violonchelos entre los números [39] y [40] (ejemplo III.9 en la página 206).

EJEMPLO IV.1.4

FALLA, Manuel de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, p. 23.

¹⁸⁹ OLAZÁBAL, T. de, *Acústica musical y Organología...*, obra citada, p. 107.

- **Desde el Número [15] hasta el Número [16] y desde el [40] hasta el [44] de la Iª Parte.**

Al igual que en el pasaje anterior en estos dos fragmentos el piano dobla en principio a la cuerda sola en *pizzicato* (ejemplo IV.1.5a) y, a continuación, además al viento-madera. En la *particella* de piano Falla especifica siempre en los mismos *staccato*, incluso al final *molto staccato* y *molto ritmico*; el timbre percusivo del piano con este tipo de ataque ayuda en gran medida a conseguir en la orquesta esa sonoridad seca que el compositor español busca como continuación o desarrollo de las intervenciones del fagot solo. Este instrumento con su melodía grotesca en *staccato* representaba en el ballet al viejo corregidor. Existe un cierto paralelismo en este pasaje de duplicación con otro de la *Danza rusa* de *Petrouchka*, concretamente desde el Número [34] hasta el [35], aunque en el mismo el piano desarrolla semicorcheas de carácter percusivo en acordes quebrados doblando a la cuerda y las arpas (ejemplo IV.1.5b).

Influencia de *Petrouchka* de Stravinsky en *El sombrero de tres picos* de Falla y en *El mandarín maravilloso* de Bartók, en referencia al piano en la orquesta

EJEMPLO IV.1.5a

FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos*. Ballet..., obra citada, p. 30.

Calmo e pesante (♩ = 72) sempre staccato

1^o Solo
Fag. marc. ma p
V. Celli 1 Solo pizz. marc. ma p
C.B. 1 Solo pizz. marc. ma p

15 Più mosso (♩ = 112)

Oboe
C. Ingl.
Clar. 1º Sib
Fag. 2
Piano p stacc.
Arpa mf stacc.
Vl. 1º pizz.
Vl. 2º pizz.
Viola pizz.
V. Celli Tutti (sempre pizz.) p subito
C.B. Tutti (sempre pizz.) p subito

Influencia de *Petrushka* de Stravinsky en *El sombrero de tres picos* de Falla y en *El mandarín maravilloso* de Bartók, en referencia al piano en la orquesta

EJEMPLO IV.1.5b

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 46.

Ob. I.

Cl. I.

Pist. I.

Trcl.

Tamb. de Basque

Xyloph.

Arpa I.

Arpa II.

Piano

2 V. Soli

V. I.

gli altri

V. II.

3 sole

Viole

le altre

Celli

simile

senza sord.

Solo

stacc.

arco

pizz.

sf sub. meno f

sf sub. meno f

sf sub. meno f

- **Compases quinto y sexto del Número [12] de la Iª Parte así como desde tres compases antes del Número [53] hasta el [54] de la IIª Parte.**

En estas ocasiones duplica únicamente al arpa en el registro medio (ejemplo IV.1.6), confiriendo más cuerpo al timbre resultante, así como intensidad sonora.

EJEMPLO IV.1.6

FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, p. 24.



- **Desde el Número [17] hasta dos compases antes del Número [20] y desde el [26] hasta dos antes del [28] de la Iª Parte.**

Tal como hemos comentado anteriormente las duplicaciones del piano con instrumentos de cuerda y viento-madera son satisfactorias en la orquestación.¹⁹⁰ En estos pasajes el piano en su registro medio dobla a la cuerda y los clarinetes exponiendo reiteradamente el inicio del tema rítmico del fandango¹⁹¹ de la *Danza de la molinera* (ejemplo IV.1.7). En nuestra opinión Falla pretende así imitar el rasgueado de la guitarra

¹⁹⁰ ADLER, S., *The Study Of Orchestration, Second Edition...*, obra citada, p. 407.

¹⁹¹ El fandango es un aire bailable de ritmo ternario que podría tener su origen en el *cordax*, antiguo baile de carácter sensual en la época romana.

Influencia de *Petrouchka* de Stravinsky en *El sombrero de tres picos* de Falla y en *El mandarín maravilloso* de Bartók, en referencia al piano en la orquesta

flamenca. En este momento escénico Frasquita, la bella y joven molinera, es la encargada de bailar con gracia y cierta sensualidad este fandango.

EJEMPLO IV.1.7

FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos*. Ballet..., obra citada, p. 34.

17 DANCE OF THE MILLER'S WIFE (FANDANGO)
Allegro ma non troppo (♩ = 108)

The musical score is for the Dance of the Miller's Wife (Fandango) from *El sombrero de tres picos*. It is marked 'Allegro ma non troppo' with a tempo of 108 beats per minute. The score is in B-flat major (one flat) and 3/4 time. The instrumentation includes Flute 1st, Piccolo, Oboe, Clarinet in G, Clarinet in Bb (1st and 2nd), Bassoon, Horns in F and D, Trumpets, Timpani, Xylophone, Piano, Arpa, Violin 1st and 2nd, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score shows various dynamics like *f*, *p*, *ff*, and markings like *stacc.* and *spiccato*. The score is for measures 17-19.

- Desde el Número [2] hasta el [4] y desde el Número [11] hasta el [13] de la **Danza final (Jota)** (así como en las posteriores reexposiciones).

El piano duplica al viento-madera en estas melodías, en los registros medio y agudo respectivamente, consiguiendo empaste sonoro (ejemplo IV.1.8).

EJEMPLO IV.1.8

FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, p. 203.

The musical score for Example IV.1.8 shows the orchestration of the 'Danza final (Jota)' from 'El sombrero de tres picos' by Manuel de Falla. The score is for measures 203 to 208. It features a woodwind section (Flute, Piccolo, Oboe, Clarinet in G, Clarinet in Bb, Bassoon) and a string section (Violins, Violas, Cellos, Double Basses, Trombones, Tuba, Timpani, Tambores, and Plates). The piano part is also shown. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the piano plays a similar pattern in the right hand. Dynamics include crescendos and fortissimos.

- Desde el cuarto hasta el sexto compás del Número [4] y desde el segundo hasta el sexto compás del Número [8] de la IIª Parte.

En este fragmento también se produce una duplicación del viento-madera, en particular los dos clarinetes y el piano interpretan al unísono un contrapunto a la melodía de los violines (ejemplo IV.1.9).

EJEMPLO IV.1.9

FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, p. 127.

The image shows a musical score for Example IV.1.9. It consists of five staves: Clarinet (Cl.), Flute (Flg.), Cor Anglais (Cor.), Timpani (Timp.), and Piano (P.). The Clarinet and Piano parts play a unison melody, while the Flute and Cor Anglais parts also play the same melody. The Timpani part has a 'Bac. ord.' marking. Dynamics include mf, pp, and p.

- Compás anterior al Número [48] y dos últimos compases de la Iª Parte, desde el octavo hasta el decimoquinto compás del Número [11] de la IIª Parte y los compases sexto y séptimo del Número [35] de la *Danza final (Jota)*.

Son pasajes similares a los dos que acabamos de analizar en los que el piano también duplica al viento-madera.

- Tercer y cuarto compases del Número [25] y desde el Número [29] hasta el [30] de la *Danza final (Jota)*.

El piano dobla el acompañamiento a base de corcheas en *staccato* de las trompas (ejemplo IV.1.10). Particularmente la combinación de estos dos instrumentos tiene la cualidad de conseguir un afortunado empaste sonoro. Si analizamos en detalle este pasaje, el piano y las trompas están respondiendo al xilófono y las trompetas que llevan el mismo motivo en los dos compases anteriores. Podemos decir que, además de la duplicación, se observa un uso percusivo del piano equiparable al xilófono.

EJEMPLO IV.1.10

FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos*. Ballet..., obra citada, p. 247.

IV.1.2.4.3. El piano para conseguir sonoridades, colores y efectos experimentales

- **Desde el Número [20] hasta el Número [24] de la Iª Parte.**

La *Danza de la molinera* alcanza en este fragmento una gran fuerza expresiva y riqueza instrumental con una brillante orquestación en la que el piano ejecuta predominantemente arpeggios de gran extensión (ejemplos IV.1.11a y IV.1.11b). Falla pretende aprovechar los grandes recursos del piano para conseguir espectaculares efectos sonoros orquestales. Podemos encontrar aquí referencias semejantes al tipo de escritura pianística que empleó varios años antes Stravinsky en el ballet *Petrouchka*, desde el Número [56] hasta el cuarto compás del [58], que ya analizamos en la sección anterior de este trabajo de investigación (ejemplos IV.1.11c y IV.1.11d).

EJEMPLO IV.1.11a

FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, p. 43.



EJEMPLO IV.1.11b

FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, pp. 53-54.



EJEMPLO IV.1.11c

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 70.



EJEMPLO IV.1.11d

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, pp. 72-73.



- **Segundo, quinto y vigésimo compases del Número [11] de la IIª Parte y desde el Número [33] hasta el [35] de la *Danza final (Jota)*.**

El piano desarrolla unos diseños arpegiados en fusas, con *crescendo*, que culminan con acordes acentuados en matiz *forte* o *fortissimo*, y que aportan gran efecto sonoro (ejemplos IV.1.12a, IV.1.12b y IV.1.12c). Existe gran similitud con el ejemplo inmediato anterior de *Petrushka* (IV.1.11d). Por otro lado, también con respecto al ejemplo IV.1.12b (compás anterior al Número [12] de la IIª Parte), ese grupo de fusas en *fortissimo* del piano que se precipitan desde el registro agudo al grave producen un efecto estrepitoso que representa el momento en que se abre la puerta y entran los alguaciles con paso firme dispuestos a detener al molinero.

Influencia de *Petrouchka* de Stravinsky en *El sombrero de tres picos* de Falla y en *El mandarín maravilloso* de Bartók, en referencia al piano en la orquesta

EJEMPLO IV.1.12a

FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, pp. 135-136.



EJEMPLO IV.1.12b

FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, p. 140.



EJEMPLO IV.1.12c

FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, p. 251.



- **Dos compases del Número [33] de la IIª Parte.**

Momento relevante en la escena ya que, en el mismo, el corregidor asalta bruscamente a la molinera intentando intimar con ella; ésta, que descansaba plácidamente, se resiste enérgicamente y termina por

empujarlo al arroyo. Estos dos compases, en que se produce un súbito *tutti* orquestal en *fortissimo* seguido de *diminuendos* y *crescendos* y cargado de tensión, coinciden con el forcejeo entre ambos. Aquí el piano ejecuta arpeggios descendentes y ascendentes de gran extensión que con la ayuda del pedal de resonancia aportan riqueza y gran efecto al resultado sonoro de la orquesta (ejemplo IV.1.13).

EJEMPLO IV.1.13

FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, p. 165.



- Los siguientes fragmentos de la *Danza final (Jota)*: octavo compás del Número [1], desde el Número [3] hasta el [4], desde cuatro compases antes del Número [6] hasta el [7], octavo compás del Número [9], octavo compás del Número [10], octavo compás del Número [19], sexto compás del Número [27] y desde el Número [31] hasta el [33].

En todos estos momentos el piano ejecuta amplios *glissandi* (en teclas blancas) o rápidas escalas de fusas; son siempre ascendentes y con reguladores de gradación dinámica (ejemplo IV.1.14a). Al igual que comentamos en los ejemplos anteriores, con los mismos Falla consigue efectos muy satisfactorios en la orquestación. Podemos observar una escritura pianística similar en bastantes pasajes de la suite de *El pájaro de fuego*, que concluyó Stravinsky a principios de 1919 (ejemplo IV.1.14b), así como en los *glissandi* que aparecen en la *Danza rusa* de *Petrouchka* (ejemplo IV.1.14c).

Influencia de *Petrouchka* de Stravinsky en *El sombrero de tres picos* de Falla y en *El mandarín maravilloso* de Bartók, en referencia al piano en la orquesta

EJEMPLO IV.1.14a

FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, p. 221.



EJEMPLO IV.1.14b

STRAVINSKY, Igor, *The firebird (Suite 1919) piano...*, p. 8.



EJEMPLO IV.1.14c

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, pp. 72-73.



IV.1.2.4.4. El piano en funciones percusivas

- **Desde el Número [45] hasta el Número [46] de la Iª Parte.**

El piano en esta ocasión interpreta unos semitrinos agudos y secos en *fortissimo*, sin pedal según la indicación expresa del compositor, y coincidiendo con la primera parte de cada compás (ejemplo IV.1.15). Se evidencia aquí un carácter marcadamente percusivo en que Falla quizás podría pretender imitar a las castañuelas.

EJEMPLO IV.1.15

FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, p. 82.

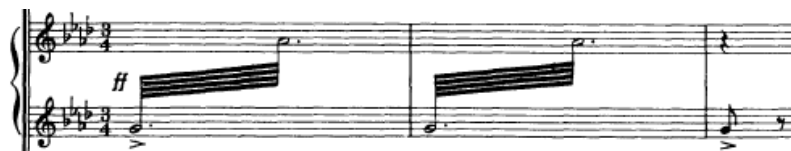


- **Dos primeros compases del Número [47] de la Iª Parte.**

Nuestro instrumento ejecuta un largo trémolo acentuado en *fortissimo* (ejemplo IV.1.16a), que nos evoca también a las castañuelas, mientras el viento-madera y la cuerda exponen la melodía también en este matiz. Este instante nos recuerda a los trémolos que escribió Stravinsky en el segundo cuadro de *Petrouchka* junto con los redobles de los tres tambores (ejemplo IV.1.16b); en ese caso el viento-metal era el que exponía los temas en unos momentos de furia orquestal general.

ma
SPICUM
servicio de publicaciones

FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, p. 84.

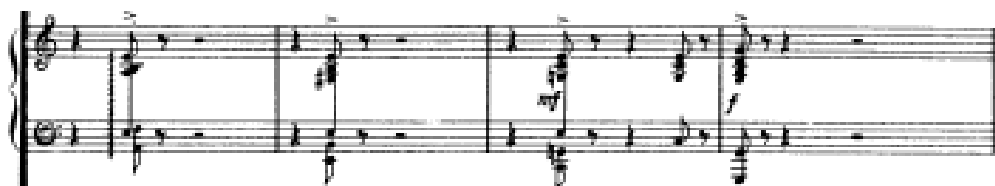


STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 75.

[illegible]

- Estamos en la *Danza del molinero* (farruca) y una serie de acordes percusivos, acentuados en parte débil y en el registro grave del piano (ejemplo IV.1.17), nos recuerdan a los acentos del taconeo con que se baila popularmente la farruca, danza de gran sentido rítmico. Recordemos que esta pieza fue compuesta a petición de Diaghilev para lucimiento del bailarín solista.

FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, p. 130.



- Desde el noveno compás del Número [9] hasta el Número [11] de la IIª Parte.

Estamos en la coda de la *Danza del molinero* y el piano se une a los timbales y al arpa en un *ostinato* (dominante-tónica cada dos compases) que nos recuerda al taconeo y las palmas que acompañan el baile de la farruca (ejemplo IV.1.18).

EJEMPLO IV.1.18

FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, p. 133.

- Cinco compases desde el Número [35] de la *Danza final (Jota)*.

Un trémolo de octavas en el registro más grave del piano sobre la nota “la bemol” refuerza el redoble de los timbales y el tambor ¹⁹² (ejemplo IV.1.19a). Al igual que en otro ejemplo anterior observamos la similitud con los trémolos que escribió Stravinsky en el segundo cuadro de *Petrouchka* reforzando los redobles de los tres tambores (ejemplo IV.1.19b).

¹⁹² Según una indicación del compositor reflejada en la partitura, el redoble del tambor puede ser sustituido por el de las castañuelas interpretadas por el cuerpo de baile en escena.

EJEMPLO IV.1.19a

FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, p. 253

Example IV.1.19a shows a musical score for percussion and piano. The percussion part includes Timp., Tamb., 1 Piatto, Cassa, and Tam-Tam. The piano part is labeled 'P.'. The score is in 2/4 time. The percussion parts have dynamics like *f*, *p*, *cresc.*, and *ff*. The piano part has dynamics like *ff*, *p*, and *cresc.*. The tempo/mood is marked *poco - a - poco*.

EJEMPLO IV.1.19b

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 75.

Example IV.1.19b shows a musical score for percussion, arpa, and piano. The percussion part includes Tamb. de Basque, Tamb. milit. et Tambourin. The arpa part is labeled 'Arpa I. II.'. The piano part is labeled 'Piano.'. The score is in 2/4 time. The percussion parts have dynamics like *ff* and *seco*. The arpa part has dynamics like *a 2.*. The piano part has dynamics like *ff*. The tempo/mood is marked *DANS LA COULISSE (come sopra)*.

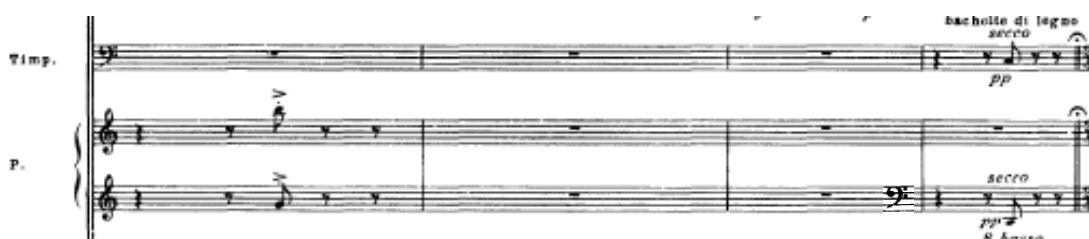
- **Compás anterior al Número [48] de la IIª Parte.**

En este compás el piano refuerza una nota conclusiva del timbal percutida con *bachette di legno* (baqueta de madera) y con carácter *secco* para ambos instrumentos que tocan solos en ese instante (ejemplo IV.1.20).

Influencia de *Petrouchka* de Stravinsky en *El sombrero de tres picos* de Falla y en *El mandarín maravilloso* de Bartók, en referencia al piano en la orquesta

EJEMPLO IV.1.20

FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, p. 183.



IV.1.2.4.5. El piano en funciones de acompañamientos rítmicos

- Desde el Número [36] hasta el Número [37] de la Iª Parte.

El piano desarrolla un acompañamiento rítmico en corcheas (ejemplo IV.1.21a) con una función similar a la del ejemplo IV.1.21b de *Petrouchka*.

EJEMPLO IV.1.21a

FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, p. 72.



EJEMPLO IV.1.21b

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 72.



- Desde el Número [13] hasta el [16] y desde el Número [17] hasta el [18] de la IIª Parte.

En esta ocasión el acompañamiento es a negras picadas con constantes gradaciones dinámicas y marcando un patrón rítmico muy marcado (ejemplo IV.1.22).

EJEMPLO IV.1.22

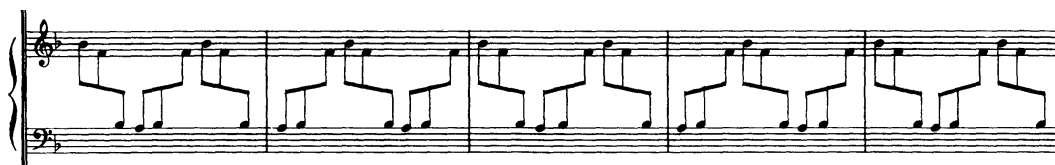
FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, p. 141.



- Desde el primer hasta el séptimo compás del Número [16] de la IIª Parte. El piano desarrolla un acompañamiento rítmico trocado y repetitivo en tresillos de corchea (en un compás ternario hay un diseño de dos tiempos que no coincide con el compás) o superposición de ritmos (ejemplo IV.1.23a). Dicho recurso aparece utilizado en varias ocasiones en el primer cuadro de *Petrouchka* (ejemplo IV.1.23b).

EJEMPLO IV.1.23a

FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, p. 145.



EJEMPLO IV.1.23b

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 10.



- Desde el Número [44] hasta el [45] de la IIª Parte y desde el noveno compás del Número [14] hasta el tercero del [15] de la *Danza final (Jota)*. Una fórmula rítmica es repetida como acompañamiento durante varios compases (ejemplo IV.1.24a). En *Petrouchka* podemos observar también este uso del piano en la orquesta en el primer cuadro (ejemplo IV.1.24b).

EJEMPLO IV.1.24a

FALLA, M. de, *El sombrero de tres picos. Ballet...*, obra citada, p. 180.



EJEMPLO IV.1.24b

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 46.



IV.1.2.4.6. El piano en la pequeña orquesta ayudando a suplir la ausencia de algunos instrumentos

- Desde el Número [15] hasta el [16] y desde el Número [40] hasta el [44] de la Iª Parte.

Como hemos expuesto con anterioridad, en estos dos fragmentos el piano dobla de manera muy presente y constante en principio a la cuerda sola en *pizzicato* (ejemplo IV.1.5a en la página 258) y a continuación se

suma el viento-madera. Como este pasaje proviene de *El corregidor y la molinera*, con orquesta reducida al igual que *El amor brujo*, desde nuestro punto de vista podemos intuir que la idea original en la pantomima era la de cubrir la ausencia de instrumentos y una vez que Falla se enfrenta a la composición de *El sombrero de tres picos* decide mantener voluntariamente la orquestación anterior por cuestiones tímbricas, a pesar de disponer de una amplia orquesta sinfónica.

- **Desde el Número [17] hasta dos compases antes del [20] y desde el Número [26] hasta dos antes del [28] de la Iª Parte.**

En estos pasajes ya citados el piano en su registro medio doblaba a la cuerda y los clarinetes exponiendo reiteradamente el inicio del tema rítmico del fandango de la *Danza de la molinera* (ejemplo IV.1.7 en la página 261), imitando el rasgueado de la guitarra flamenca. Esta densa y constante presencia del piano en la liviana orquestación de estos pasajes puede entenderse también como un vestigio de la pequeña orquesta de *El corregidor y la molinera*; nos recuerda asimismo a la profusa (y de gran peso instrumental) parte del piano de la orquesta de *El amor brujo*.

Aquí concluimos el estudio, fructífero de cara a nuestra investigación en referencia a la consolidación del piano en la orquesta, de la influencia de *Petrouchka* de Stravinsky en *El sombrero de tres picos* de Falla. Hemos observado cómo la figura del compositor ruso dejó huella en el español, entre otras cosas en el modo de emplear el piano en la paleta orquestal.

IV.2. EL MANDARÍN MARAVILLOSO DE BÉLA BARTÓK DESDE LA PERSPECTIVA DEL PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL

Seguidamente vamos a estudiar esta obra del insigne compositor húngaro, segunda muestra secundaria del corpus de estudio de nuestra investigación, centrándonos en el piano como instrumento orquestal y en las posibles influencias que *Petrouchka* de Stravinsky, compuesta pocos años antes, pudo ejercer sobre la misma en tal sentido. Para ello es necesario proceder previamente a su contextualización teniendo en cuenta las lógicas de producción (el compositor Béla Bartók y su relación con Igor Stravinsky).

IV.2.1. Béla Bartók

En esta tarea de contextualización en que estamos ahora inmersos vamos a efectuar un breve recorrido por la vida del compositor de *El mandarín maravilloso*, uno de los tres más relevantes del s. XX, conociendo su trascendente producción musical y realizando algunas reflexiones estilísticas. Asimismo nos detendremos en su relación con otro de los pilares de la música de ese siglo, Igor Stravinsky.

IV.2.1.1. Biografía y obra

Béla Viktor János Bartók es un compositor húngaro nacido en Nagyszentmiklós (Hungría, actualmente Rumanía) el 25 de marzo de 1881 y fallecido en Nueva York (EE.UU.) el 26 de septiembre de 1945. Durante sus primeros siete años vive en su pueblo natal hasta que el 1888 fallece muy joven

su padre, entonces la que se hace cargo de la familia es su madre que retoma el trabajo como maestra y profesora de piano; ella es la que inicia al joven Béla en el mundo de la música descubriendo en él grandes dotes como pianista y compositor, tarea esta última que inicia a partir de los diez años. Tras varios traslados de ciudad por motivos del trabajo materno se instalan en 1894 en Bratislava, gran centro cultural y artístico, en donde cursa sus estudios secundarios (casualmente en el mismo centro educativo que Dohnányi¹⁹³) así como los de piano y armonía con László Erkel y Hyrtl, componiendo piezas de música de cámara en las que se percibe la influencia de Brahms.

A continuación, a pesar de superar brillantemente las pruebas de ingreso en el Conservatorio de Viena, renuncia a abandonar su país siguiendo a Dohnányi hasta la Academia de Música “Franz Liszt” de Budapest, donde fue discípulo en Piano de István Thomán¹⁹⁴ y de Composición de János Koessler¹⁹⁵. Allí conoció a fondo la obra de Wagner, aunque en 1902 en el estreno en Budapest de *Así hablaba Zaratustra*, de Richard Strauss, lo conoce personalmente atrayéndole poderosamente su música; así, finalmente la música de Strauss influye sobre él más que la del propio Wagner. Al año siguiente compone el poema sinfónico *Kossuth* (1903), su primera obra importante, siguiendo la línea compositiva de Strauss en combinación con elementos nacionalistas húngaros, a la manera de Liszt. En 1904 inicia su exitosa carrera como pianista por toda Europa y compone la *Rapsodia Op. 1* para piano y orquesta, que presentó al Concurso Rubinstein en París sin el

¹⁹³ Ernő Dohnányi (1877-1960) fue un compositor, pianista y director de orquesta húngaro de gran prestigio.

¹⁹⁴ István Thomán (1862-1940) fue un gran pianista y profesor de piano húngaro, discípulo predilecto de Franz Liszt. Tuvo alumnos de la talla de Béla Bartók, Ernő Dohnányi y Georges Cziffra.

¹⁹⁵ János Koessler (1853-1926) fue un compositor, director de orquesta y pedagogo alemán. Tuvo como discípulos a Zoltán Kodály, Béla Bartók, Ernő Dohnányi y Leó Weiner.

éxito esperado, un *Quinteto con piano*, *Burlesca Op. 2* para orquesta y su primera transcripción sobre canciones populares húngaras.

Al poco tiempo decrece su admiración por Strauss; tras un estudio de la obra de Liszt¹⁹⁶ se centra en el descubrimiento del canto popular húngaro, rumano y eslovaco. En 1905 inicia su colaboración con Zoltán Kodály¹⁹⁷ recopilando dicho patrimonio melódico. A partir de este momento se centra en dos ámbitos: la composición y la investigación etnomusicológica¹⁹⁸. A esta época corresponden sus *Suites nº 1 Op. 3* (1905) y *nº 2* (1907).



ILUSTRACIÓN IV.3 Béla Bartók

¹⁹⁶ El húngaro Franz Liszt, uno de los compositores de más trascendencia en el s. XIX, se acerca a las músicas nacionales, especialmente a la húngara en su tercer período estilístico (entre 1838 y 1848). Para ello utiliza el folklore cingaro de este país como material compositivo, gracias a su contacto con las orquestas cingaras. Sin embargo el lenguaje musical del pueblo húngaro es muy diverso, con evidentes singularidades, y no sólo el de ese colectivo; esto motivará a Bartók a iniciar una larga andadura en busca del descubrimiento del folklore de su tierra.

¹⁹⁷ Zoltán Kodály (1882-1967) fue uno de los principales compositores húngaros de la historia, pedagogo y etnomusicólogo que investigó el folklore húngaro, tarea que realizó con su amigo Béla Bartók.

¹⁹⁸ MARI, Pierrette, *Bartók* (trad. esp. por Felipe Ximénez de Sandoval). Madrid: Espasa-Calpe S. A., 1985, pp. 32-36.

En 1907 es nombrado profesor de piano de la Academia de Música de Budapest donde estudió, en sustitución de su maestro Thomán, permitiéndole establecerse en Hungría y poder continuar su tarea de investigación. Dos años después contrae matrimonio con su joven alumna Márta Ziegler. Paralelamente al volver Kodály de París su música empieza a denotar la influencia de Debussy, lo que unido a sus hallazgos sobre música popular van generando las bases de sus innovaciones armónicas y rítmicas, con un lenguaje musical propio. Entre las obras de este período se encuentran numerosas piezas breves para piano como las *14 Bagatelas Op. 6* (1908) y *Para los niños* (1909) de gran interés pedagógico-pianístico, y el primer *Cuarteto para cuerda Op. 7* (1908).

Con posterioridad compone varias obras orquestales como las *4 Piezas para orquesta Op. 12* (1912), la ópera en un acto *El Castillo de Barba Azul* (1911), con influencias de Debussy, Mussorgsky y del folklore húngaro, y el *Allegro bárbaro* para piano (1911), célebre por el uso percusivo y rítmico que da a este instrumento.

Desde 1912 a 1914, quizás un tanto decepcionado por la incomprensión que encontró, abandona la actividad creadora dedicándose a continuar sus investigaciones¹⁹⁹ en el ámbito de la música popular, no sólo de su país sino también más allá de sus fronteras, con múltiples viajes²⁰⁰ hasta la llegada de la Primera Guerra Mundial. Entonces retoma la composición con obras como el ballet *El príncipe de madera* (1916), basada en un cuento de hadas y con gran acogida por parte del público, la *Suite para piano Op. 14* (1916), el segundo

¹⁹⁹ En sus investigaciones etnomusicológicas llegó a recopilar y analizar millares de tonadas de canciones y danzas del este de Europa empleando la nueva técnica de grabación de sonido.

²⁰⁰ MARI, P., *Bartók...*, obra citada, pp. 45-48.

Cuarteto para cuerda Op. 17 (1917) y su segundo ballet *El mandarín maravilloso* (1924). La composición de esta última se inició en 1918 y no pudo ser estrenada hasta ocho años después por su temática de índole sexual. Durante la composición de este ballet recibe la influencia de Stravinsky y de Schoenberg que se plasma sobre todo en las dos *Sonatas para violín y piano* (1921 y 1922) de gran complejidad. Con ellas “se descubre un nuevo rasgo de inspiración que abre la puerta a un período de mayor envergadura... Se llega a creer en un verdadero renacimiento de la música de cámara”.²⁰¹ Va consiguiendo el éxito siendo reconocido en su país y en toda Europa, sobre todo con su *Suite de danzas* para orquesta (1923). Precisamente en este año, tras separarse de su primera esposa, contrae matrimonio con Ditta Pásztory.

A partir de 1926 se incrementa la producción de obras pensadas para ser interpretadas por él mismo: *Sonata para piano*, la suite *Al aire libre*, el *Concierto nº 1 para piano y orquesta* (todas datan de 1926). Podemos observar en las mismas un uso del piano eminentemente percusivo que aprovecha además su resonancia. A continuación, con un afán de búsqueda de nuevas sonoridades y el empleo de elaborados contrapuntos y ritmos sincopados, compone los *Cuartetos para cuerda nº 3, 4 y 5* (1927, 1928 y 1934), la *Cantata profana* (1930) y el *Concierto nº 2 para piano y orquesta* (1931).

En 1934 abandona su plaza de profesor de la Academia de Música de Budapest para dedicarse más de lleno a las investigaciones que ocuparon casi toda su vida. Compositivamente se observa un paso gradual del cromatismo al diatonismo hasta llegar a *Música para cuerda, percusión y celesta* (1936) y la *Sonata para dos pianos y percusión* (1937). En 1939 concluye los seis

²⁰¹ MARI, P., *Bartók...*, obra citada, pp. 73-74.

cuadernos de piezas progresivas para piano que constituyen el *Mikrokosmos* (1926-1939), destinados a su hijo Pedro.

En este mismo año realiza una primera gira por Estados Unidos en que interpreta junto a J. Szigeti y B. Goodman: *Contrastes*, para violín, clarinete y piano. La Segunda Guerra Mundial hace que en 1940 traslade su residencia a Nueva York trabajando en la Universidad de Columbia con una beca de investigación. Con sesenta años su situación económica y su salud eran precarias, a pesar de ello compone su *Concierto para orquesta* (1943), por encargo de S. Koussevitzky y que le aportó gran éxito, la *Sonata para violín solo* (1944) y el *Concierto nº 3 para piano y orquesta* (1945), que estaba finalizando cuando se encontró con la muerte, acaecida el 26 de septiembre de 1945 tras una grave enfermedad, dejando también los esbozos de un inacabado *Concierto para viola y orquesta*. Estas dos últimas obras fueron concluidas por su discípulo Tibor Serly²⁰².

IV.2.1.2. Consideraciones estilísticas

Béla Bartók es una de las figuras musicales de más interés del s. XX, poseedor de un lenguaje musical profundamente original.

“Creó un idioma modernista individual mediante la síntesis de elementos de la música campesina húngara, rumana, eslovaca y búlgara con elementos de la tradición clásica alemana y francesa. Llegó a esta síntesis sólo después

²⁰² Tibor Serly (1901-1978) fue un solista de viola y compositor húngaro que concluyó algunas obras póstumas de su profesor Béla Bartók, al que admiraba profundamente y apoyó desde su llegada a Estados Unidos.

de haber analizado con detenimiento ambas tradiciones y haber experimentado con las diversas tendencias modernas.”²⁰³

Musicológicamente para estudiar y comprender la obra de Bartók se han empleado principalmente tres caminos: partiendo de la música clásica y romántica precedente (como hace Edwin von der Nüll²⁰⁴), intentando aplicar a su música principios axiales y de proporciones numéricas, como el Número Áureo (según plantea Ernő Lendvai²⁰⁵) y tomando como referencia las características tonales y rítmicas de la música popular.

La obra de juventud de este compositor se basa en los estilos anteriores, sobre todo el Romanticismo, empleando como modelos a J. S. Bach, Mozart y Beethoven, y más cercanos cronológicamente, Brahms, Liszt y Wagner, todos ellos dentro de la tradición tonal. Poco después, allá por el año 1902, los poemas sinfónicos de R. Strauss son un referente para él marcando un gran cambio en su trayectoria como compositor.

Pero será a partir de 1905 con el descubrimiento del canto popular húngaro auténtico con lo que su obra adquiere un sentido nuevo y perenne. Junto con su amigo Kodály lo investigará como hemos comentado con anterioridad, empleando las técnicas de la nueva disciplina denominada etnomusicología. Dicho estudio le permitirá liberarse, según sus palabras, de la tiranía propia de la dualidad mayor-menor que había padecido hasta entonces y

²⁰³ BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental* (trad. esp. por Gabriel Menéndez). Madrid: Alianza Editorial S.A., 2008, p. 923.

²⁰⁴ Edwin von der Nüll fue uno de los primeros musicólogos en investigar la música de Bartók realizando entrevistas al propio compositor en su libro *Béla Bartók: Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik* (Halle: Mitteldeutsche Verlags A.G., 1930).

²⁰⁵ Ernő Lendvai (1925-1993) fue un teórico húngaro que dedicó gran parte de su vida a analizar la obra de Bartók y estudiar su técnica compositiva.

asegurarle equilibrio y base de sustento para sus composiciones²⁰⁶, sin llegar a rechazar los principios de la tonalidad. La mayoría de las melodías populares se basan en la modalidad y el pentatonismo, así como en nuevas configuraciones rítmicas, lo que amplía el abanico de sus posibilidades.

Desde 1907 se inicia un período de descubrimiento e influencia de Debussy, al cual admiraba. El propio compositor dijo, según las palabras recogidas por Sergio Moreux en 1932 que aparecen en su monografía *Béla Bartók* (París, Ediciones Richard-Masse):

“Debussy ha restaurado el sentido de los acordes en todos los músicos. Ha sido tan importante como Beethoven, que nos reveló la forma progresiva, y como Bach, que nos introdujo definitivamente en la trascendencia del contrapunto... Yo me planteo siempre el problema: ¿Se puede hacer una síntesis de estos tres clásicos y vitalizarla para los modernos? Quizá por el trabajo diario que recomendaba Schumann. Sí, por mucho trabajo...”²⁰⁷

No por ello la estética de Bartók se acerca a la impresionista, sino que gracias al estudio de la música del paradigmático compositor francés, llega a descubrir nuevas funciones de los acordes y de los encadenamientos armónicos. No hemos de olvidar además la influencia que el colorido impresionista y la sonoridad de la escala por tonos dejó en la orquestación bartokiana.

Y en las décadas de los años diez y veinte del pasado siglo se puede observar la influencia de dos compositores muy significativos: Stravinsky, del que admiraba profusamente *La consagración de la primavera* (trataremos la

²⁰⁶ MARI, P., *Bartók...*, obra citada, p. 48.

²⁰⁷ MARI, P., *Bartók...*, obra citada, p. 38.

relación entre ambos en el siguiente apartado) y Schoenberg, al que estima por cuestiones musicales más que por el dodecafonismo, que no compartía.

Como hemos comentado antes la música de Bartók hace una fusión de la música popular con la culta, quedando de manifiesto sus puntos de encuentro así como las características más significativas de ambas. Entre los puntos en común podemos observar que las dos tienen un único centro tonal y emplean en sus melodías diferentes motivos que se van repitiendo. Ocurre lo mismo con el empleo de la disonancia en Bartók; los habituales intervalos de segunda y cuarta que emplea en los acordes, aumentando la densidad sonora, aparecen en la música popular (recordemos las cuartas de la canción popular magiar) y en la culta (en la música de los otros compositores modernistas). La disonancia en el compositor húngaro no sólo es empleada para generar tensión o color, sino que tiene un sentido estructural, siendo empleada tan lícitamente como la consonancia.

A partir del folklore musical campesino se evidencia, por una parte, el uso de las escalas modales y modos mixtos, que había descubierto en Hungría, Rumania y Eslovaquia, y por otra, la ornamentación y la complejidad rítmica, esta última muy característica de las danzas búlgaras rurales. En cuanto al empleo de las melodías populares el propio Bartók declaró que sus obras se dividían en dos categorías: en primer lugar, aquellas cuya materia temática está constituida total o mayoritariamente por canciones populares y, en segundo lugar, las que poseen temas originales propios pero que sin embargo reflejan en sus detalles minuciosos el espíritu de dicha música, lo que se ha dado en

conocer como “folklore imaginario”²⁰⁸, Este último es un paso intermedio en el camino hacia la música pura, es decir, la síntesis total entre lo popular y lo culto. El estudioso de la música bartokiana Serge Moreux reconoce seis períodos²⁰⁹ en este proceso:

1. Estilización lisztiana de las danzas y cantos populares.
2. Encuentro con Kodály: se añade acompañamiento a la melodía que se mantiene virgen, o con ligeras variaciones.
3. Extensión de la armonización traspasando la melodía popular a materiales sonoros o formas no originales.
4. Se añade la subjetividad al material folklórico, aunque aún es reconocible.
5. El “folklore imaginario”.
6. Música pura.

Por otro lado, de la tradición musical culta aprovecha los procedimientos formales y contrapuntísticos, como la fuga y la forma sonata. El tratamiento de los motivos y los temas por parte de Bartók recuerda bastante al de Beethoven en los procedimientos de desarrollo, variación o síntesis. Asimismo en las obras estructuradas en varios movimientos se observa un nexo interno entre los temas, es decir, una intención de unidad temática.

Bartók, excelente pianista, desarrolló en gran medida la música para este instrumento ya desde su *Allegro bárbaro* (1911), que causó enorme expectación e interés entre los pianistas de la época generando un pianismo que explota y potencia sus posibilidades como instrumento de percusión, aunque sería más

²⁰⁸ En el “folklore imaginario”, término empleado por Serge Moreux y John W. Downey, aunque las melodías sean originales del compositor reproducen los rasgos coincidentes en millares de melodías populares genuinas previamente escuchadas y analizadas por él.

²⁰⁹ MOREUX, Serge, *Béla Bartók*. París: Ediciones Richard-Masse, 1955.

exacto decir que manifiesta esta cualidad además y en contraste con la del *legato* tradicional. La escritura pianística de Bartók "...apunta a un timbre seco, preciso, sin demasiadas concesiones a la variedad del ataque, reflejo de esa "pureza" (no sólo musical, sino espiritual) que Bartók buscaba en sus repetidas estancias en la campiña húngara".²¹⁰

En referencia a la orquestación existe una opinión bastante extendida de que no era uno de los aspectos más destacados de la música de Bartók²¹¹; de hecho según sus propias palabras cuando compuso *El mandarín maravilloso* no estaba seguro del efecto sonoro resultante hasta que no la escuchara en su primera ejecución orquestal. Además, para él la orquestación era un trabajo más o menos mecánico a realizar a partir de la composición ya concluida; de hecho en sus años de madurez sus familiares reconocieron que la orquestación era el único trabajo creativo en el proceso de composición que compartía con ellos en la mesa familiar o incluso tomando el sol²¹². Sin embargo podemos decir que fue bastante innovador en algunos aspectos: importante y novedoso uso de instrumentos de percusión con papel virtuosístico y solista junto al piano, que incluye de forma estable en la orquesta con un carácter eminentemente percusivo. Según sus propias palabras en referencia al piano "... sólo la tendencia actual de admitirlo entre los instrumentos de percusión ha permitido valorar adecuadamente esta peculiaridad"²¹³. Además fueron novedosos su tratamiento de las cuerdas, consiguiendo fascinantes sonoridades, y el empleo singular de instrumentos no habituales en la orquesta, como por ejemplo los saxofones para interpretar temas populares y la celesta interpretada a cuatro

²¹⁰ CHIANTORE, L., *Historia de la técnica pianística...*, obra citada, p.511.

²¹¹ SOMFAI, László, *Béla Bartók: composition, concepts and autograph sources*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 219.

²¹² ZIEGLER, Márta, *Under Béla Bartók*, in *Doc B/4*, pp. 175-177, en SOMFAI, L., *Béla Bartók...*, obra citada, p. 220.

²¹³ BARTOK, B., *Musique de la vie...*, obra citada, p.69.

manos en el ballet *El príncipe de madera*, o el *cimbalom*²¹⁴ en la *Rapsodia nº 1 para violín y orquesta*. Sin embargo el tratamiento del viento es más tradicional, con muchos efectivos en algunas de sus obras en los años diez y veinte siguiendo la línea de otros compositores modernistas como Stravinsky en sus primeros grandes ballets.

En conclusión Béla Bartók, compositor destacado e investigador etnomusicólogo, consiguió crear un estilo con fuerte identidad personal que denota un claro nexo de unión con la música pretérita tanto popular como culta. Ha sido asociado repetidamente al trío de compositores más innovadores de su época junto con Schoenberg y Stravinsky, aunque otros musicólogos consideran la expansión a un quinteto en el que incluyen a Webern y Berg.²¹⁵ Los argumentos que los unen son la concepción de idiomas posttonales nuevos y propios tras haber comenzado componiendo música tonal en estilo postromántico, la dilatada extensión de su repertorio, la amplitud de visión compositiva y su originalidad. Desarrolló innovaciones rítmicas, armónicas, melódicas y tímbricas y, en nuestra opinión, es uno de los compositores más relevantes del s. XX.

IV.2.1.3. La relación entre Bartók y Stravinsky

Béla Bartók e Igor Stravinsky son dos grandes personalidades musicales coetáneas del siglo pasado que desarrollaron su producción musical más importante en la primera mitad de ese siglo. Ambos fueron grandes innovadores en el mundo compositivo y explotaron la música popular. Por un lado, Bartók

²¹⁴ El *cimbalom*, una cítara húngara a la que ya nos referimos con anterioridad, ya fue usada en 1918 por Stravinsky en su *Ragtime*.

²¹⁵ ANTOKOLETZ, Elliot, FISCHER, Victoria y SUCHOFF, Benjamin, *Bartók perspectives: man, composer and ethnomusicologist*. New York: Oxford University Press, 2000, p. 294.

utiliza el folklora propio de Hungría, Rumania, Bulgaria y Eslovaquia, que va a ser el motor de toda su producción musical con una evolución ya expuesta en el apartado anterior; en él se combinan nacionalismo y modernismo. Por otro lado, Stravinsky emplea elementos de su Rusia natal en su primer período estilístico (período ruso, que ya tratamos en el tercer bloque de este trabajo de investigación), aunque posteriormente evolucionará hacia el neoclasicismo y el dodecafonismo, pero siempre con una preocupación (como Bartók) por reivindicar a los maestros del pasado como modelos pero ofreciendo algo novedoso, corriente que se conoce como modernismo²¹⁶.

Otro de los aspectos en que convergen ambos compositores es en la importancia que conceden al elemento rítmico. En la obra de ambos se produce un desarrollo en el campo del ritmo de dos formas: la estructura y el desarrollo rítmico se enriquecen y diversifican, y además se aprecia un vivo interés por la percusión, incluido el piano (las otras familias instrumentales desempeñan también funciones rítmicas).

Con respecto al tratamiento de la melodía se produce una divergencia entre ambos compositores. Bartók construye la melodía partiendo de los antecedentes históricos tardorrománticos y revitalizándola con la música popular. Por su parte Stravinsky también se apoya en el folklora, pero con diferente actitud: la melodía nunca es un vehículo para llegar a la intimidad o a la expresión subjetiva, a diferencia del compositor húngaro que sí lo hace.

En cuanto al timbre podemos exponer una serie de consideraciones. La orquestación de Stravinsky es capaz de sorprendernos poderosamente en sus grandes ballets del período ruso, continuando la línea de su maestro Rimsky-

²¹⁶ BURKHOLDER, J. P., GROUT, D. J. y PALISCA, C. V., *Historia de la música occidental...*, obra citada, p. 894.

Korsakov. Bartók, sin embargo, ocupa un lugar más modesto en esta disciplina; su estilo instrumental está más anclado en el tardorromanticismo y en Debussy pero añadiendo algunos ricos matices. Entre éstos están el uso del piano como un instrumento de percusión, el tratamiento de la cuerda y su “sonoridad nocturna”²¹⁷ (esas amalgamas de sonido con carácter misterioso que repentinamente parecen crear una dimensión nueva en la línea musical). Bartók, al igual que Stravinsky, era un compositor cercano al piano que amplió sus posibilidades expresivas y técnicas a través del uso percusivo del mismo. Ambos utilizaron habitualmente este instrumento en la orquesta añadiéndole su peculiar timbre.

Con respecto a la música de cámara ambos compositores siguieron trayectorias diferentes; Stravinsky compuso muy escasa música de este género, a diferencia de Bartók que tenía como uno de sus vehículos de expresión preferido el cuarteto de cuerda, alcanzando sus composiciones para esa formación una trascendencia que se ha equiparado a la de Beethoven.

La relación personal de Bartók con los otros compositores modernistas más innovadores e influyentes de la primera mitad del siglo XX: Stravinsky, Schoenberg, Webern y Berg fue escasa.²¹⁸ Según el musicólogo Elliot Antokoletz, estudioso del compositor húngaro, Bartók y Stravinsky se conocieron en 1921 en París, a través del escritor musical Henri Prunières. Allí al año siguiente Bartók participa con el compositor ruso y con miembros de círculo de Schoenberg, Milhaud, Hindemith, Busoni y otros, en los primeros conciertos de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea

²¹⁷ LEEUW, Ton de, *Music of the Twentieth Century: a Study of its Elements and Structure* (trad. ing. por Stephen Taylor). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p.109.

²¹⁸ ANTOKOLETZ, E., FISCHER, V. y SUCHOFF, B., *Bartók perspectives...*, obra citada, p.294.

(ISCM).²¹⁹ Sin embargo a la pregunta de Robert Craft a Stravinsky sobre si llegó a conocer personalmente a Bartók, éste no recuerda esos primeros contactos parisinos, respondiendo:

“Lo he visto por lo menos dos veces en mi vida: una en Londres, en los años veinte, y más adelante, en Nueva York, a principios de los cuarenta, pero no tuve oportunidad de conocerle más de cerca en ninguna de estas dos ocasiones. Sabía lo importante que era como músico, había escuchado elogios sobre la sensibilidad de su oído y respetaba profundamente su religiosidad. Sin embargo, nunca puede compartir su gusto perenne por el folklore de su tierra. Esta devoción era, sin duda alguna, verdadera y conmovedora, pero no puedo evitar el lamentar su presencia en el gran músico.”²²⁰

A pesar de que no hubiera apenas un contacto directo entre ambos, Stravinsky ejerció una notable influencia en Bartók. El compositor modernista que éste más admiró y que más cita en sus ensayos, a excepción de Kodály, fue Stravinsky.²²¹ Así en 1918, en una carta a Erich H. Müller, que quería publicar una breve biografía sobre él, éste le recomienda que primero edite la de Stravinsky al que califica como “uno de los más importantes compositores de los tiempos modernos”.²²² El compositor húngaro tenía verdadera pasión por el ballet *La consagración de la primavera* del compositor ruso y su tratamiento de la música popular, ejerciendo influencia sobre él y proveyéndole de recursos de escritura en su producción musical. Como anécdota, contaba su primera esposa Márta Ziegler que en 1918 su marido llevaba casi siempre consigo la reducción para piano a cuatro manos de la misma, esperando tener una oportunidad de

²¹⁹ ANTOKELETZ, Elliot, *Béla Bartók: a guide to research*. U.S.A.: Library of Congress Cataloging, 1997, p. xxxii.

²²⁰ CRAFT, R., *Conversaciones con Igor Stravinsky* ..., obra citada, p. 83.

²²¹ ANTOKOLETZ, E., FISCHER, V. y SUCHOFF, B., *Bartók perspectives*..., obra citada, p. 56.

²²² Carta de Bartók a Erich H. Müller (von Asow) de 11 de abril de 1918 (Austrian National Library, F 50 IMBA 370).

tocársela al gerente de la Ópera Húngara para que programara su representación.²²³ Por otra parte, tenemos constancia de que Bartók, en su ensayo *La influencia de la música popular en el arte musical de hoy* (1920), utiliza como ejemplos algunos fragmentos de *Pribaoutki* (1914) de Stravinsky para tratar el problema de cómo adaptar la música popular tonal a la tendencia atonal contemporánea, con alusiones a sus obras desde 1918 a 1922, entre ellas las *Improvisaciones sobre canciones campesinas húngaras Op. 20* para piano (1920).²²⁴

Dentro de las giras programadas que realizan los Ballets rusos de Diaghilev, en diciembre de 1912 la compañía recala en Budapest obteniendo gran éxito en la Ópera Húngara con representaciones de obras de Stravinsky, como *El pájaro de fuego* y *Las Sílfiges*, asistiendo Bartók a algunas de ellas. Como consecuencia del impacto de las mismas éste recibe el encargo de la composición de un ballet por parte de la Ópera Húngara, que cristalizará en 1915 con *El príncipe de madera*. En esta obra se han señalado influencias de varios compositores, entre ellos Stravinsky, por el elemento “grotesco” que es una de las cualidades que definen al protagonista y por la violencia que es patente en algunas secciones. Por otro lado, durante la composición de *El mandarín maravilloso* Bartók experimenta la influencia del compositor de *Petrouchka*; ello queda patente en sus dos *Sonatas para violín solo* (1921-1922). También se han observado conexiones entre el *Concierto para piano e instrumentos de viento* (1924) de Stravinsky y los *Conciertos nº 1 y 2 para piano y orquesta* (1926 y 1931) de Bartók, a pesar de que a mediados de los años veinte Bartók y algunos críticos húngaros iniciaron una reacción contra la objetividad propia del Neoclasicismo de Stravinsky.

²²³ ANTOKOLETZ, E., FISCHER, V. y SUCHOFF, B., *Bartók perspectives...*, obra citada, pp. 55-56.

²²⁴ ANTOKOLETZ, E., FISCHER, V. y SUCHOFF, B., *Bartók perspectives...*, obra citada, p. 55.

Además si comparamos los catálogos de la producción general de ambos compositores se observa un hecho llamativo: las obras de Bartók aparecen a menudo un poco más tarde que las de Stravinsky en los mismos géneros.²²⁵ Con ello podemos deducir la influencia de uno sobre otro. A modo de ejemplo presentamos el siguiente cuadro comparativo elaborado por el musicólogo David E. Schneider²²⁶ (ilustración IV.4).

STRAVINSKY	COMPARABLE WORK BY BARTÓK
<i>The Firebird</i> (1909)	<i>The Wooden Prince</i> (1914-17)
<i>Petrushka</i> (1911)	
<i>The Rite of Spring</i> (1913)	<i>The Miraculous Mandarin</i> (1918-19)
<i>Le rossignol</i> (1914)	
<i>Les noces</i> (1922)	<i>Village Scenes</i> (1924; orchest.1926)
<i>Sonata for Piano</i> (1924)	<i>Sonata for Piano</i> (1926)
<i>Concerto for Piano and Winds</i> (1924)	<i>First Piano Concerto</i> (1926)
	<i>Second Piano Concerto</i> (1931)

ILUSTRACIÓN IV.4

Podemos concluir aseverando que Igor Stravinsky, una de las figuras más sobresalientes en la historia de la música, fue un importante modelo de inspiración para Bartók, así como para una nutrida lista de compositores del siglo XX y del XXI.

²²⁵ Al comienzo de esta cuarta sección pudimos contemplar este hecho, específicamente en lo referente a la utilización del piano en la orquesta, en la tabla y gráfico que elaboramos.

²²⁶ SCHNEIDER, David E., *Bartók, Hungary and the renewal of tradition: case studies in the intersection of Modernity and Nationality. California studies in 20th-century music*, 5. Berkeley: University of California Press, 2006, p.126.

IV.2.2. *El mandarín maravilloso* de Bartók

Tras este proceso de contextualización en que hemos tratado de conocer al compositor húngaro y su relación con Stravinsky, pasamos a estudiar esta creación musical y a analizar las funciones comunicativas que en la misma desempeña el piano en la formación orquestal, teniendo siempre presente el posible influjo que *Petrouchka* haya podido transmitir.

IV.2.2.1. Génesis de la obra

Los orígenes de la composición de esta obra los encontramos en la publicación el 1 de enero de 1917, en la prestigiosa revista literaria húngara *Nyugat*, de la historia de Menyhért Lengyel titulada *Pantomime Grotesque*. Ésta llamó la atención de Béla Bartók y más tarde se convertirá en el libreto de su segundo ballet en un acto *El mandarín maravilloso* Op.19. Según algunas fuentes parece ser que en un principio se le ofreció este trabajo al compositor también húngaro Ernő Dohnányi, que ya había cosechado anteriormente un éxito en el género de la pantomima con *El velo de Pierrette* (1909), pero éste pensó que el tema se adaptaba mejor al estilo de Bartók.²²⁷

En 1918 Bartók inicia la composición del mismo, tercera obra de su trilogía para la escena que completan la ópera *El castillo de Barba Azul* Op. 11 (1911), estrenado en 1918, y el ballet *El príncipe de madera* Op. 13 (1916), representado por primera vez en 1917. Dichas tareas de creación musical coincidieron con el profundo sufrimiento que padeció el compositor con el

²²⁷ SCHNEIDER, D. E., *Bartók, Hungary and the renewal of tradition...*, obra citada, p. 134.

desmantelamiento de su país, el Imperio Austro-Húngaro, tras la Primera Guerra Mundial.²²⁸ En mayo de 1919 concluye los bosquejos de la obra, aunque será concluida sobre todo en lo referente a la orquestación en 1924. Paralelamente preparaba una versión para piano a cuatro manos.

El compositor entregó la primera copia de la partitura orquestal completa junto con la versión para piano a cuatro manos al editor, Universal Edition, que la imprimió más tarde en 1925. La primera audición pública de algunos fragmentos de la obra fue ejecutada al piano por el propio Bartók y el pianista György Kósa el 8 de abril de 1926 para Radio Budapest. Finalmente el 27 de noviembre de ese mismo año se estrena este ballet en la Ópera de Colonia, con la dirección musical de Jenő Szenkár, provocando un gran escándalo por la “inmoralidad” de su trama argumental. Al año siguiente, en concreto el 19 de febrero de 1927, se volvió a representar en Praga con una acogida algo más satisfactoria, aunque fue prohibida por las autoridades húngaras teniendo que retirar la obra de los escenarios. Hemos de decir que en un principio se contempló el estreno del ballet, en cuanto se completara la orquestación, en la Ópera Húngara de Budapest, al igual que sus otras dos producciones escénicas anteriores que conforman la trilogía que mencionábamos antes. De hecho en 1925 un copista de dicha Ópera trabajó en la realización del manuscrito e incluso se preparó una reducción para los ensayos escénicos a piano que se preveían para 1927, pero todo se truncó por su prohibición.

²²⁸ En 1918, al finalizar la Primera Gran Guerra, Hungría se encontraba en un estado de total destrucción física y moral. Tras una serie de convulsiones políticas (república, dictadura militar, monarquía en período regente) el 4 de junio de 1920 se firma el Tratado de Trianón, entre Hungría y los aliados perdiendo este país dos tercios de su territorio en favor de Rumania, Checoslovaquia y Yugoslavia.

Entonces el compositor acuerda con el editor retomar la idea de realizar una versión como suite de concierto (sin escenificación) que ya habían contemplado el 12 de septiembre de 1926, con objeto de dar a conocer la música. Unos meses después, el 3 de febrero de 1927 Bartók tiene preparada dicha partitura y se la envía al editor que llegará a publicarla a finales de ese año. Esta versión tuvo una reacción muy positiva en los auditorios desde su estreno en Budapest en 1928, bajo la dirección de Dohnányi. La suite de concierto emplea los dos primeros tercios de la partitura original del ballet aproximadamente, simplificando la parte restante tratando de buscar un final conclusivo.

Los efectivos instrumentales y vocales de que dispone la versión original para ballet son: 3 flautas (incluyendo *piccolos*), 3 oboes (incluido corno inglés), 3 clarinetes (incluyendo requinto y clarinete bajo), 3 fagotes (incluyendo contrafagot), 4 trompas (incluyendo tubas wagnerianas), 3 trompetas, 3 trombones, tuba, percusión (timbales, 2 tambores, bombo, carraca, triángulo, tam-tam y xilófono), arpa, celesta, piano, órgano, cuerda y coro mixto interno²²⁹ (sopranos, contraltos, tenores y bajos).

La suite de concierto emplea la misma orquesta sin la participación del coro mixto, ya que el fragmento en que éste cantaba está omitido en dicha versión recortada.

Más adelante cuando Bartók cumple cincuenta años, el 25 de marzo de 1931, se planificó un segundo intento de representarla en Budapest, con

²²⁹ El coro interno se caracteriza porque sus integrantes cantan desde fuera del escenario (tras las bambalinas) para dar sensación de lejanía o carácter místico.

algunas modificaciones en el libreto y consecuentemente en la música, con objeto de no herir la delicada sensibilidad de la censura, que sin embargo volvió a impedir su escenificación. En 1935 prepara un nuevo final para la partitura que según sus indicaciones quiere que definitivamente sustituya al de la primera versión.

El éxito de la versión escenificada sólo llegará tras su muerte; en 1946 por fin se representa en Budapest, tras otro intento fallido en 1941, y más tarde en Nueva York.

IV.2.2.2. Consideraciones sobre *El mandarín maravilloso*

El mandarín maravilloso, más que un ballet entendido como espectáculo artístico teatral que combina la danza, la mímica y la música orquestal, es una pantomima musical danzada, o ballet de acción, en que predominan más los gestos y la expresión corporal. Se ha coincidido en calificarlo como expresionista. El expresionismo es un movimiento cultural heterogéneo, más que un estilo con características propias comunes, que buscaba un arte más personal en que predominase la visión interior del artista (expresión). Reflejó la amargura que inundaba a la sociedad, en nuestro caso la de Bartók con su patria desmembrada tras la Primera Guerra Mundial, con una temática en que estaban presentes la miseria, la violencia, la muerte y el lado pesimista del individuo en la sociedad moderna industrializada. Asimismo se defendían temas prohibidos: el componente morboso, sexual, pervertido o fantástico, ciertamente presentes en el ballet que nos ocupa. El artista pretendía impactar al público llegando a su lado más emotivo, mediante la distorsión de la realidad. Bartók, en *El mandarín maravilloso*, opone elementos realistas con fantásticos

introduciendo una alternancia entre pasajes líricos con fragmentos brutales (lo “bárbaro”, que trataremos más adelante) cargados de violentas sonoridades y de gran convulsión rítmica. Con respecto a la danza expresionista ésta rompe con el ballet clásico buscando nuevas fórmulas, como la expresión corporal con libertad rítmica, con la intención de liberar al ser humano de sus represiones, así como un dinamismo más áspero y abrupto.

Para entender las causas por las que Bartók, un compositor interesado por la cultura campesina, siente atracción por llevar a la escena la historia de Lengyel tenemos que ser conscientes de dos hechos. Por un lado en la Europa escénico-musical existía una moda reciente por los temas con crudeza erótica, por ejemplo, las óperas *Salomé* (1905) de R. Strauss, *Cavalleria rusticana* (1890) de P. Mascagni y *Pagliacci* (1892) de R. Leoncavallo. De otra parte más relevante aún, esta historia puede ser atrayente por la simbología de que la prostituta sugiere la capacidad del “primitivo” este europeo de redimir la corrupción occidental moderna; encarna la creencia de Bartók en el valor purificador de la cultura primitiva, lo cual probablemente hizo que le atrajera también el ballet *La consagración de la primavera* de Stravinsky, por su evocación de escenas primitivas.²³⁰

En los estudios musicológicos sobre Bartók se menciona habitualmente la relación entre *El mandarín maravilloso* y *La consagración de la primavera*, obra compuesta anteriormente que, como hemos comentado anteriormente, Bartók admiró profundamente. Se observan influencias, sobre todo en cuanto a la rítmica, que alcanza un alto grado de complejidad y de acentuación, a la armonía en la que las disonancias son constantes, a la orquestación y a la

²³⁰ SCHNEIDER, D. E., *Bartók, Hungary and the renewal of tradition...*, obra citada, p. 135.

presencia del elemento “bárbaro”. Este último, con fragmentos brutales provocados por su convulsión rítmica y las sonoridades violentas con carácter percusivo y acentos frecuentes, se estaba generalizando durante esos años, como hizo anteriormente el propio Bartók en su *Allegro bárbaro* para piano (1911) y otros compositores como Prokofiev en la *Suite Escita* para orquesta (1915) y en obras pianísticas como *Sarcasmos Op. 17* y las *Sonatas*.

En *El mandarín* se produce un marcado desarrollo del lenguaje musical de Bartók en cuanto al grado de disonancia y cromatismo, dando en algunos momentos una impresión virtual de atonalidad. Quizás pueda deberse a la influencia de Schoenberg, cuya música descubrió en 1912 con las *Tres Piezas para piano Op. 11*.

Otro aspecto que se ha señalado de esta obra es la impresión de música árabe que se percibe en muchos de sus cromatismos, concretamente de la región de Biskra (Argelia) que el compositor visitó en 1913 para desarrollar el trabajo de campo dentro de sus investigaciones etnomusicológicas. En esta zona Bartók descubrió una serie de escalas diatónicas exóticas con más de siete sonidos que se empleaban en la música instrumental.²³¹

Con respecto a la orquestación de esta obra podemos decir que es densa y aporta un gran colorido; se han señalado influencias de Stravinsky y de Schoenberg. El uso que hace de la gran percusión es muy llamativo por su carácter innovador en las técnicas de ejecución (como los *glissandi* de timbal, o el *roll* de gong) y por su fuerza, recordándonos al compositor ruso. Algo similar ocurre con el tratamiento que hace del piano en la formación orquestal, con

²³¹ COOPER, David, *Bartók, Concerto for orchestra*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 12.

acordes rudos y disonantes; en este sentido es más un instrumento del grupo de la percusión que de la cuerda. Pero además introduce múltiples *glissandi* efectistas en el propio piano así como en el viento-metal en intervalo de tercera menor (trompetas y trombones) que simbolizan la entrada del mandarín. El viento, tanto en su sección de madera (con trémolos, trinos, escalas cromáticas y *fluttertonguing* en las flautas) como en el metal (con *glissandi* y a veces con sordina), es tratado con un timbre estridente, grotesco y desgarrador con constantes disonancias, ritmos contrarios y contraste de timbres, en consonancia con la suma crueldad de los acontecimientos que se desarrollan en escena y que el compositor pretende transmitir con gran expresividad al oyente. Bartók empleó efectos inusuales y originales en las cuerdas como el empleo de armónicos, *col legno*, *sul ponticello*, cuartos de tono en los violines y *scordatura* en los violonchelos, ejecutando ágiles escalas, dobles cuerdas, trinos, trémolos y *glissandi*. La instrumentación de esta obra, con innumerables planos sonoros, es muy rica y extensa incluyendo celesta, piano, órgano y coro mixto interno.

En este ballet-pantomima que nos cuenta una historia mágica y terrible, de opresiva atmósfera expresionista, la música efectúa unos sorprendentes giros en consonancia con la trama escénica, produciéndose alternancia entre fragmentos de lirismo, seducción y erotismo, y otros de inaudita y cruda violencia, tensión y agresividad. *El mandarín maravilloso*, obra de gran fuerza comunicativa, es una de las obras más representativas y peculiares de Béla Bartók.

IV.2.2.3. Sinopsis del argumento

En la ambientación escénica de *El mandarín maravilloso* un decorado expresionista nos presenta una angustiosa ciudad moderna en que el hombre está atrapado en una sociedad violenta y deshumanizada que ignora al individuo; esta estética podría simbolizarse en el famoso cuadro de Edward Munch de 1893: *El grito* (ilustración IV.5).

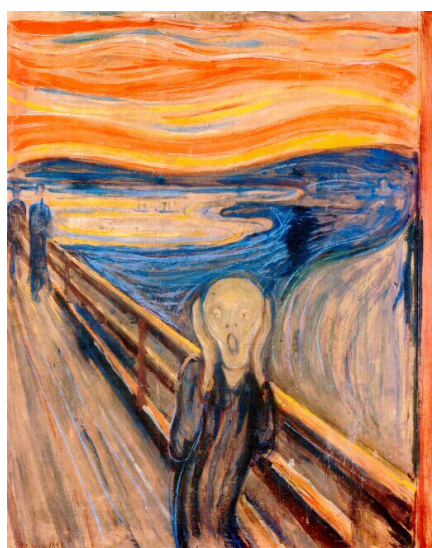


ILUSTRACIÓN IV.5 *El grito*, de E. Munch

El argumento es una sórdida historia que se desarrolla en un prostíbulo en que tres delincuentes obligan a una joven prostituta a atraer clientes para robarles empleando la violencia. La introducción del ballet nos sitúa de modo muy descriptivo en el ambiente bullicioso de una agitada urbe, con el motivo violento de las cuerdas ejecutando escalas en un insólito intervalo de octava aumentada, las maderas incisivas y las imitaciones de los cláxones y sirenas.

Según Pierre Citron, en su monografía sobre Bartók: “Ninguna sátira, ningún clamor de odio contra la ciudad ha sido nunca tan virulento”.²³² Más adelante el “contorsionismo” del viento-madera, en especial del clarinete, con los apoyos del piano, nos describe los sucesivos juegos de seducción de la joven a los viandantes: en primer lugar, a un viejo pervertido y mal vestido, descrito con una rítmica vacilante, y en segundo lugar, a un tímido adolescente. Cuando ambos intentan un acercamiento más apasionado a ella son asaltados y expulsados por los proxenetas ya que no portaban dinero. A continuación, señalado por los *glissandi* de las trompetas y trombones, hace su aparición un misterioso mandarín, lujosamente ataviado, y simbolizado después con un tema pentatónico armonizado con tritonos -recordemos el sentido misterioso y mágico de este intervalo empleado por Stravinsky en *Petrouchka*-. Se inicia el juego seductor de la muchacha que va acrecentando gradualmente el deseo del mandarín, representado por un incremento de efectivos en la instrumentación (piano, celesta, triángulo y arpa), de disonancias y de ritmos contrarios. Persigue a la joven intentando agarrarla y suena un tema de carácter popular en estilo fugado. Los tres delincuentes se abalanzan sobre el mandarín robándole y se disponen a asesinarle, primero asfixiándole con unos almohadones, luego apuñalándolo tres veces con una espada oxidada y por último colgándolo de la lámpara atado por el cuello. Pero increíblemente éste sigue con vida con su mirada fija en la muchacha. Tras romperse la lámpara la habitación se oscurece desprendiendo el mandarín una luz azul misteriosa; quedan todos horrorizados. La joven propone a los delincuentes que lo suelten para deshacerse de él. Cuando los criminales cortan la soga el mandarín aborda a la chica y ésta lo abraza sin oponer resistencia. Entonces, cuando se

²³² CITRON, Pierre, *Bartók*. Paris: Ed. Seuil, 1963.

sacia el deseo del desafortunado mandarín, comienzan a sangrar sus heridas, su pasión se va apagando y con ella su último hálito de vida.

IV.2.2.4. Funciones comunicativas del piano en *El mandarín maravilloso*

Béla Bartók, a la hora de realizar la orquestación de *El mandarín maravilloso*, no duda en incluir al piano como instrumento obligado de la orquesta, desarrollando el mismo un importante papel para conseguir las diferentes sonoridades que pretende. La partitura pianística es compleja, extensa y, en nuestra opinión, una de las obras más representativas y fundamentales en cuanto a la utilización del piano como instrumento orquestal. En la misma el compositor húngaro introduce con frecuencia acordes (en ocasiones *clusters*) y trémolos rudos, estrepitosos y antirrománticos. El piano, instrumento de cuerda percutida, en este sentido es más un instrumento aliado en el grupo de la percusión que de cuerda. Como hemos comentado con anterioridad, Bartók era un compositor próximo a su instrumento –el piano–, ampliándole sus posibilidades sobre todo con el uso percusivo del mismo. El compositor húngaro, tal como hizo Stravinsky desde 1910 –sobre todo en *Petrouchka*–, añade con bastante frecuencia este instrumento a la paleta orquestal para aportarle su particular timbre. Así ocurre en la *particella* de piano de *El mandarín maravilloso* en que también observamos cómo se incluyen además múltiples *glissandi*, escalas y arpeggios con objeto de conseguir brillantes efectos sonoros. Bartók ya había incluido el piano con anterioridad en las *4 Piezas para orquesta Op. 12* (orquestadas en 1921) y en la *Suite de danzas* (1923), en que el piano aporta color a la orquestación fundiéndose con

las arpas y la celesta²³³, además en un pasaje concreto requiere de un segundo pianista para tocar a cuatro manos.

A continuación vamos a analizar las funciones que desempeña el piano en la orquesta de *El mandarín maravilloso*. La partitura que vamos a utilizar es la correspondiente al ballet completo original que concluyó Bartók en 1924, es decir la primera versión que fue estrenada el 27 de noviembre de 1926 en la Ópera de Colonia, en una muy interesante edición nueva que data del año 2000 revisada por Peter Bartók, hijo del compositor.²³⁴ Al estudiar la orquestación bartokiana en esta obra se aprecian los siguientes usos del piano: en partes a solo, doblando a otros instrumentos para conseguir efectos tímbricos, búsqueda de sonoridades, colores y efectos experimentales, en acompañamientos rítmicos y, por último, la función percusiva que tiene un carácter transversal en el pianismo de Bartók.

IV.2.2.4.1. Partes a solo

En esta obra el piano desarrolla algunos pasajes a solo, no muy numerosos:

- **Desde el tercer al sexto compás del Número [30].**

El piano solo es el encargado de finalizar el furioso pasaje orquestal de carácter eminentemente percusivo que se inicia en el Número [29].

Desde el *fortissimo* inicial se produce un *diminuendo* general que

²³³ MAR, N., *Anatomy of the orchestra...*, obra citada, p. 458.

²³⁴ BARTÓK, Béla, *Der Wunderbare Mandarin Op. 19*, taschenpartituren. Vienna: Philharmonia-Universal Edition, 2000.

concluye con los *clusters* del piano en matiz suave alternando con los golpes de la caja. Podemos decir que este breve pasaje a solo del piano tiene un carácter plenamente percusivo por el rasgo inherente a los *clusters* de hacer parecer que el instrumento que los genera tiene altura indeterminada (como gran número de instrumentos de percusión) así como por el diálogo que se plantea con la caja (ejemplo IV.2.1).

EJEMPLO IV.2.1

BARTÓK, Béla, *Der Wunderbare Mandarin Op. 19*, taschenpartituren. Vienna: Philharmonia-Universal Edition, 2000, p. 49.

The musical score for Example IV.2.1 is a page from Bartók's *Der Wunderbare Mandarin*, Op. 19, page 49. It features a piano solo section. The piano part is written in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *pp* (pianissimo). The piano part consists of arpeggiated chords that create a percussive effect. The other instruments (Flute 1, Flute 2, Clarinet 1 and 3, Bassoon 1, Bassoon 2, and Piccolo) are shown in staves above the piano, with some playing sustained notes or rests. The piano part starts with a *mf* dynamic, followed by a *dim.* (diminuendo) and then a *p* (piano) dynamic. The piano part ends with a *pp* dynamic. The score is in a key of one flat (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature.

- **Tres primeros compases del Número [49].**

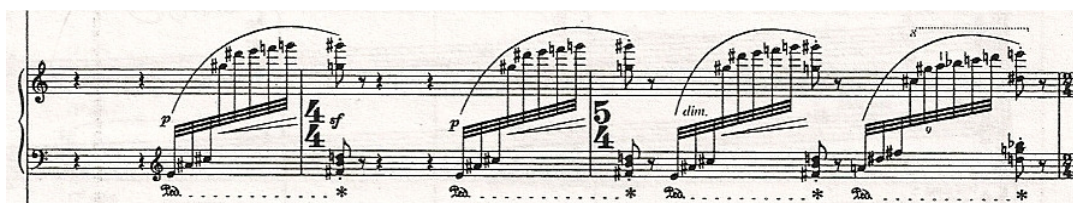
Estamos en un momento de agitación dentro de la lasciva danza de seducción de tintes impresionistas que la muchacha dedica al mandarín. Progresivamente la música se ha ido animando al igual que el deseo del mandarín hasta llegar a este punto en que el piano ejecuta unos arpeggios ascendentes con regulador de *crescendo* hasta un acorde en *sforzando*

Influencia de *Petrouchka* de Stravinsky en *El sombrero de tres picos* de Falla y en *El mandarín maravilloso* de Bartók, en referencia al piano en la orquesta

(ejemplo IV.2.2a), que nos recuerdan a los que empleó Stravinsky en *Petrouchka* (ejemplo IV.2.2b).

EJEMPLO IV.2.2a

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, p. 81.



EJEMPLO IV.2.2b

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, pp. 72-73.



- **Tres primeros compases del Número [6].**

En los que el piano finaliza a solo y en matiz *piano* los diseños de escalas descendentes en semicorcheas que ha estado interpretando antes la cuerda (ejemplo IV.2.3). Éstas son una reminiscencia de las escalas obsesivas con un intervalo de octava aumentada que aparecen desde el inicio del ballet hasta el Número [3]. El piano es el encargado de cerrar la escena de la introducción.

EJEMPLO IV.2.3

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, p. 15.



- **Cuatro primeros compases del Número [17].**

El piano interpreta una serie de fuertes acordes graves y profundos, con pedal de resonancia (ejemplo IV.2.4), sobre los que los trombones desarrollan su diálogo con *glissandi*. Es el momento en que el primer seducido, el viejo andrajoso, entra en la habitación haciendo gestos cómicos de querer cortejar a la muchacha.

EJEMPLO IV.2.4

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, p. 27.



IV.2.2.4.2. El piano en funciones de doblar instrumentos para conseguir efectos tímbricos

- **Desde el Número [3] hasta el Número [5].**

El piano ejecuta, con pedal de resonancia pulsado *sempre*, un *ostinato* con veloces escalas descendentes y ascendentes en matiz *fortissimo* y en un registro muy agudo doblando a las flautas, a unísono y a intervalo de octava superior (ejemplo IV.2.5). Se consigue un sonido oscilante de timbre penetrante y estridente, que podríamos identificar como una sirena, acorde con la escena de la introducción. Recordemos que en ella se nos presenta el caos y bullicio ensordecedor de una ciudad.

Influencia de *Petrouchka* de Stravinsky en *El sombrero de tres picos* de Falla y en *El mandarín maravilloso* de Bartók, en referencia al piano en la orquesta

EJEMPLO IV.2.5

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, p. 7.

(poco allarg.) - - - - - ai -

1^o Fl.

2^o Fl.

Ob. 1^o 2^o 3^o

Cl. 2^o (re)

Cl. 1^o 3^o (sib)

Fg. 1^o 2^o

1^o 3^o Cor. (fa)

2^o Cor. (fa)

Tr. 1^o (do)

2^o Tr. (do)

3^o Tr. (do)

Tamb. gr.

Xil.

Pf.

- Desde el Número [16] hasta el Número [17].

Este fragmento corresponde al momento en que el viejo pervertido andrajoso sube las escaleras en busca de la muchacha tras el primer

juego de seducción y los vagabundos se esconden. Los vientos y la mano derecha del piano por un lado, y los timbales y la mano izquierda del piano por otro, inician un pasaje construido a base de corcheas y disonancias con un complejo y quebrado sentido rítmico así como un carácter muy percusivo (*staccato* y *marcato*) (ejemplo IV.2.6). De esta manera el compositor pretende transmitir la sensación de tensión que se vive por la inminente llegada de la primera víctima.

EJEMPLO IV.2.6

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, p. 25.

16 Più mosso, $\text{♩} = 150$

Ob. 1ª *stacc.*

C. i. *stacc.*

1ª *p*

Cl. (1a) *p*

2ª *p*

1ª *stacc.*

Fg. *p*

2ª *stacc.*

1ª *con sord.*

Tbn. *mp. marcato, staccato*

3ª *con sord.*

mp. marcato, staccato

Timp.

G. C.

p

Pf. *p*

sempre simile

- **Tres primeros compases del Número [20].**

El piano desarrolla un acompañamiento de acordes arpegiados que dobla a las cuerdas (ejemplo IV.2.7). Se produce un enriquecimiento de éstas en cuanto al color gracias a los arpeggios y el pedal de resonancia pianísticos. Mientras tanto dos violonchelos y dos fagotes entonan una melodía con *glissandi* que denota la actitud cada vez más inoportuna del viejo pervertido hacia la joven.

EJEMPLO IV.2.7

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, pp. 32-33.

The musical score is presented in two systems. The left system covers measures 20 to 33, and the right system covers measures 34 to 47. The instrumentation includes Flute 1, 2, and 3; Clarinet 1, 2, 3, and 4; Bassoon 1, 2, and 3; Bassoon 4; Contrabajo; Piano; Violin I and II; Viola; Violoncello; and Contrabajo. The score features various musical notations including dynamics (p, mf, f, pp), articulations (gliss., pizz.), and tempo markings (Lento, Più mosso). The piano part is particularly prominent, featuring arpeggiated chords and a resonant pedal.

- **Tres compases anteriores al Número [6].**

Las violas y los contrabajos interpretan un diseño repetitivo de tres corcheas picadas que es doblado por el piano en el registro grave (ejemplo IV.2.8). Con ello se produce un enriquecimiento tímbrico y de armónicos²³⁵ con una sonoridad más hiriente. Stravinsky ya empleó este recurso de duplicación de otros instrumentos con el registro grave del piano en *Petrouchka* (desde el Número [39] hasta el [40]) que ya analizamos en el tercer bloque de esta investigación (ejemplo III.9 en la página 206).

EJEMPLO IV.2.8

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, p. 15.

- **Desde el primer al quinto compás del Número [43].**

El piano en registro grave, con pedal de resonancia y en *staccato*, dobla los *pizzicati* de los violonchelos exponiendo un motivo de carácter inquietante (ejemplo IV.2.9). En la escena la chica, presionada por los malhechores, por fin ha vencido su actitud de rechazo e inicia indecisa una danza de seducción hacia el mandarín. Al igual que en el ejemplo

²³⁵ OLAZÁBAL, T. de, *Acústica musical y Organología...*, obra citada, p. 107.

anterior, con dicha duplicación se consigue un enriquecimiento en armónicos incrementado además en este caso por el pedal de resonancia.

EJEMPLO IV.2.9

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, p. 72.

- **Desde el Número [81] hasta el Número [83].**

El instrumento que protagoniza nuestra investigación duplica en esta ocasión a la cuerda con octavas graves pausadas (ejemplo IV.2.10). Como hemos mencionado poco antes, este recurso ya fue utilizado en *Petrouchka* (ejemplo III.9 en la página 206). Éste es un momento de expectación escénico-musical en que los vagabundos esperan la muerte por asfixia del desdichado mandarín.

EJEMPLO IV.2.10

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, p. 148.

The musical score for Example IV.2.10 is for the piano and strings. The piano part (Pf.) is in the upper system, showing a complex rhythmic pattern with triplets and a 'sin.' (sine) marking. The strings (VI. I, VI. II, Vla., Vcl., Cb.) are in the lower system, playing a steady accompaniment. The tempo is marked 'poco allarg.' (slightly slowing down) and 'a tempo, ♩ = 88' (returning to tempo, quarter note = 88). The score is numbered 82.

- **Desde el Número [101] hasta el tercer compás del Número [103].**

El cuerpo del mandarín maravilloso comienza a iluminarse con una luz verde azulada mientras sus ojos están fijos en la joven. Estamos ante uno de los momentos más sobrecogedores de esta obra y empiezan a oírse suavemente las voces del coro interno a blancas entonando el motivo del mandarín. En la última parte de cada compás de 4/4 (y más adelante también en la segunda) Bartók introduce un acorde seco, disonante y muy grave del piano (en matiz suave aunque con gran riqueza en armónicos) que es doblado por el arpa, los violonchelos, los contrabajos y el tam-tam (ejemplo IV.2.11). Se produce un *crescendo* muy gradual de gran dramatismo que llega hasta el *fortissimo* para luego decrecer hasta el *pianissimo* mientras los tres delincuentes y la muchacha miran con horror a nuestro protagonista.

IV.2.2.4.3. El piano para conseguir sonoridades, colores y efectos experimentales

- Desde el compás anterior al Número [17] hasta dos compases después.

En un *tutti* orquestal el piano ejecuta con la mano derecha un *glissando* desde el registro grave hasta el si # central y con la mano izquierda cuatro acordes con octavas muy graves, el último de ellos en *fortissimo* (es el único instrumento con ese matiz en la orquesta en ese momento, el resto tiene sólo *forte*) (ejemplo IV.2.12a). Stravinsky introduce en *Petrouchka* pasajes similares aunque sin los acordes de la mano izquierda (ejemplo IV.2.12b). Con esta fórmula efectista y de gran intensidad sonora Bartók concluye el pasaje antes descrito de la subida por las escaleras del viejo andrajoso.

EJEMPLO IV.2.12a

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, p. 27.



EJEMPLO IV.2.12b

STRAVINSKY, I., *Petrouchka: in full score...*, obra citada, pp. 72-73.



- **Desde el segundo compás del Número [22] hasta dos compases antes del Número [25].**

Esta sección de rica e imaginativa instrumentación, en que destacan el clarinete y el piano cuyos timbres empastan de manera muy satisfactoria, corresponde al segundo juego de seducción de la muchacha para atraer a los viandantes. En esta variación musical del primero (del Número [13] al [16]) Bartók introduce el piano doblando la primera nota (do) de cada diseño fantasioso y “contorsionista” del clarinete. Ocurre así en los compases 2º, 3º y 6º del Número [22] (ejemplo IV.2.13), en los compases 1º, 2º, 5º y 6º del Número [23] y también en los compases 4º y 5º del Número [24]. Además lo apoya en sus notas largas con *sforzando* a base de trémolos (al igual que las flautas en *frullato*) generándose novedosos e interesantes efectos tímbricos. A partir del quinto compás del Número [23] se incrementa notablemente la complejidad de la escritura pianística con apoyo constante del pedal de resonancia. Se suceden los diseños arabescos de fusas en los registros medio y agudo con acúmulos de disonancias mientras los clarinetes y las flautas dialogan con rápidos diseños de carácter improvisatorio. Simultáneamente están sonando las trompas con sordina, portamentos y trémolos *sul IV* en los violonchelos y en los contrabajos (éstos últimos sobre armónicos), el timbal y el fagot. La sonoridad tan sugerente que consigue Bartók está cargada de una sensualidad que podríamos calificar de “oscura” en correlación con la trama escénica.

Uma
SPICUM
servicio de publicaciones

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, p. 37.

318

- **Desde el segundo compás del Número [31] hasta el Número [34].**

En este momento se desarrolla el tercer jugueteo de seducción de la joven para captar la atención de otras víctimas. Sigue la pauta del segundo en cuanto al protagonismo de los clarinetes y el piano en los juegos seductores, aunque con obvias diferencias en la orquestación. En esta nueva variación en que se suma el arpa, nuestro instrumento apoya con amplios y exuberantes dibujos ornamentales (arpeggios, trémolos, *glissandi* y trinos) los diseños fantasiosos de los clarinetes (ejemplo IV.2.14a). La escritura pianística y su función en la orquesta nos recuerda bastante a la empleada en el segundo cuadro de *Petrouchka* (ejemplo IV.2.14b). Además en varias ocasiones Bartók da prioridad a la sonoridad del piano sobre el resto especificando las indicaciones más elevadas de matiz sólo a este instrumento, como en los cuatro compases anteriores al Número [32], en que ejecuta acordes en octavas *staccato* muy percusivas (*f* y *ff*), y en los dos compases anteriores al Número [33] (*ff*). Al igual que en el fragmento analizado previamente a éste, el piano es empleado en la orquesta para conseguir sonoridades muy sugerentes, en nuestra opinión con indudable éxito.

EJEMPLO IV.2.14a

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, p. 52.



EJEMPLO IV.2.14b

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 69.



- **Desde el Número [34] hasta dos compases antes del Número [36].**

Hasta veintiún amplios *glissandi* descendentes se pueden contar en la partitura pianística en este pasaje de carácter *agitato*, todos ellos de marcada expresión: dinámica iniciada con *sforzando* seguida de *diminuendo* hasta *piano* y ritmo a contratiempo (ejemplo IV.2.15a). Stravinsky utilizó también los *glissandi* en *Petrouchka* (ejemplo IV.2.12b en la página 316) y de una manera muy similar a la del fragmento que ahora analizamos en la suite de concierto de 1919 de *El pájaro de fuego* (ejemplo IV.2.15b). El compositor húngaro pretende transmitir al oyente la tensión escénica, motivada por la sensación de horror de la muchacha que tras realizar su tercera danza de seducción ha percibido en la calle una figura terrible (será el mandarín) que se dispone a subir las escaleras. Simultáneamente y ajenos a esta tensión, al igual que el protagonista chino de este ballet, los trombones interpretan una melodía oriental pentatónica, armonizada con tritonos, sobre el motivo del mandarín que se escuchará en el Número [36] al llegar éste a la habitación (dos notas alternas a intervalo de tercera menor enlazadas por un *glissando*).

EJEMPLO IV.2.15a

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, p. 56.



EJEMPLO IV.2.15b

STRAVINSKY, Igor, *The firebird (Suite 1919)* piano..., obra citada, p. 8.



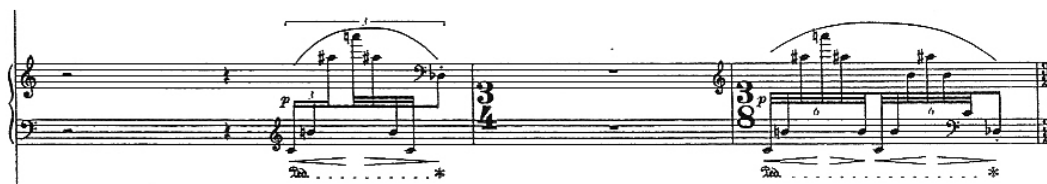
- Desde el Número [84] hasta el primer compás del Número [87].

En este pasaje el piano desarrolla unos rápidos y misteriosos diseños de arpeggios (ejemplo IV.2.16) con clara influencia de la *Petrouchka* stravinskiana (ejemplo IV.2.14b en la página 320); también aparecen *glissandi* en el registro medio y agudo en matiz suave, con intervenciones similares de la celesta, el arpa y las maderas. El resultado es una atmósfera sonora mágica sobre la que cuatro violonchelos entonan el

motivo del mandarín pero a *tempo* muy lento. En este momento escénico, tras haber asfixiado los vagabundos al mandarín, repentinamente asoma la cabeza de éste entre las almohadas mirando anhelosamente a la chica. Hay una patente sintonía entre música y escena.

EJEMPLO IV.2.16

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, p. 151.



- **Desde el segundo compás del Número [90] hasta el sexto compás del Número [93].**

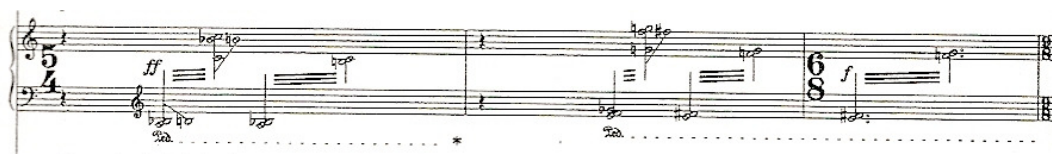
Bartók continúa empleando el piano para conseguir efectos sonoros experimentales, en un momento de máxima violencia y tensión, con *glissandi*, trémolos sobre dos *clusters* (ejemplo IV.2.17a); éstos nos recuerdan a los trémolos sobre acordes en dos tonalidades superpuestas del *Furioso* del segundo cuadro de *Petrouchka* (ejemplo IV.2.17b). En este fragmento también se pueden observar figuraciones rítmicas trocadas a base de clusters y una novedosa utilización de la nota más grave del piano. Todo ello discurre con el piano inmerso en una bacanal imaginativa de efectos tímbricos y disonantes de toda la orquesta. El momento escénico en que nos encontramos así lo requiere y resulta fortalecido: tras el primer intento fallido de asesinato por asfixia, uno de

Influencia de *Petrouchka* de Stravinsky en *El sombrero de tres picos* de Falla y en *El mandarín maravilloso* de Bartók, en referencia al piano en la orquesta

los delincuentes empuña una espada oxidada²³⁶ y atraviesa al mandarín hasta en tres ocasiones.

EJEMPLO IV.2.17a

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, p. 164.



EJEMPLO IV.2.17b

STRAVINSKY, I., *Petrouchka: in full score...*, obra citada, p. 69.



IV.2.2.4.4. El piano en funciones de acompañamientos rítmicos

- Desde dos compases anteriores al Número [8] hasta el quinto compás del Número [9].

El piano ejecuta un acompañamiento muy rítmico de corcheas picadas a intervalo de tritono con la mano izquierda. Se trata de tres notas muy graves que se repiten en *ostinato* mientras los violines desarrollan una melodía de ciertos aires populares (ejemplo IV.2.18).

²³⁶ El hecho de que se especifique el estado oxidado de dicha arma blanca, aparentemente innecesario, refleja en nuestra opinión el carácter expresionista de este ballet.

EJEMPLO IV.2.18

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, p. 18.

The image shows a musical score for Example IV.2.18. It consists of two staves: the piano (Pf.) and the first violin (Vl. I). The piano part is in the bass clef and features a repetitive rhythmic pattern of five notes in a forte dynamic. The violin part is in the treble clef and enters at measure 8 with a melodic line, marked 'unis.' and 'f'. The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#).

- **Cuatro compases anteriores al Número [29].**

El arpa, los timbales y las cuerdas graves en *pizzicato* inician un acompañamiento rítmico repetitivo compuesto por cinco notas en matiz *forte*. Al segundo compás se une, con el mismo acompañamiento pero en *staccato* con pedal de resonancia de apoyo en cada nota, el piano interpretando dicho motivo con la mano izquierda, al tercer compás se añade la mano derecha y al cuarto la mano izquierda se duplica una octava grave y en matiz *fortissimo* (ejemplo IV.2.19). El piano suena aquí con estos instrumentos aportando incisividad y percusividad a este pasaje de acompañamiento rítmico.

EJEMPLO IV.2.19

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, p. 46.

The musical score for Bartók's *Der Wunderbare Mandarin*, Op. 19, page 46, shows the orchestration for Timp., Arpa, Pf., VI. I, VI. II, Va., Vc., and Cb. The piano part (Pf.) features a rhythmic accompaniment of arpeggios, starting with a 'Piu mosso' tempo change to 152 bpm and an acceleration. The string parts (VI. I, VI. II, Va., Vc., Cb.) play a melodic line with various dynamics and articulations.

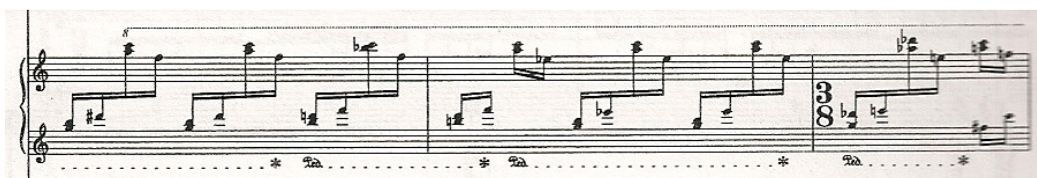
- Desde dos compases antes del Número [50] hasta el Número [52].

El piano inicia una fórmula rítmica de acompañamiento con arpeggios ascendentes y descendentes en *legato* y matiz suave en su registro más agudo que se repiten durante nueve compases. Este uso del piano nos hace recordar un fragmento de la *Danza rusa* de *Petrouchka* (en concreto en el Número [42]) con cinquillos de semicorcheas en *legato* ascendentes y descendentes, aunque en esta ocasión por grados conjuntos, que establecen un acompañamiento muy rítmico y en matiz

suave sobre el que el violín solista puede cantar la melodía. A continuación, en los siguientes siete compases, el acompañamiento rítmico del piano cambia su fisonomía pasando a ser semicorcheas *non legato* más percusivas, ejecutadas con alternancia de manos cada dos notas (ejemplo IV.2.20a). En la misma *Danza rusa* stravinskiana también aparece un fragmento de características parecidas pero que alterna de manos en cada nota (ejemplo IV.2.20b).

EJEMPLO IV.2.20a

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, p. 87.



EJEMPLO IV.2.20b

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p.46.



- **Desde tres compases antes del Número [62] hasta el Número [69].** Estamos en una danza de carácter visceral en que está presente el elemento “bárbaro”²³⁷ con una melodía popular claramente identificable y un acompañamiento rítmico *ostinato* del piano, con acordes en negras

²³⁷ Se puede observar la conexión con su *Allegro bárbaro* para piano (1910).

sempre forte en su registro más grave (ejemplo IV.2.21a). Esta danza de carácter fugado coincide con la impetuosa persecución del mandarín a la joven que huye, pretendiendo agarrarla movido por el fuego del deseo. A lo largo de este análisis de *El mandarín* estamos observando un frecuente empleo del registro más grave del piano, hecho que no ocurre ni en el ballet original de *El pájaro de fuego* (1910) ni en *Petrouchka* (1911) en que predomina el medio y el agudo (en los ejemplos IV.2.21b y IV.2.21c observamos acompañamientos rítmicos *ostinato* en dichos registros). Sin embargo sí se observa en la versión de suite de concierto de *El pájaro de fuego* (1919).

EJEMPLO IV.2.21a

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, p. 105.



EJEMPLO IV.2.21b

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 147.



EJEMPLO IV.2.21c

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 10.

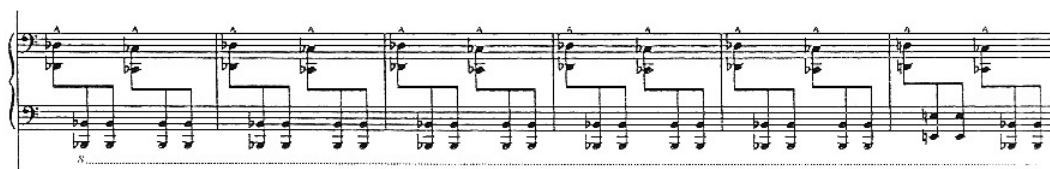


- Desde el séptimo compás anterior al Número [88] hasta el quinto posterior a este número.

El piano ejecuta un acompañamiento muy rítmico con grupos de tres corcheas (la primera acentuada) reforzado por el timbal y las cuerdas graves (ejemplo IV.2.22). La escritura es muy pianística y de gran intensidad sonora, con octavas en las dos manos. De nuevo hacen su presencia la percusividad y el elemento “bárbaro” antes citado. En este instante musical tempestuoso los tres delincuentes, tras haber comprobado horrorizados que no ha muerto asfixiado, sacan agresivamente al mandarín de debajo de las almohadas y le agarran con firmeza.

EJEMPLO IV.2.22

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, p. 159.



- Desde el Número [94] hasta el [95] y desde el Número [97] hasta el primer compás del [100].

En el primer fragmento el piano desarrolla un diseño de seisillos y posteriormente fusas en *legato* con función acompañante similar al pasaje del Número [50] (ejemplo IV.2.23a). Se evidencia un paralelismo con el fragmento de la *Danza rusa* de *Petrouchka* anteriormente referido cuya ilustración ahora adjuntamos (ejemplo IV.2.23b). En el segundo pasaje la fórmula rítmica acompañante que se repite es de gran

originalidad, con una escritura más habitual en el arpa. Se trata de *glissandi* ascendentes y descendentes, a ritmo de blancas, que se repiten durante un gran número de compases con un matiz oscilante entre *piano* y *forte*. Como hecho a resaltar el timbal tiene aquí también una escritura innovadora: redobles de dos notas que se alternan enlazadas por *glissandi*. En este momento se está produciendo el tercer intento de acabar con la vida del mandarín “maravilloso” que es colgado en el gancho de la lámpara para ser ahorcado.

EJEMPLO IV.2.23a

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, p. 170.



EJEMPLO IV.2.23b

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 55.



IV.2.2.4.5. El piano en funciones percusivas

Este uso percusivo tiene un carácter transversal dentro las funciones que desarrolla el piano como integrante de la orquesta que emplea Bartók en *El*

mandarín maravilloso. Así podemos observarlo en los fragmentos analizados anteriormente tanto en pasajes a solo como en acompañamientos rítmicos, doblando a otros instrumentos o a la hora de buscar sonoridades o efectos. No obstante en este subepígrafe vamos a incluir específicamente algunos pasajes que no hemos mencionado con anterioridad en los que la función más marcada del piano es la percusiva :

- Desde el segundo compás del Número [52] hasta el tercer compás del Número [53].

El piano interpreta unos diseños rítmicos y secos muy agudos con el triángulo (ejemplo IV.2.24), y en los dos últimos compases con la caja y la cuerda en *pizzicato*. Bartók utiliza aquí el piano como un instrumento de percusión.

EJEMPLO IV.2.24

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, p. 89.

- Desde el tercer compás del Número [78] hasta el tercer compás del Número [80].

El instrumento que ocupa nuestra investigación es empleado en este fragmento de carácter *pesante* con un tratamiento percusivo, reforzando a los instrumentos de percusión. En los primeros cuatro compases dobla con octavas muy graves en *staccato*, *fortissimo* y con pedal derecho una serie de notas repetidas del timbal y el bombo, además de los fagotes, violonchelos y contrabajos. A partir del Número [79] el piano ejecuta un trémolo *fortissimo* a intervalo de octava en un registro muy grave doblando el redoble de timbal²³⁸ y del tam-tam, a modo de nota pedal, mientras la música va adquiriendo gradualmente una gran tensión (ejemplo IV.2.25a). En *Petrouchka* ya pudimos observar un pasaje de gran semejanza pero doblando a los tambores (ejemplo IV.2.25b). En la trama escénica los vagabundos ya han robado las joyas y el dinero del mandarín y justo cuando se inicia este fragmento *pesante* deciden asesinarlo asfixiándolo cruelmente. Para ello le arrojan sobre la cama amontonando sobre él almohadas, mantas y objetos pesados encima (incluso uno de los malhechores se llega a sentar sobre todo ello).

EJEMPLO IV.2.25a

BARTÓK, B., *Der Wunderbare Mandarin Op. 19...*, obra citada, p. 143.

The musical score for Example IV.2.25a consists of four staves. The top staff is for Timpani (Timp.), the second for Cello/Double Bass (Cin.), the third for Tamtam, and the bottom for Piano (Pf.). The time signature is 4/4. The piano part (Pf.) is marked 'col legno' and 'sempre cresc.'. The score shows a sequence of notes and rests across four measures, with the piano part playing a low, sustained note that gradually increases in volume.

²³⁸ Recordemos la aseveración de S. Adler en *The Study Of Orchestration*, ya citada anteriormente, de que el piano en su registro más grave puede reforzar los timbales.

Influencia de *Petrouchka* de Stravinsky en *El sombrero de tres picos* de Falla y en *El mandarín maravilloso* de Bartók, en referencia al piano en la orquesta

EJEMPLO IV.2.25b

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 75.

The image shows a musical score for Stravinsky's *Petroushka*, measures 1-4. The score is written for four staves: Tamb. de Basque, Tamb. milit. et Tambourin, Arpa I. II., and Piano. The tempo is marked 'Allegro' and the key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 2/4 to 3/4. The lyrics 'DANS LA COULISSE (come sopra)' are written above the first staff. The Piano part features a series of chords and arpeggios.

Aquí concluye el análisis comparativo entre la segunda muestra secundaria de nuestro corpus de estudio, *El mandarín maravilloso* de Bartók, y la muestra generatriz, *Petroushka*, en referencia al piano orquestal. El modo en el que el compositor húngaro utiliza este instrumento en la orquesta de *El mandarín* evidencia una serie de paralelismos con la muestra principal, *Petroushka*, lo cual está en consonancia con el hecho referido anteriormente de que Stravinsky ejerció una notable influencia sobre Bartók en diferentes aspectos de su producción musical.

V

CONCLUSIONES

V. CONCLUSIONES

En el momento de iniciar esta investigación nos propusimos conocer el proceso de integración del piano en la orquesta, considerando sus antecedentes, descubriendo cuáles son sus primeras apariciones en esta formación instrumental y, sobre todo, analizando en profundidad cómo se produce la consolidación de esta participación que se torna habitual durante el s. XX y XXI; dicha consolidación ha constituido nuestro objeto de estudio. Para ello era necesario partir del análisis del catálogo de obras orquestales con presencia de piano desde sus inicios; como no tuvimos constancia de la existencia de dicho catálogo nos vimos en la necesidad de elaborarlo personalmente. Inicialmente pensábamos que Igor Stravinsky podía ser uno de los potenciales artífices de dicha consolidación y, en especial, su ballet *Petrouchka*, motivo por el que elegimos esta obra como muestra principal de nuestro corpus de estudio. En consecuencia, tratamos de estudiar la importancia del piano como integrante de la orquesta en la producción de Igor Stravinsky, centrando nuestra atención en el ballet *Petrouchka*, analizando las funciones que desempeña y su aportación al resultado tímbrico y expresivo de la orquesta. Además analizamos el uso del piano en la orquesta en otras dos obras (*El sombrero de tres picos* y *El mandarín maravilloso*) de dos compositores muy relevantes de la primera mitad del s. XX (Manuel de Falla y Béla Bartók) con objeto de valorar la posible influencia que *Petrouchka* pudo ejercer en ellas y, por extensión, en el mundo creativo musical de esos años;

éstas han constituido las dos muestras secundarias del corpus de estudio de esta investigación.

Para desarrollar todo ello nos hemos apoyado en modelos de investigación en Ciencias de la Comunicación, ya descritos anteriormente. Recordemos que pretendíamos estudiar el proceso de institucionalización de la presencia consolidada del piano en la orquesta, para lo cual hemos procedido a analizar diacrónicamente el catálogo elaborado de obras orquestales con piano. A continuación, hemos centrado nuestra atención en las lógicas de producción (ente emisor: el compositor Igor Stravinsky) y en el instrumento como materia expresiva (el piano orquestal) empleado en el momento de la composición de *Petrouchka*, como probables agentes generadores de la institucionalización antes referida. Finalmente hemos analizado la evolución en el eje diacrónico para conocer su influencia posterior en otras obras significativas de compositores muy destacados del momento: Falla y Bartók.

En la introducción a esta investigación formulábamos los siguientes planteamientos en forma de hipótesis de partida:

“El estreno en 1911 del ballet *Petrouchka* de Igor Stravinsky supone un momento clave en lo que a la consolidación del piano en la orquesta se refiere; su influencia se observa claramente en obras posteriores de algunos de los compositores coetáneos más emblemáticos y ejemplo de ello son los ballets *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla y *El mandarín maravilloso* de Béla Bartók.”

Con el desarrollo de esta investigación hemos podido valorar dicha hipótesis inicial, confirmando finalmente la veracidad de la misma. Así, tras

analizar la distribución temporal de las primeras obras con piano como instrumento orquestal a partir de los datos recabados en el catálogo correspondiente, pudimos evidenciar desde la aparición de *Petrouchka* un muy destacado y súbito incremento de dichas composiciones, que se ratifica en los años posteriores. Por otra parte, hemos podido comprobar en detalle a través de un análisis comparativo la influencia de esta obra stravinskiana en los ballets antes citados de Falla y Bartók, en cuanto a la utilización del piano en la orquesta. Podemos aseverar que la fuerza arrolladora de la figura de Stravinsky en el universo musical, con enorme influencia en la música del s. XX y su inclinación por el uso del piano orquestal, ha ejercido de definitivo detonante para que se produzca la consolidación de la inclusión del piano en la orquesta.

Teniendo en cuenta todo lo analizado en esta investigación hemos podido obtener además las siguientes conclusiones secundarias:

1. Entre las causas que han podido motivar que un gran número de compositores a partir de los años diez del pasado siglo comiencen a utilizar con frecuencia el piano en sus orquestaciones, con Stravinsky en un lugar destacado entre ellos, podemos citar las siguientes:
 - En estos años inmediatamente anteriores y posteriores a la Primera Guerra Mundial se desarrolla una corriente artística innovadora, el Modernismo, que hizo que los compositores reexaminaran las convenciones que habían heredado del pasado buscando desafiar nuestras percepciones y capacidades y

proporcionando una experiencia que resultaría imposible con los medios tradicionales.²³⁹

- En este contexto compositivo de carácter anti-romántico (se trata de huir del carácter eminentemente lírico y de las sonoridades ampulosas de la orquesta tardorromántica) y anti-impresionista (se evita la evanescencia, vaporosidad e inmaterialidad del impresionismo musical), el timbre, la sequedad y precisión sonora y el carácter percusivo del piano podían ayudar a conferir a la orquesta la sonoridad deseada.
 - Por otro lado, en ese afán de innovación propio de la estética modernista el uso del piano en la formación orquestal podía producir un enriquecimiento de la paleta orquestal, que no de los efectivos instrumentales, y consecuentemente generar nuevos efectos tímbricos.
 - Otra causa que favoreció el fenómeno que constituye nuestro objeto de estudio es la tendencia tras la Primera Gran Guerra a utilizar con frecuencia orquestas de cámara y conjuntos instrumentales reducidos, sobre todo dentro del Neoclasicismo, en los que el piano como instrumento polifónico se solía emplear por su capacidad de poder suplir la ausencia de otros instrumentos.
2. En un sentido diacrónico podemos decir que la producción stravinskiana evoluciona en lo referente a la utilización orquestal del piano. *Petrouchka* marca un hito como obra clave en tal sentido. En

²³⁹ BURKHOLDER, J. P., GROUT, D. J. y PALISCA, C. V., *Historia de la música occidental...*, obra citada, p. 893.

su primera obra orquestal con este instrumento, el ballet *El pájaro de fuego*, en su versión original de 1910, las intervenciones del piano son bastante esporádicas, en cometidos sobre todo de doblar a otros instrumentos. En 1911 con su siguiente obra escénica, *Petrouchka*, se produce una ruptura con su neorromanticismo y su orquestación “casi neowagneriana” anteriores, empleando innovaciones armónicas, rítmicas y de instrumentación. Centrándonos en este último campo hemos podido observar que su orquestación es muy rica, deslumbrante y virtuosística con especial protagonismo para el piano. Este instrumento destaca en su carácter percusivo, sequedad de sonido, solidez, equilibrio y precisión sonora así como aportando rasgos como la impresión de automatismo, gracias en gran parte al tipo de escritura de Stravinsky, todo ello proporcionando un profundo sentido de expresión psicológico. Según André Schaeffner, tal como hemos comentado con anterioridad, ello supone una novedad en la historia de la música. Desde la composición de esta obra se está instaurando una etapa musical nueva de carácter anti-impresionista que se identifica con la utilización orquestal del piano. Desde entonces Stravinsky incrementa su uso en la orquesta ya que su lenguaje se identifica con el timbre de este instrumento. Por ejemplo, si comparamos la versión de 1919 de la suite de *El pájaro de fuego* con la partitura original de 1910, observamos mucha más presencia y riqueza en las tareas encomendadas al piano.

3. A partir del análisis que hemos desarrollado en la tercera sección de esta tesis doctoral hemos podido conocer el modo en que las lógicas de producción (Igor Stravinsky) utilizan el piano como instrumento integrante de la orquesta en el ballet *Petrouchka*, empleando como

fuelle la partitura correspondiente a la versión original, que data de 1911. Los usos orquestales que tiene son principalmente los siguientes:

- Partes a solo. Hemos podido identificar algunos pasajes solísticos impetuosos y de gran alarde virtuosístico en la *Danza rusa* (final del primer cuadro) y durante todo el segundo cuadro. En estos fragmentos, en ocasiones Stravinsky aprovecha el timbre del piano para buscar el contraste con el resto de sonoridades orquestales.
 - Doblar o duplicar a otros instrumentos para conseguir efectos tímbricos, aportando incisividad al resultado sonoro, propio de la cualidad percusiva del timbre del piano.
 - Búsqueda de sonoridades, colores y efectos experimentales, como en el célebre pasaje del acorde de *Petrouchka*, al principio del segundo cuadro.
 - Funciones percusivas, en pasajes en que puede sustituir, contrastar o reforzar la sonoridad de otros instrumentos de percusión.
 - Funciones de acompañamientos rítmicos, en muchas ocasiones de carácter repetitivo en *ostinato*.
4. En el ballet *El sombrero de tres picos* Manuel de Falla utiliza el piano en la orquesta con las siguientes funciones también observadas en *Petrouchka* y con claras influencias de esta obra: en partes a solo, doblando a otros instrumentos para conseguir efectos tímbricos, búsqueda de sonoridades, colores y efectos experimentales, en

funciones percusivas y en acompañamientos rítmicos y, por último, reseñaremos un uso no observado en Stravinsky hasta entonces y que será habitual en el s. XX: el piano en la pequeña orquesta ayudando a suplir la ausencia de algunos instrumentos. Como esta obra surge a raíz de *El corregidor y la molinera*, instrumentada para orquesta reducida (al igual que *El amor brujo*), en algunos pasajes provenientes de aquélla podemos intuir que la idea original del compositor era la de cubrir con el piano la ausencia de otros instrumentos; una vez que Falla aborda la composición de *El sombrero* decide mantener voluntariamente la orquestación anterior por cuestiones tímbricas, a pesar de disponer de una amplia orquesta sinfónica que utiliza en otras secciones, sobre todo en la segunda parte. Podemos mencionar que el compositor español aprovecha la sonoridad seca y percusiva del piano, con articulación *staccato*, en pasajes de carácter grotesco y de burla, así como imitando, en nuestra opinión, el rasgueado de la guitarra flamenca, las castañuelas, el taconeo y las palmas, propios del folklore andaluz.

5. Béla Bartók, por su parte, en la orquestación del ballet *El mandarín maravilloso* introduce una rica e interesante parte musical en el piano desarrollando las siguientes funciones, ya utilizadas anteriormente en *Petrouchka*: en partes a solo (poco frecuentes), doblando a otros instrumentos para conseguir efectos tímbricos, búsqueda de sonoridades, colores y efectos experimentales (de gran originalidad), en acompañamientos rítmicos (en que en ocasiones aparece el elemento “bárbaro”) y, por último, la función percusiva que tiene un carácter transversal en el pianismo de Bartók. Tras el análisis musical

comparativo que hemos realizado podemos decir que en esta obra también se evidencia la influencia de *Petrouchka*.

6. Tras la elaboración y análisis del catálogo completo de obras de Stravinsky con piano como instrumento orquestal, que adjuntamos como Anexo VII.2, podemos aseverar que en el conjunto de la producción de Igor Stravinsky para orquesta (o agrupaciones de más de 8 miembros) se observa una importante presencia, tanto cuantitativa como cualitativa, de composiciones en las que participa el piano. Dicha utilización ocupa prácticamente toda su producción temporal (desde 1910 –su primera obra orquestal data de 1907- hasta 1966 –coincidiendo con su última composición-) y estilística (rusismo, neoclasicismo y serialismo) con bastante continuidad, es decir, sin períodos de ausencia relevantes. Asimismo son composiciones de géneros muy diversos: escénico (ballet, cuento-musical, ópera, ópera para televisión y ópera-oratorio), sinfónico (sinfonías, suites, conciertos, danzas, variaciones y otros), sinfónico-corales (cantatas, cantos, requiem, sinfonía de los salmos) y para voz solista con acompañamiento orquestal o instrumental (poemas).
7. En *Petrouchka* el piano aporta al conjunto orquestal unas sonoridades que asumen una gran fuerza expresiva y comunicativa ayudando a transmitir al público oyente estados anímicos y matices psicológicos, siempre en concordancia con la trama escénica, como:
 - Impresión de automatismo, de las marionetas que adquieren vida en el primer cuadro. Para transmitirlo Stravinsky recurre al piano en algunos pasajes con una escritura de carácter

percusivo (*marcato* y *staccato*), de ritmo obsesivo como una máquina robotizada y con predominio de acordes amplios de escritura vertical.

- Sensaciones de tormento, enfurecimiento, dolor, así como de rabia que experimenta Petrouchka durante el segundo cuadro. El compositor pretende expresarlo apoyándose en las intervenciones del piano con arpeggios violentos y alocados, de armonías yuxtapuestas, ritmos frenéticos cambiantes con pausas inesperadas y su timbre percusivo intensificado por los acentos.
 - Sentimientos como el amor, en otros pasajes también del segundo cuadro, en combinaciones del piano con instrumentos de viento-madera produciendo sonoridades dulces, sutiles y tiernas que tienen gran fuerza comunicativa de cara al oyente.
 - Lucha psicológica asociada a un conjunto de emociones contradictorias que experimenta el protagonista, la marioneta humanizada Petrouchka, en el segundo cuadro. Stravinsky pretende expresarlo con la concatenación de todos estos súbitos cambios en la escritura musical que acabamos de referir.
8. Sin ser uno de los objetivos del presente trabajo, a la hora de analizar *Petrouchka* hemos observado cómo Igor Stravinsky introduce con bastante asiduidad motivos populares de su Rusia natal. Para ello Stravinsky emplea como fuentes diversas colecciones de cantos populares de este país, recopiladas por su maestro Rimsky-Korsakov y Tchaikovsky. Estas melodías aparecen con una sonoridad nueva

que se aleja de lo genuinamente tradicional para postular por una estética artística, intelectual o culta, podríamos decir que filtrada por el tamiz de su percepción personal. No podemos olvidar que dentro de los períodos estilísticos que hemos reconocido en la producción musical de Stravinsky, esta obra está encuadrada en el período ruso. Asimismo, abundan los elementos populares en las otras dos obras estudiadas, *El sombrero de tres picos* y *El mandarín maravilloso*.

Durante el desarrollo de este trabajo hemos descubierto otras posibles líneas de investigación de cara al futuro. Dado que el piano ha sido poco estudiado desde la perspectiva de instrumento integrante de la orquesta se nos abren muchos campos novedosos, por ejemplo en relación con la producción musical de otros compositores destacados en tal sentido como Charles Ives, Carl Orff, Sergei Prokofiev, Dimitri Shostakovich, Bohuslav Martinu, George Enescu, Arthur Honneger, Heitor Villa-Lobos o Aaron Copland.

Asimismo han despertado nuestro interés otros aspectos relacionados con la interpretación del piano como instrumento orquestal y, sobre todo, con la formación que ha de recibir un futuro pianista de orquesta. Esperamos poder afrontar dichos retos próximamente.

Por último nos gustaría expresar nuestro deseo de que esta investigación pueda ser de provecho para aquellos que se adentren en su lectura, del mismo modo que ha sido muy enriquecedor para nosotros realizarla.

VI

FUENTES

VI. FUENTES

VI.1. BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Samuel, *The Study Of Orchestration, Second Edition*. New York: W.W. Norton & Company, 1989.

AGUILERA, Miguel de, ADELL, Joan-Elies, SEDEÑO, Ana María (edit.), *Comunicación y música I y II*. Barcelona: Editorial UOC, 2008.

ALCALDE, Jesús, *Música y Comunicación. Puntos de encuentro básicos*. Madrid: Editorial Fragua, 2007.

ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de Instrumentos musicales. Desde la Antigüedad hasta J. S. Bach*. Barcelona: Ediciones Península 2001.

ANTOKOLETZ, Elliot, *Béla Bartók: a guide to research*. U.S.A.: Library of Congress Cataloging, 1997.

ANTOKOLETZ, Elliot, FISCHER, Victoria y SUCHOFF, Benjamin, *Bartók perspectives: man, composer and ethnomusicologist*. New York: Oxford University Press, 2000.

AUBERT, Louis - LANDOWSKY, Marcel, *La orquesta*. Buenos Aires: Eudeba, 1951.

BAINES, Anthony, *Historia de los instrumentos musicales*. Madrid: Taurus, 1988.

BARBER, Llorenç y PERRIS, Alicia, *Orquestación*. Madrid: Real Musical, 1984.

BARTOK, Bela, *Musique de la vie. Autobiographie, lettres et autres écrits choisis, traduits et présentés par Ph. A. Autexier*. París: Stock Musique, 1981.

BELKIN, Alan, *Artistic Orchestration*. Montreal: Montreal University, 2001.

BERG, Richard E. - STORK, David (coaut.), *The physics of sound*. New Jersey: Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1995.

BERLIOZ, Héctor, *A travers chants: etudes musicales, adorations, boutades et critiques*. París: Calmann-Levy, 1924.

BERLIOZ, Hécctor, *Grande traité de l'instrumentation et d'orchestration modernes*, (trad. english by Hugh Macdonald). Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

BLASCO VERCHER, Francisco, SANJOSÉ HUGUET, Vicente y PÉREZ BERMÚDEZ, Carlos (il.), *Los instrumentos musicales*. Valencia: Universidad de Valencia, 1994.

BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky* (trad. esp. por Daniel Zimbaldo). Madrid: Ediciones Turner S.A., 1987.

BRAGARD, Roger y DE HEN, Ferd. J., *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*. Bruxelles: Albert de Visscher, 1973.

BUCHNER, A., *Les Instruments de Musique à Travers de les Ages*. Prague: Artia, 1972.

BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental* (trad. esp. por Gabriel Menéndez). Madrid: Alianza Editorial S.A., 2008.

CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio, *Manuel de Falla*. Madrid: Ediciones Sedmay S.A., 1976.

CASAGRANDE, Efrem, *La storia deglo strumenti musicali*. Milano: Edizioni Farflsa Ancona, 1963.

CASELLA, Alfredo, *El piano* (trad. esp. por Carlos Floriani). Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1983.

CASELLA, Alfredo, *Stravinsky* (trad. esp. por Roberto J. Carman). Buenos Aires: Ricordi Americana S.A., 1951.

CASELLA, Alfredo y MORTARI, Virgilio, *La técnica de la orquesta contemporánea* (trad. esp. por A. Jurafsky). Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1950.

CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 2001.

- CHION, Michel, *El sonido: música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós, 1999.
- CHION, Michel, *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1992.
- CHION, Michel, *La música en el cine* (trad. esp. por Manuel Frau). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1997.
- CHOPIN, Frédéric, *Esquisses pour une Méthode de piano*, editado por Jean-Jacques Eigeldinger. París: Flammarion, 1993.
- CITRON, Pierre, *Bartók*. Paris: Ed. Seuil, 1963.
- CLAUDÍN, Víctor y ANABITARTE, Héctor, *Diccionario general de la comunicación*. Barcelona: Editorial Mitre, 1986.
- COOK, Nicholas, *A guide to musical analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- COOK, Nicholas, *De Madonna al canto gregoriano* (trad. esp. por Luis Gago). Madrid: Alianza Editorial S.A., 2006.
- COOPER, David, *Bartók, Concerto for orchestra*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- COPLAND, Aaron, *Cómo escuchar la música* (trad. esp. por Jesús Bal y Gay). Madrid: Ediciones F.C.E. España S.A., 1981.
- CORNELOUP, Marcel, *La orquesta y sus instrumentos*. Barcelona: sucesores de Juan Gili Editores, 1969.
- CRAFT, Robert, *Conversaciones con Igor Stravinsky* (trad. esp. por José M. Martín Triana). Madrid: Alianza Editorial S.A., 1991.
- DANIELS, David, *Orchestral Music, a handbook*. Metuchen: The Scarecrow Press, Inc., 1982.
- DONINGTON, Robert, *La música y sus instrumentos*. Madrid: Alianza, 1986.
- DOWNEY John W., *La musique populaire dans l'oeuvre de Béla Bartók*. París: Université de Paris, 1966.

EASTERBY-SMITH, Mark, THORPE, Richard and LOEWE, Andy, *Management Research, an Introduction*. London: Sage, 2002.

ECO, Umberto, *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura* (trad. esp. por Lucía Baranda y Alberto Clavería). Barcelona: Gedisa, 2001.

FORSYTH, Cecil, *Orchestration*. New York: Dover Publications, 1983.

GALLEGO, Antonio, *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid: Ministerio de Cultura-Dirección General de Bellas Artes, 1988.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2007.

GEIRINGER, Karl, *Instruments in the History of Western Music*. London: George Allen, 1978.

GEVAERT, François Auguste, *Nouveau Traite d'instrumentation*. París: H. Lemoine, 1885.

GILLIES, Malcolm, *El mundo de Bartók* (revisión esp. por Pablo Gianera). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

GOLDÁRAZ GAINZA, J. Javier, *La música del siglo XX*. Madrid: Dykinson, 2006.

GUIRAUD, E. - BÜSSER, H.: *Traité Pratique d'Instrumentation*. París: Durand, 1933.

HERRERA, Enric, *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Barcelona: Antoni Bosch, 1995.

HONEGGER, Marc, *Diccionario biográfico de los grandes compositores de la música* (revisión esp. por Tomás Marco). Madrid: Espasa Calpe S.A., 1993.

JACOB, Gordon, *Orchestal Technique - a Manual for Students*. London: Oxford University Press, 1982.

JACOBS, Arthur, *La Música de Orquesta*. Madrid: Ediciones Rialp, 1991.

JOSEPH, Charles M., *Stravinsky Inside Out*. New Haven: Yale University Press, 2001.

KARTOMI, Margaret J., *On concepts and classifications - 01 musical instruments*. Chicago: University of Chicago, 1990.

KELKEL, Manfred, *La musique de ballet en France de la belle époque aux années folles*. París: Librairie Philosophique J. Vrin, 1992.

KENDALL, Alan, *Musical Instruments*. Twickenham, Middlesex: Hamlyn Publishing, 1972.

KENNAN, Kent y GRANTHAM, Donald: *The technique of orchestration*. Upper Saddle River: Prentice-Hall Humanities, 1996.

KOECHLIN, Charles, *Traité de l'Orchestration*. París: Max Eschig, 1954.

LEEuw, Ton de, *Music of the Twentieth Century: a Study of its Elements and Structure* (trad. english by Stephen Taylor). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

LEVAILLANT, Denis, *El piano*. Barcelona: Labor, 1990.

LOESSER, Arthur, *Men, women, and pianos. A Social History*. New York: Dover Publications, 1990.

LULL, James, *Medios, comunicación y cultura. Aproximación global* (trad. esp. por Alcira Bixio). Buenos Aires: Amorrortu editores, 1997.

MAERSCH, Klaus, ROHDE, Ulrich; SEIFFERI, Otto y SINGER, Ute, *Atlas de los instrumentos musicales*. Madrid: Alianza, 1994.

MAR, Norman del, *Anatomy of the Orchestra*. London: Faber, 1983.

MARCO ARAGÓN, Tomás, *Historia de la música española*, vol. VI. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

MARI, Pierrette, *Bartók* (trad. esp. por Felipe Ximénez de Sandoval). Madrid: Espasa-Calpe S. A., 1985.

MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, 5ª edición. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.

MOREUX, Serge, *Béla Bartók*. París: Ediciones Richard-Masse, 1955.

NEUHAUS, Heinrich, *El arte del piano* (trad. esp. por Guillermo González). Madrid: Real Musical, 1987.

OLAZÁBAL, Tirso de, *Acústica musical y Organología*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A., 1981.

PAGANELLI, Sergio, *Gli strumenti musicali nell'arte*. Milano: Fratelli Fabbri Editori, 1966.

PAHISSA, Jaime, *Sendas y cumbres de la música española*. Buenos Aires: Librería Hachette S.A., 1955.

PAHISSA, Jaime, *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

PARAKILAS, James, *Piano roles: Three Hundred Years Of Life With The Piano*. New Haven: Yale University Press, 1999.

PÉREZ CUSTODIO, Diana, *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*. Cádiz: Universidad, Servicio de Publicaciones; Diputación, Servicio de Publicaciones, 2005.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano, *Falla y Turina a través de su epistolario*. Madrid: Editorial Alpuerto S.A., 1982.

PISTON, Walter, *Orquestación* (trad. esp. por Ramón Barce). Madrid: Real Musical Editores, 1984.

RANDEL, Don (ed.), *Diccionario Harvard de música* (trad. esp. Luis Carlos Gago). Madrid: Alianza Editorial S.A., 1999

RATTALINO, Piero, *Historia del piano*. Madrid: Spanpress Universitaria, 1997.

READ, Gardner, *Contemporary Instrumental Techniques*. New York: Schirmer Books, Macmillan, 1976.

REMNANT, Mary, *Musical Instruments. An Illustrated History from Antiquity to the Present*. London: B. T. Batsford Ud., 1989.

RIBERA, Jordi, *Instrumentos musicales*. Madrid: Daimon, 1986.

RIEMANN, Hugo, *Compendio de Instrumentación* (trad. esp. por Antonio Ribera). Barcelona: Labor, 1943.

RIEMANN, Hugo, *Historia de la música* (trad. esp. por Antonio Ribera). Barcelona: Labor, 1943.

RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai, *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Ricordi, 1946.

ROBERTSON, Alec, *Historia general de la música III*. Madrid: Istmo, 1983.

ROGERS, Bernard, *The Art of Orchestration: Principles of Tone Color in Modern Scoring*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1951.

ROSSING, Thomas D., *The science of sound*. Addison: Wesley Publishing Company, 1990.

SACHS, Curt, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* (Reprographischer Nachdruck der 2. Aufl., Leipzig, 1930) Hildesheim: Olms; Wiesbaden: Breitkopf u. Härtel, 1967.

SACHS, Curt, *Real-Lexicon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*. New York: Dover Publications, 1964.

SADIE, Stanley (ed.), *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2000.

SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 1980.

SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments, 3 vols*. London: Macmillan, 1984.

SALAZAR, Adolfo, *La música orquestal en el siglo XX*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1967.

SCHAEFFNER, André, *Origine des instruments de musique: introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. The Hague: Mouton, 1980.

SCHNEIDER, David E., *Bartók, Hungary and the renewal of tradition: case studies in the intersection of Modernity and Nationality. California studies in 20th-century music*, 5. Berkeley: University of California Press, 2006.

SOMFAI, László, *Béla Bartók: composition, concepts and autograph sources*. Berkeley: University of California Press, 1996.

SOPEÑA, Federico, *Historia de la música en cuadros esquemáticos*. Madrid: Espesa, 1962.

SOPEÑA, Federico, *Historia de la música contemporánea española*. Madrid: Rialp, 1976.

SOPEÑA, Federico, *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid: Turner Libros S.A., 1988.

STEIGERWALD, Sarah Ann, *Orchestral piano: an examination of orchestral piano issues and preparation methods through interviews and lessons with three orchestral pianists*. Ann Arbor: Columbia University, 2004.

STRAVINSKY, Igor, *An autobiography*. New York: Simon and Schuster, 1936.

STRAVINSKI, Ígor, *Crónicas de mi vida*, (trad. esp. por Elena Villalonga Serra). Barcelona: Alba Editorial S.L., 2005.

STRAVINSKI, Ígor, *Poética musical* (trad. esp. por Eduardo Grau). Barcelona: Acanalado Quaderns Crema S.A., 2007.

STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert, *Expositions and Developments*. London: Faber Music Ltd, 1981.

STRAVINSKY, Igor y CRAFT, Robert, *Souvenirs et commentaries* (trad. francés por F. Ledoux). París: Gallimard, 1960.

STRAWINSKY, Théodore, *El mensaje de Igor Strawinsky*, (trad. esp. por Joan Godo Costa). Barcelona: Parsifal Ediciones, 1989.

TRANCHEFORT, François-René, *Guía de la música sinfónica* (trad. esp. por Eduardo Rincón). Madrid: Alianza Editorial, 2008.

TRANCHEFORT, François-René, *Los instrumentos musicales en el mundo* (trad. esp. por Carmen Hernández). Madrid: Alianza Editorial, 1985.

TRUAX, Barry, *Acoustic Communication*. New Jersey: Ablez Public Corp, 1984.

VOLBACH, Fritz, *La orquesta moderna*. Barcelona: Edit. Labor, 1932.

VV.AA., *Diccionario de Música Clásica*. Navarra: Salvat Editores S.A., 2000.

VV.AA., *Historia de la música*. Madrid: Edaf, 1974.

VV.AA., *Instrumentos, intérpretes y orquestas*. Barcelona: Salvat S.A. de Ediciones, 1989.

WALSH, Stephen, *Stravinsky: A Creative Spring: Russia and France, 1882-1934*. Westminster (MD, USA): Alfred A. Knopf Incorporated, 1999.

WIDOR, Charles-Marie, *Técnica de la Orquesta Moderna, continuación al Tratado de Instrumentación y Orquestación de H. Berlioz* (trad. esp. por Felipe Pedrell). Paris-Bruselas: H. Lemoine y Cia., 1913.

WINTERNITZ, Emanuel, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art: studies in Musical Iconology*. New Haven, London: Yale University Press, 1979.

WINTERNITZ, Emanuel, *Musical Instruments of the Western World*. London: Thames & Hudson, 1967.

WOLF, Mauro, *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Barcelona: Paidós, 2000.

ZAMACOIS, Joaquín, *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor, 1982.

VI.2. HEMEROGRÁFICAS

AGUILERA Y MOYANO, Miguel de, “Tomar la cultura popular en serio”, en *Comunicación* nº 2, año 2003-04. Sevilla: Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, Universidad de Sevilla, 2004.

BARTÓK, Béla, revista de música *Melos*. Berlín: Scherchen, 1920.

FALLA, Manuel de, “El gran músico de nuestro tiempo: Igor Stravinsky”, artículo publicado por *La Tribuna* (Madrid, 5 de junio de 1916), en *Escritos sobre música y músicos*. Introducción y notas de Federico Sopeña. Madrid: Espasa-Calpe, col. Austral nº 53, 1988.

FALLA, Manuel de, “Felipe Pedrell (1841-1922)”, ensayo publicado en *La Revue Musicale* (febrero de 1923), en *Escritos sobre música y músicos*. Introducción y notas de Federico Sopeña. Madrid: Espasa-Calpe, col. Austral nº 53, 1988.

GARCÍA MATOS, Manuel, “Folklore en Falla”, en *Música*, revista trimestral de los Conservatorios españoles, II, nº 3-4 (enero-junio de 1953). Madrid: 1953.

LASSWELL, Harold Dwight, “The Structure and Function on Communication in Society”, en L. Bryson (ed.), *The Communication of Ideas*. New York: Institute for Religious and Social Studies, 1948.

LEIVA VERA, Miguel Ángel, “Los instrumentos de teclado a lo largo de la historia: clasificación y descripción”, en *Hoquet* Nº 2. Málaga: Conservatorio Superior de Música de Málaga, 2004.

LEIVA VERA, Miguel Ángel y MATÉS LLAMAS, Eva María, “Importancia de la educación musical en la formación integral del hombre”, en *Música y Educación* Nº 33. Madrid: Musicalis S.A., 1998.

MAFFEI, Scipione, artículo en la revista científica trimestral *Il Giornale dei Letterati d'Italia*, Vol. V. Venecia: 1711.

MANZANO ALONSO, Miguel, “Fuentes populares en la música de *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla”, en *Nassarre*, revista aragonesa de musicología, IX, nº 1 (1993). Zaragoza: 1993.

NOMMICK, Yvan, "Falla y Stravinsky: una amistad hispano-.rusa" en *La opinión de Granada*, 14 de enero de 2007. Granada: 2007.

NOMMICK, Yvan, "Semblanzas de compositores españoles: Manuel de Falla (1876-1946)" en *Revista de la Fundación Juan March*, noviembre 2008. Madrid: Fundación Juan March, 2008.

PÉREZ CUSTODIO, Diana, "Flamenco y Comunicación: Paco de Lucía como catalizador de cambios" en *Música y Educación* N° 54. Madrid: Musicalis S.A., 2003.

SCHAEFFNER, André, "Petrouchka", en *Le Ménestrel*, vol. 93, 5 junio 1931, París, 1931.

SHAW, George Bernard, "The Religion of the Pianoforte" in *The Fortnightly Review*, LXI, 1894.

SMITH, Ralph A., "Recent Trends and Issues in Policy Making", en Richard Colwell, *The New Handbook of Research in Music Teaching and Learning*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

TYMOCZKO, Dmitri, "Stravinsky and the Octatonic: A reconsideration", en *Music Theory Spectrum*, 24.1, 2002.

WOOD, Ralph W., "The piano as an orchestral instrument" en *Music and letters* XV (2). Oxford (U.K.): Oxford University Press, 1934, pp.139-146.

VI.3. EPISTOLARES

Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ignacio Zuloaga, fechada en Granada el 12 de febrero de 1923. Ubicación desconocida del original. Fotocopia en el Archivo Manuel de Falla (Granada), carpeta de correspondencia nº 7798.

VI.4. ELECTRÓNICAS

ALPHONSE LEDUC & CIE ÉDITIONS MUSICALES

<<http://www.alphonseleduc.com/>>

BÄRENREITER – VERLAG <<http://www.baerenreiter.com/>>

BOOSEY & HAWKES <<http://www.boosey.com/>>

BREITKOPF & HÄRTEL <<http://www.breitkopf.com/news/start>>

CHESTER MUSIC LTD. NOVELLO & COMPANY LTD.

<<http://www.chesternovello.com/>>

DOVER PUBLICATIONS <<http://store.doverpublications.com/>>

DURAND – SALABERT – ESCHIG , ÉDITIONS MUSICALES

<<http://www.durand-salabert-eschig.com/>>

EDICIONES MANUEL DE FALLA <<http://www.manueldefallaediciones.es/>>

EDITION PETERS <<http://www.edition-peters.com/home.php>>

G. SCHIRMER, ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS

<<http://www.msc-catalog.com/gsearch.htm>>

G. SCHIRMER INC. <<http://www.schirmer.com/>>

INTERNATIONAL MUSIC PUBLISHERS HANS SIKORSKI

<<http://www.sikorski.de/en/>>

IMSLP, International Music Score Library Project <<http://imslp.org/>>

KALMUS <<http://www.kalmus.com/>>

MANUEL DE FALLA, Página oficial <<http://www.manueldefalla.com/>>

OXFORD UNIVERSITY PRESS: SHEET MUSIC

<http://www.oup.com/us/corporate/publishingprograms/music/sheet_music/>

Fuentes

SCHOTT MUSIC <<http://www.schott-music.com/>>

SEEMSA, GRUPO EDITORIAL
<<http://www.seemsa.com/>>

SIKORSKI INTERNATIONALE MUSIKVERLAGE HANS
<<http://www.sikorski.de/>>

THEODORE PRESSER COMPANY <<http://www.presser.com/>>

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE ESPAÑA
<<http://www.sgae.es/home/es/Home.html>>

UNIVERSAL EDITION <http://www.universaledition.com/noflash_en.php>

[Consultas a todas estas fuentes en el período comprendido entre el 01-10-2008 y el 15-01-2010]

VI.5. PARTITURAS

BARTÓK, Béla, *Allegro Bárbaro, para piano solo*. London: Boosey & Hawkes.

BARTÓK, Béla, *Der Wunderbare Mandarin Op. 19*, taschenpartituren. Vienna: Philharmonia-Universal Edition, 2000.

BARTÓK, Béla, *Dance Suite*. London: Boosey & Hawkes.

BARTÓK, Béla, *Four Orchestral Pieces Op. 12*. London: Boosey & Hawkes.

BARTÓK, Béla, *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*. Vienna: Universal Edition, 1964.

BARTÓK, Béla, *Rhapsody N.º 1*. London: Boosey & Hawkes.

BARTÓK, Béla, *Rhapsody N.º 2*. London: Boosey & Hawkes.

BARTÓK, Béla, *Six Songs BB111*. London: Boosey & Hawkes.

BARTÓK, Béla, *The Miraculous Mandarin. Ballet*. London: Boosey & Hawkes.

BARTÓK, Béla, *The Miraculous Mandarin. Suite*. London: Boosey & Hawkes.

BARTÓK, Béla, *Three Village Scenes*. London: Boosey & Hawkes.

BARTÓK, Béla, *Five Hungarian Folk Songs BB108*. London: Boosey & Hawkes.

BERLIOZ, Hector, *Lelio (The Return to Life), Op. 14b n.º VI "Fantaisie sur la Tempête de Shakespeare"*, piano-vocal. New York: EveryNote Corp.

DEBUSSY, Claude, *Printemps, Suite Symphonique*. Paris: Durand & Cie, 1913.

D'INDY, Vincent, *Jour d'été a la montagne Op. 61*. Paris: Durand & Fils, 1906.

FALLA, Manuel de, *El amor brujo*: Score (primera publicación de la versión original). London: Chester Music Ltd., 1992.

FALLA, Manuel de, *El amor brujo*: Score (versión de 1925). London: Chester Music Ltd., 2001.

FALLA, Manuel de, *El Corregidor y la Molinera*: Score (primera publicación). London: Chester Music Ltd., 1996.

FALLA, Manuel de, *El sombrero de tres picos. Ballet*. London: J. & W. Chester, Ltd., 1921.

FALLA, Manuel de, *El sombrero de tres picos. Ballet*. London: Chester Music Ltd., 1999.

FALLA, Manuel de, *El sombrero de tres picos. Suites nº 1 & 2*. London: J. & W. Chester, Ltd., 1925.

FALLA, Manuel de, *Fuego Fatuo*: Suite for orchestra (primera publicación - arr. Ros Marbá). London: Chester Music Ltd.

GLAZUNOV, Alexander, *The Seasons Op. 67*. Boca Ratón (Florida): Edwin F. Kalmus & Co.

GLINKA, Mikhail Ivanovich, *Ruslan and Ludmilla*. Boca Ratón (Florida): Edwin F. Kalmus & Co.

MAHLER, Gustav, *Symphony nº 8*. London: Universal Edition, 1911.

MILHAUD, Darius, *La création du monde*. Paris: Editions Max Eschig, 1930.

MOZART, Wolfgang Amadeus, *Ch'io mi scordi di' te K.505*. Boca Ratón (Florida): Edwin F. Kalmus & Co.

PROKOFIEV, Sergei, *Scythian Suite Op. 20*. London: Boosey & Hawkes.

PUCCINI, Giacomo, *Suor Angelica*. Milano: Casa Ricordi Editore.

RESPIGHI, Ottorino, *Fontani di Roma*. Milano: G. Ricordi & C., 1918.

RESPIGHI, Ottorino, *Pini di Roma*. Milano: G. Ricordi & C., 1925.

SAINT-SAËNS, Camille, *Symphonie nº 3 Op. 78*. Paris: A. Durand & Cie. Editeurs.

SCHOSTAKOWITSCH, Dimitri, *Symphony No. 1 Op. 10*. Boca Ratón (Florida): Edwin F. Kalmus & Co.

SCRIABIN, Alexander, *Prometeus: The Poem of Fire Op. 60*. London: Ernst Eulenburg Ltd.

STRAVINSKY, Igor, *Agon*: Study Score – Hawkes Pocket. London: Boosey & Hawkes.

STRAVINSKY, Igor, *Chant du Rossignol*: Study Score – Hawkes Pocket. London: Boosey & Hawkes.

STRAVINSKY, Igor, *Flood*: Study Score – Hawkes Pocket. London: Boosey & Hawkes.

STRAVINSKY, Igor, *Mavra (rev. 1947)*: Study Score – Hawkes Pocket. London: Boosey & Hawkes.

STRAWINSKY, Igor, *Oedipus Rex, Opéra-Oratorio en Deux Actes d'après Sophocle par I. Strawinsky et J. Cocteau* (Nouvelle revision 1948). New York: Boosey & Hawkes, Inc., 1949.

STRAVINSKY, Igor, *Orpheus*: Study Score – Hawkes Pocket. London: Boosey & Hawkes.

STRAVINSKY, Igor, *Persephone (rev. 1949)*: Study Score – Hawkes Pocket. London: Boosey & Hawkes.

STRAVINSKY, Igor, *Petrushka: in full score: original version* (republication of *Pétrouchka –Scènes Burlesques en 4 Tableaux d'Igor Stravinsky et Alexandre Benois-: Partition d'Orchestre*, originally published by Edition Russe de Musique / Russischer Musikverlag, Berlin, Moscow, St. Petersburg in 1912). New York: Dover Publications Inc., 1988.

STRAVINSKY, Igor, *Petrouchka: in full score: revised 1947 version*. London: Boosey & Hawkes, 1948.

STRAVINSKY, Igor, *Requiem Canticles*: Study Score – Hawkes Pocket. London: Boosey & Hawkes.

STRAVINSKY, Igor, *Sermon Narrative & Prayer*. Study Score – Hawkes Pocket. London: Boosey & Hawkes.

STRAVINSKY, Igor, *Three Movements from Petrouchka (Transcribed by the composer)* para piano solo. Verona: CD Sheet Music.

STRAVINSKY, Igor, *The Firebird: in full score: original 1910 version* (republication of the edition published in 1964 by State Music Publishing House, Moscow.) New York: Dover Publications Inc., 1987.

STRAVINSKY, Igor, *The Firebird: in full score: suite (1919 version)*. London: J. & W. Chester Ltd.

STRAVINSKY, Igor, *4 Studies for Orchestra*: Study Score – Hawkes Pocket. London: Boosey & Hawkes.

STRAVINSKY, Igor, *Symphonie de Psalms*. London: Lowe & Brydone (Printers), Ltd., 1930.

STRAVINSKY, Igor, *Threni id est Lamentationes Jeremiae Prophetiae*: Full Score. London: Boosey & Hawkes, 1958.

STRAVINSKY, Igor, *Variations "Aldous Huxley in memoriam"*. London: Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., 1965.

VI.6. DISCOGRÁFICAS

BARTÓK, Béla, *The Miraculous Mandarin* and *Two Portraits*. PROKOFIEV, Serge, *Scythian Suite*. London Symphony Orchestra and Ambrosian Singers (Bartók) and Chicago Symphony Orchestra (Prokofiev), dir. Claudio Abbado (1 CD). Hamburg: Deutsche Grammophon, 1983.

Colección IGOR STRAVINSKY EDITION en 7 volúmenes (13 CDs). (El compositor dirige sus ballets, suites de ballet, sinfonías, conciertos, piezas orquestales y música de cámara; se incluyen grabaciones de ensayos y comentarios en vivo). New York: Sony Classical, 1991.

FALLA, Manuel de, *Noches en los jardines de España*, *El sombrero de tres picos* y *La vida breve (Interludio y Danza)*. L'Orchestre de la Suisse Romande, dir. Ernest Ansermet (1 CD). London: Decca, 1988.

STRAVINSKY: Ballets, Stage Works, Orchestral Works. Ernest Ansermet conducts the Suisse Romande Orchestra (8 CDs). London: Decca, 2002.

IGOR STRAVINSKY: *Petrushka* (versión 1947) – *La consagración de la primavera*. Orquesta Sinfónica de Detroit, dir. Antal Dorati (1 CD). London: Decca, 1989.

VI.7. VIDEOGRÁFICAS

PARIS DANCES DIAGHILEV: *Petrouchka* (Igor Stravinsky), *Le Spectre de la Rose* (Carl Maria Von Weber), *Preludio a la siesta de un fauno* (Claude Debussy) y *Las bodas* (Igor Stravinsky). c1990, 84 min., videotape sd. color. New York: Co-produced by NVC Arts and La Sept. Distributed by Elektra Entertainment (Warner Communications Inc.), 1990.

Petrouchka: Basado en la coreografía y producción original de Michel Fokine (adaptados por Nicholas Beriosov). Escenarios y vestuarios reproducidos a partir de los diseños originales de Alexander Benois. Representado y grabado en la Ópera de París Garnier. Intérpretes principales: Thierry Mongne (*Petrouchka*), Monique Loudières (la bailarina) y Jean Guizerix (el moro). Paris Opéra Ballet, Orchestra of the Paris Opéra dirigida por Michel Tabachnik.

PICASSO AND DANCE: *Le train bleu* (Darius Milhaud) et *Le tricorné* (Manuel de Falla). 1 DVD-video, NTSC, Dolby Digital 2.0 stereo, 81 min. Paris: La Sept / Arte, NVC Arts (Warner Music Group company), 1994.

El sombrero de tres picos: Basado en la coreografía y producción original (revisada por el Paris Opera Ballet). Escenarios, telones y vestuarios reproducidos a partir de los diseños originales de Pablo Picasso. Coreografía original de Léonide Massine. Representado y grabado en el Palais Garnier, Paris. Intérpretes principales: Kader Belarbi (el molinero), Françoise Legré (la molinera), Fabrice Bourgeois (el corregidor), Paris Opera Ballet, Orchestre des Concerts Lamoureux dirigida por Yvon Gerault.

STRAVINSKY – *The Firebird and Petrushka* (Kirov Ballet). 1 DVD-video, NTSC, Dolby Digital 5.1, 86 min., sello IMMORTAL, 2006. Intérpretes: The Kirov Ballet, Kirov Orchestra dirigida por Renat Salavatov (*Petrushka*) y Viktor Fedotov (*The Firebird*), Kirov Leningrad Academic Ballet Dancers.

VII

ANEXOS

VII. ANEXOS

VII.1. CATÁLOGO DE OBRAS CON PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL COMPUESTAS CON ANTERIORIDAD AL FIN DE 1925

Este catálogo que presentamos, elaborado personalmente con ilusión y esmero, recoge todas las obras orquestales (o para agrupaciones de más de ocho instrumentistas) que hemos localizado incluyendo el piano en su plantilla instrumental y cuya composición concluyó con anterioridad a finales de 1925; en concreto su número asciende a 130. El primer campo que aparece en esta relación es el del año de finalización del proceso creativo de cada obra, que además nos sirve como criterio de clasificación; los siguientes campos que incluimos son el título de la obra, el nombre y apellidos del compositor y, por último, el número de pianos que su interpretación requiere (en ocasiones añadimos otras observaciones como especificación de cuando es tañido a cuatro manos, si es piano vertical o piano preparado, etc.).

AÑO	OBRA	COMPOSITOR	Nº DE PIANOS
1786	<i>Ch'io mi scordi di te... Non temer K.505</i> , escena y aria para soprano y orquesta (añadido posterior para la ópera <i>Idomeneo K.366</i> , de 1781)	W. A. Mozart	1 piano
1832	<i>Lelio ou le retour à la vie</i> , monólogo lírico para voces solistas, coro mixto y orquesta	H. Berlioz	1 piano a 4 manos
1842	<i>Ruslan y Ludmila</i> , ópera	M. Glinka	1 piano
1886	<i>Sinfonía nº 3 Op.78</i>	C. Saint-Saëns	1 piano a 4 manos
1887	<i>Printemps</i> , suite para coro y orquesta (versión posterior para orquesta)	C. Debussy	1 piano a 4 manos
1899	<i>Las estaciones</i> , ballet	A. Glazunov	1 piano vertical
1901	<i>Sinfonía da camera Op.8</i> , para once instrumentos de viento-madera, cuerda y piano	E. Wolf-Ferrari	1 piano
1902	<i>Un poema pagano Op. 14</i> , para orquesta de cámara	Ch. M. Loeffler	1 piano
1903	<i>La vita nuova Op. 9</i> , cantata para voces solistas, coro y orquesta	E. Wolf-Ferrari	1 piano

AÑO	OBRA	COMPOSITOR	Nº DE PIANOS
1905	<i>Jour d'été à la montagne Op. 61</i> , tríptico sinfónico	V. d'Indy	1 piano
1905	<i>Sieben Lieder aus letzter Zeit</i> , para voz y orquesta	G. Mahler	1 piano
1906	<i>Sinfonía nº 8 de "Los Mil"</i> , para voces solistas, coro infantil, doble coro mixto y orquesta	G. Mahler	1 piano
1908	<i>Assassinat du Duc de Guise Op. 128</i> para orquesta reducida	C. Saint-Saëns	1 piano
1909	<i>Like a Sick Eagle</i> , para orquesta de cámara	Ch. Ives	1 piano
1910	<i>El pájaro de fuego</i> , ballet para gran orquesta	I. Stravinsky	1 piano
1910	<i>Prometeo, Poema del fuego (Sinfonía nº 5) Op. 60</i> para gran orquesta	A. Scriabin	1 piano
1911	<i>Petrouchka</i> , ballet para gran orquesta	I. Stravinsky	1 piano
1911	<i>I gioielli della Madonna</i> , ópera	E. Wolf-Ferrari	1 piano

AÑO	OBRA	COMPOSITOR	Nº DE PIANOS
1911	<i>El pájaro de fuego</i> , suite de concierto para gran orquesta	I. Stravinsky	1 piano
1912	<i>The gong on the Hook and Ladder</i> , para orquesta de cámara	Ch. Ives	1 piano
1912	<i>The Indians</i> , para orquesta de cámara	Ch. Ives	1 piano
1912	<i>Nipponari</i> , siete canciones sobre poemas japoneses para soprano y pequeña orquesta	B. Martinu	1 piano
1912	<i>Ariadne auf Naxos Op.60</i> , ópera	R. Strauss	1 piano
1912	<i>Pierrot Lunaire Op.21</i> , canciones para soprano y grupo instrumental	A. Schoenberg	1 piano
1912	<i>Altenberg Lieder Op.4</i> , para voz y orquesta	A. Berg	1 piano
1913	<i>Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé</i> , para voz y orquesta de cámara	M. Ravel	1 piano
1913	<i>Gitanjaly</i> , para mezzo-soprano y orquesta de cámara	J. A. Carpenter	1 piano

AÑO	OBRA	COMPOSITOR	Nº DE PIANOS
1913	<i>La boîte à joujoux</i> , ballet	C. Debussy	1 piano
1913	<i>A symphony: "Holidays"</i>	Ch. Ives	1 piano
1913	<i>Tres poemas de la lírica japonesa</i> , para soprano y grupo instrumental	I. Stravinsky	1 piano
1913	<i>Las campanas Op. 13</i> , cantata para solistas, coro y orquesta	S. Rachmaninov	1 piano vertical
1913	<i>Vorspiel zu einem Drama</i>	F. Schrecker	1 piano
1914	<i>The rainbow</i> , para orquesta de cámara	Ch. Ives	1 piano
1914	<i>Three places in New England</i> , para orquesta de cámara	Ch. Ives	1 piano
1914	<i>Tone Roads nº 3</i> , para orquesta de cámara	Ch. Ives	1 piano
1914	<i>El ruiseñor</i> , cuento musical (ópera) para voces solistas, coro y orquesta	I. Stravinsky	1 piano

AÑO	OBRA	COMPOSITOR	Nº DE PIANOS
1914	<i>Night H.89</i> , ballet	B. Martinu	1 piano
1914	<i>Composición para gran orquesta H.90</i>	B. Martinu	1 piano
1914	<i>Adventures in a Perambulator</i>	J. A. Carpenter	1 piano
1914	<i>Tanzende Faune Op.21</i>	C. Orff	1 piano a 4 manos
1914	<i>Sinfonía nº 2 Op. 17</i>	G. Enescu	1 piano
1914	<i>Psalm 22</i> , para barítono y orquesta de cámara	E. Bloch	1 piano
1915	<i>Ballad "Villa by the sea" H.97</i>	B. Martinu	1 piano
1915	<i>Suite nº 2 Op.20</i>	G. Enescu	1 piano
1915	<i>Suite escita Op.20</i>	S. Prokofiev	1 piano

AÑO	OBRA	COMPOSITOR	Nº DE PIANOS
1915	<i>Chout Op.21</i> , ballet	S. Prokofiev	1 piano
1915	<i>El amor brujo</i> , gitanería (ballet) para voz y orquesta reducida	M. de Falla	1 piano
1915	<i>Die Gezeichneten Op. 3</i> , ópera	F. Schrecker	1 piano
1915	<i>Vorspiel zur oper "Die Gezeichneten"</i>	F. Schrecker	1 piano
1916	<i>El amor brujo</i> , versión de concierto para orquesta	M. de Falla	1 piano
1916	<i>Sinfonía nº 4</i> , para coro y orquesta	Ch. Ives	2 pianos (1 a 4 manos)
1916	<i>Luck and Work</i> , para orquesta de cámara	Ch. Ives	1 piano
1916	<i>Navidad Op.16</i>	J. Turina	1 piano
1916	<i>Kammersymphonie</i>	F. Schrecker	1 piano

AÑO	OBRA	COMPOSITOR	Nº DE PIANOS
1916	<i>Fuentes de Roma</i>	O. Respighi	1 piano
1916	<i>Sinfonía nº 3 Op.27</i> , para tenor, coro y orquesta	K. Szymanowski	1 piano
1916	<i>Danzas africanas</i>	H. Villa-Lobos	1 piano
1917	<i>Premonitions</i> , para voz o coro y orquesta de cámara	Ch. Ives	1 piano
1917	<i>El canto del ruiseñor</i> , ballet para gran orquesta	I. Stravinsky	1 piano
1917	<i>Des Bürger als Edelmann Op. 60</i> , suite orquestal	R. Strauss	1 piano
1917	<i>Wozzek Op.7</i> , ópera	A. Berg	1 piano vertical
1917	<i>Birthday of the Infanta</i> , ballet	J. A. Carpenter	1 piano
1917	<i>Ein Sommernachtsraum</i>	C. Off	1 piano

AÑO	OBRA	COMPOSITOR	Nº DE PIANOS
1917	<i>The Gambler Op.24, ópera</i>	S. Prokofiev	1 piano
1917	<i>El corregidor y la molinera, pantomima (ballet) para mezzosoprano y orquesta reducida</i>	M. de Falla	1 piano
1917	<i>Concierto para violín y orquesta nº 1 Op.35</i>	K. Szymanowski	1 piano
1917	<i>Uirapurú, ballet</i>	H. Villa-Lobos	1 piano
1917	<i>Amazonas - Ballet indígena brasileño</i>	H. Villa-Lobos	1 piano
1917	<i>The pleasure dome of Kubla Khan</i>	Ch. T. Griffes	1 piano
1918	<i>Suor Angelica, ópera</i>	G. Puccini	2 pianos
1918	<i>Sinfonía nº 3 Op. 21, para coro y orquesta</i>	G. Enescu	1 piano
1919	<i>El pájaro de fuego, suite de concierto para orquesta</i>	I. Stravinsky	1 piano

AÑO	OBRA	COMPOSITOR	Nº DE PIANOS
1919	<i>Overture on hebrew themes Op. 34</i>	S. Prokofiev	1 piano
1919	<i>El sombrero de tres picos</i> , ballet para mezzosoprano y orquesta	M. de Falla	1 piano
1919	<i>Fuego fatuo</i> , ópera inconclusa	M. de Falla	1 piano a 4 manos
1920	<i>Charlie Rutlage</i> , para orquesta de cámara	Ch. Ives	1 piano
1920	<i>La adúltera penitente Op. 18b</i> , suite de concierto para tenor y orquesta	J. Turina	1 piano
1920	<i>Das Nusch-Nuschi Op. 20</i> , para escena	P. Hindemith	1 piano
1920	<i>La Belle Excentrique</i> , fantasía seria para orquesta de music-hall	E. Satie	1 piano
1920	<i>Pupazzetti Op. 27 bis</i>	A. Casella	1 piano
1920	<i>Il beato regno</i>	V. Tommasini	1 piano

AÑO	OBRA	COMPOSITOR	Nº DE PIANOS
1920	<i>Seis piezas Op.6</i> , para orquesta de cámara	A. Webern	1 piano
1921	<i>Suite nº 2</i> , para pequeña orquesta	I. Stravinsky	1 piano
1921	<i>Krazy Kat</i>	J. A. Carpenter	1 piano
1921	<i>Des Turmes Auferstehung</i> , para 2 coros masculinos y orquesta	C. Orff	6 pianos (<i>ad libitum</i> 3)
1921	<i>El sombrero de tres picos</i> , 2 suites para orquesta	M. de Falla	1 piano
1921	<i>Słopiewnie Op.46b</i> , para voz y orquesta	K. Szymanowski	1 piano
1921	<i>Cuatro piezas para orquesta Op.12</i>	B. Bartók	1 piano
1921	<i>Kammermusik nº 1 Op.24</i> , para orquesta de cámara	P. Hindemith	1 piano
1921	<i>In Sturm und Eis (Imm Kampf mit dem Berge)</i> , música para cine	P. Hindemith	1 piano

AÑO	OBRA	COMPOSITOR	Nº DE PIANOS
1921	<i>El rey David H.37</i> , oratorio para narrador, voces solistas, coro y orquesta	A. Honneger	1 piano
1921	<i>Dr. Syntax</i> , obertura pedagógica	W. Walton	1 piano
1922	<i>Aeschylus and Socrates</i> , para orquesta de cámara	Ch. Ives	1 piano
1922	<i>Lied der Waldbaube</i> , para soprano y orquesta	A. Schoenberg	1 piano
1922	<i>Chout Op.21bis</i> , suite para orquesta	S. Prokofiev	1 piano
1922	<i>Danza de los mosquitos</i>	H. Villa-Lobos	1 piano
1922	<i>Der Dämon Op.28</i> , pantomima (ballet)	P. Hindemith	1 piano
1922	<i>Through the Looking Glass Op.12</i> , para gran orquesta	D. Taylor	1 piano
1922	<i>Tema con variaciones Op.3</i>	D. Shostakovich	1 piano (<i>ad libitum</i>)

AÑO	OBRA	COMPOSITOR	Nº DE PIANOS
1923	<i>On the Antipodes</i> , para orquesta de cuerda, órgano y 2 pianos	Ch. Ives	2 pianos
1923	<i>Lincoln the great composer</i> , para coro y orquesta	Ch. Ives	1 piano
1923	<i>Cromatimelodtune</i>	Ch. Ives	1 piano
1923	<i>Las Bodas</i> , escenas coreográficas rusas	I. Stravinsky	4 pianos
1923	<i>Dance suite</i>	B. Bartók	1 piano a 4 manos
1923	<i>Der Dämon Op.28</i> , suite de concierto para orquesta reducida	P. Hindemith	1 piano
1923	<i>La creación del mundo Op.81</i> , ballet para orquesta reducida	D. Milhaud	1 piano
1923	<i>Cydalise et le Chevre-pied</i> , ballet	G. Pierné	1 piano
1923	<i>Cortege Macabre</i>	A. Copland	1 piano

AÑO	OBRA	COMPOSITOR	Nº DE PIANOS
1923	<i>Musiques d'ameublement</i>	E. Satie	1 piano a 4 manos
1923	<i>The Black Maskers</i> , música incidental para gran orquesta	R. Sessions	1 piano
1924	<i>Memorias de mi infancia</i>	Ch. M. Loeffler	1 piano
1924	<i>Half-Time H. 142</i>	B. Martinu	1 piano
1924	<i>Skyscrapers</i>	J. A. Carpenter	1 piano
1924	<i>Pinos de Roma</i>	O. Respighi	1 piano
1924	<i>König Roger Op. 46</i> , ópera	K. Szymanowski	1 piano
1924	<i>El mandarín maravilloso Op. 19</i> , pantomima (ballet)	B. Bartók	1 piano
1924	<i>Men and Mountains</i>	C. Ruggles	1 piano

AÑO	OBRA	COMPOSITOR	Nº DE PIANOS
1924	<i>Sinfonietta</i>	A. Tansman	1 piano
1925	<i>L'Enfant et les sortilèges</i> , fantasía lírica para 21 voces solistas, coro de niños, coro mixto y orquesta	M. Ravel	1 piano
1925	<i>Sinfonía nº 2 Op.40</i>	S. Prokofiev	1 piano
1925	<i>El amor brujo</i> , ballet para voz y orquesta (nueva versión)	M. de Falla	1 piano
1925	<i>El poema de una sanluqueña Op.28</i> , para violín y orquesta	J. Turina	1 piano
1925	<i>Choros nº 8</i>	H. Villa-Lobos	2 pianos (piano preparado)
1925	<i>Concerto grosso nº 1</i> , para piano y cuerda	E. Bloch	1 piano
1925	<i>Choros nº 10</i>	H. Villa-Lobos	1 piano
1925	<i>Judith H.57</i> , ópera	A. Honneger	2 pianos

AÑO	OBRA	COMPOSITOR	Nº DE PIANOS
1925	<i>Dance symphony</i>	A. Copland	1 piano
1925	<i>Grohg, ballet</i>	A. Copland	1 piano
1925	<i>Music for the Theatre</i>	A. Copland	1 piano
1925	<i>Sinfonía nº 1 Op. 10</i>	D. Shostakovich	1 piano

VII.2. CATÁLOGO COMPLETO DE OBRAS DE I. STRAVINSKY CON PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL

El catálogo que exponemos a continuación corresponde a la totalidad de las composiciones orquestales o para agrupaciones de más de ocho instrumentistas de Igor Stravinsky (incluyendo las diversas versiones realizadas por el compositor de las mismas) en las que está incluido el piano en la formación orquestal, concretamente treinta. Al igual que en el catálogo anterior el primer campo que figura es el del año de finalización de la composición de cada obra (o versión correspondiente), que además nos sirve como criterio de clasificación; los siguientes campos son el título de la obra y el número de pianos requeridos.

AÑO	OBRA	Nº DE PIANOS
1910	<i>El pájaro de fuego</i> , ballet en 2 cuadros para gran orquesta	1 piano
1911	<i>Petrouchka</i> , ballet en 4 cuadros para gran orquesta	1 piano
1911	<i>El pájaro de fuego</i> , suite de concierto para gran orquesta	1 piano
1913	<i>Tres poemas de la lírica japonesa</i> , para voz solista (soprano) y conjunto instrumental (piano, dos flautas, dos clarinetes, dos violines, una viola y un violonchelo). Los autores de los textos coinciden con los títulos de los poemas: <i>Akahito</i> , <i>Masatzumi</i> y <i>Tzaraïuki</i> .	1 piano
1914	<i>El ruiñeñor</i> , cuento musical en 3 actos (ópera) para voces solistas, coro y orquesta	1 piano
1917	<i>El canto del ruiñeñor</i> , ballet para gran orquesta, elaborado a partir de <i>El ruiñeñor</i>	1 piano
1919	<i>El pájaro de fuego</i> , suite de concierto para orquesta	1 piano

AÑO	OBRA	Nº DE PIANOS
1921	<i>Suite nº 2</i> , para pequeña orquesta, arreglo de las <i>3 Piezas fáciles</i> y de las <i>5 Piezas fáciles</i> para piano a 4 manos	1 piano
1923	<i>Las Bodas</i> , escenas coreográficas rusas para 4 voces solistas, coro, 4 pianos y percusión	4 pianos
1927	<i>Oedipus rex</i> , ópera-oratorio para recitador, 5 voces solistas, coro y orquesta	1 piano
1928	<i>Cuatro estudios para orquesta</i> , arreglo para orquesta de las <i>3 Piezas para conjunto de cuerdas</i> y del <i>Estudio para pianola</i>	1 piano
1930	<i>Sinfonía de los Salmos</i> , para coro mixto y orquesta (textos de fragmentos de los Salmos 38, 39 y 150 de David)	2 pianos
1934	<i>Perséfone</i> , melodrama en 3 cuadros para recitador, tenor solista, coro de niños, coro y orquesta	1 piano
1944	<i>Escenas de ballet</i> , ballet para orquesta	1 piano
1944	<i>Scherzo a la rusa</i> , para formación de jazz	1 piano

AÑO	OBRA	Nº DE PIANOS
1944	<i>Scherzo a la rusa</i> , para orquesta	1 piano
1945	<i>Sinfonía en tres movimientos</i> , para orquesta	1 piano
1945	<i>Ebony Concerto</i> , para clarinete solista y formación de jazz	1 piano
1945	<i>El pájaro de fuego</i> , suite de concierto para orquesta	1 piano
1946	<i>Petrouchka</i> , ballet (conocida como la versión revisada de 1947)	1 piano
1951	<i>The Rake's Progress</i> , ópera en 3 actos para voces solistas, coro, orquesta y clave (piano opcional) en recitativos	1 clave (piano opcional)
1954	<i>Dos poemas de Konstantin Balмонт</i> , para voz solista (barítono) y orquesta de cámara, versión de la misma obra para barítono y piano (1911)	1 piano
1955	<i>Greeting Prelude</i> , arreglo para orquesta de <i>Happy birthday to you</i>	1 piano

AÑO	OBRA	Nº DE PIANOS
1957	<i>Agon</i> , ballet para 12 bailarines y orquesta	1 piano
1958	<i>Threni, id est lamentationes Jeremiae prophetae</i> , para 6 voces solistas, coro y orquesta (textos de fragmentos de <i>Lamentaciones de Viernes Santo</i> y <i>Plegarias de Jeremías</i>)	1 piano
1961	<i>A sermon, a narrative and a prayer</i> , cantata para recitador, 2 voces solistas (contralto y tenor) y orquesta (textos de <i>Epístolas</i> de Paul, Actes y Thomas Dekker)	1 piano
1962	<i>The Flood: A musical Play</i> , drama musical para televisión con actores, 3 voces solistas masculinas, coro y orquesta	1 piano
1964	<i>Variaciones</i> , para orquesta	1 piano
1965	<i>Introitus (In memoriam T. S. Elliot)</i> , para coro masculino (tenores y bajos) y conjunto instrumental (arpa, piano, timbales, viola y contrabajo). Texto de fragmentos de la <i>Misa de Réquiem</i>	1 piano
1966	<i>Requiem canticles</i> , para 2 voces solistas (contralto y bajo), coro y orquesta. Texto de fragmentos de la <i>Misa de Réquiem</i>	1 piano

VII.3. CATÁLOGO COMPLETO DE OBRAS DE M. DE FALLA CON PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL

El siguiente catálogo que adjuntamos en este anexo es una recopilación de todas las obras orquestales (y diferentes versiones realizadas por el compositor de las mismas) de Manuel de Falla en las que aparece el piano en la formación orquestal; en concreto su número asciende a la cifra de once. Al igual que en el catálogo anterior el primer campo que plasmamos es el del año de finalización de la composición de cada obra (o versión correspondiente), que además nos ha servido como criterio de clasificación; los siguientes campos que incluimos son el título de la obra y, por último, el número de pianos que su interpretación requiere o si es interpretado a cuatro manos.

AÑO	OBRA	Nº DE PIANOS
1915	<i>El amor brujo</i> , gitanería (ballet) en un acto y dos cuadros para voz y orquesta reducida	1 piano
1916	<i>El amor brujo</i> , versión de concierto para orquesta	1 piano
1917	<i>El corregidor y la molinera</i> , pantomima (ballet) en dos cuadros para voz (mezzosoprano) y orquesta reducida	1 piano
1917	<i>El amor brujo</i> , versión de concierto para pequeña orquesta (selección del ballet más reducida que la versión de 1916)	1 piano
1919	<i>El sombrero de tres picos</i> , ballet en dos cuadros para voz (mezzosoprano) y orquesta	1 piano
1919	<i>Fuego fatuo</i> , ópera cómica inédita en 3 actos para 6 voces solistas, coro mixto y orquesta (sobre temas de F. Chopin)	1 piano a 4 manos
1921	<i>El sombrero de tres picos</i> , suite nº 1 para orquesta	1 piano
1921	<i>El sombrero de tres picos</i> , suite nº 2 para orquesta	1 piano

AÑO	OBRA	Nº DE PIANOS
1925	<i>El amor brujo</i> , ballet en un acto para voz (mezzosoprano) y orquesta	1 piano
1925	<i>El amor brujo</i> , versión de concierto del ballet (1925) para orquesta	1 piano
1946	<i>Atlántida</i> , cantata escénica inconclusa para narrador (barítono), voces solistas, coro y orquesta. Fue compuesta entre 1927 y 1946, en que falleció, y finalizada por su discípulo Ernesto Halffter en 1961 (con revisión posterior en 1976).	2 pianos

VII.4. CATÁLOGO COMPLETO DE OBRAS DE B. BARTÓK CON PIANO COMO INSTRUMENTO ORQUESTAL

Al igual que con los compositores anteriores el siguiente catálogo nos presenta relacionadas todas las obras en que Béla Bartók utiliza el piano en la orquesta, así como las diversas versiones realizadas por el compositor de las mismas; el número total de las mismas asciende a la cifra de trece. Al igual que en los catálogos anteriores el primer campo que plasmamos y criterio de ordenación es el año de finalización de la composición de cada obra (o versión correspondiente); los siguientes campos que aparecen son el título de la obra y el número de pianos requeridos en la misma o si es interpretado a cuatro manos. En todas ellas el piano es instrumento obligado excepto en una, en concreto, la *Rapsodia nº 1 para violín y orquesta BB.94b*. Curiosamente en ella Bartók precisa el *cimbalom*, que puede ser sustituido por el piano. Como ya comentamos éste es una cítara húngara que podemos considerar como instrumento antecesor del piano.

AÑO	OBRA	Nº DE PIANOS
1921	<i>Cuatro piezas para orquesta Op. 12 BB.64</i>	1 piano
1923	<i>Dance suite BB.86a</i>	1 piano a 4 manos
1924	<i>El mandarín maravilloso Op. 19 BB.82</i> , pantomima grotesca (ballet) en un acto para orquesta y coro mixto interno	1 piano
1926	<i>Three village scenes (Falun) BB.87b</i> , para voces femeninas y orquesta	1 piano
1927	<i>El mandarín maravilloso Op. 19 BB.82</i> , suite de concierto para orquesta	1 piano
1928	<i>Rapsodia nº 2 para violín y orquesta BB.96b</i>	1 piano
1929	<i>Rapsodia nº 1 para violín y orquesta BB.94b</i> (concluida con posterioridad a la 2ª)	<i>cimbalom</i> (o arpa o piano)
1931	<i>El mandarín maravilloso Op. 19 BB.82</i> , pantomima grotesca (ballet) en un acto para orquesta y coro mixto interno (nueva versión)	1 piano

AÑO	OBRA	Nº DE PIANOS
1931	<i>Danzas de Transilvania BB.102b</i>	1 piano
1933	<i>Cinco canciones populares húngaras BB.108</i> , para voz media y orquesta	1 piano
1935	<i>El mandarín maravilloso Op.19 BB.82</i> , pantomima grotesca (ballet) en un acto para orquesta y coro mixto interno (revisión)	1 piano
1936	<i>Música para cuerdas, percusión y celesta BB.114</i>	1 piano
1941	<i>Seis canciones BB.111</i> , para coro de niños, coro de mujeres y orquesta	2 pianos

VII.5. NOTA GENERAL DEL PRÓLOGO A LA EDICIÓN ORIGINAL DE *PETROUSHKA* GENERAL NOTE

The action takes place in St. Petersburg, in Admiralty Square, around 1830. In addition to the ordinary curtain, there is a special curtain for the "burlesque scenes." This curtain represents the Magician, grandiosely portrayed, enthroned on the clouds. The ordinary curtain rises when the music begins and falls at the end of the show. The special curtain rises a bit later and falls between the tableaux.*

- I. A sunny winter day. At the left, a large booth with a balcony for the "Died" (master of ceremonies). Beneath it, a table with a gigantic samovar. In the middle of the set, the Magician's little theater; at right, stalls selling sweets and a peepshow. At the rear can be seen merry-go-rounds, swings, and slides. A crowd of strollers onstage, including common people, gentlemen and ladies, groups of drunkards arm in arm; children surrounding the peepshow; women crowding around the stalls.
- II. Petrushka's cell. Its cardboard walls are painted black, with stars and a half-moon. Figures of devils on a gold background decorate the leaves of the folding doors that lead into the Ballerina's room. On one of the cell's walls, the portrait of the scowling Magician (a bit below and to the side is where Petrushka punches a hole in his fit of despair).
- III. The Moor's cell. Wallpaper with a pattern of green palms and fantastic fruits on a red background. The Moor, in a costume of great splendor, is lying on a very low sofa and playing with a coconut. To the right, the door that leads to the Ballerina's cell.
- IV. The same set as in the 1st tableau. Toward the end, an effect of late evening. At the entrance of the mummers, Bengal lights are lit in the wings. At the moment of Petrushka's death it begins to snow and the darkness deepens.

*There are precise indications in the score for raising and lowering the two curtains.

"PETRUSHKA" (Burlesque Scenes in 4 Tableaux)

In the midst of the Shrovetide festivities, an old Magician of oriental appearance exhibits before an astonished crowd the animated puppets Petrushka, the Ballerina, and the Moor, who perform a wild dance.

The Magician's magic has endowed them with all the human feelings and passions. Petrushka has been given more than the others. Therefore he suffers more than the Ballerina and the Moor. He resents bitterly the cruelty of the Magician, his bondage, his exclusion from ordinary life, his ugliness, and his ridiculous appearance. He seeks comfort in the love of the Ballerina, and is on the point of believing in his success. But the lovely one shuns him, feeling only terror at his bizarre behavior.

The Moor's life is completely different. He is brutish and wicked, but his splendid appearance fascinates the Ballerina, who tries to seduce him using all her charms and finally succeeds. Just at the moment of the love scene, Petrushka appears, enraged with jealousy, but the Moor quickly throws him out the door.

The Shrovetide fair is at its height. A reveling merchant accompanied by gypsy singers throws handfuls of bank notes to the crowd. Coachmen dance with wet-nurses, a bear-tamer appears with his beast, and finally a band of mummers sweeps everyone up in a diabolical melee. All at once cries are heard from the Magician's little theater. The rivalry between the Moor and Petrushka finally takes a tragic turn. The animated puppets dash from the theater, and the Moor knocks Petrushka down with a blow of his saber. The wretched Petrushka dies in the snow, surrounded by the holiday crowd. The Magician, whom a policeman has gone to fetch, hastens to reassure everyone, and in his hands Petrushka becomes a puppet again. He invites the crowd to verify that the head is wooden and the body is filled with bran. The crowd disperses. The Magician, now alone, catches sight, to his great terror, of Petrushka's ghost above the little theater, menacing him and making mocking gestures at all whom the Magician has fooled.

STRAVINSKY, I., *Petrushka: in full score...*, obra citada, p. 5

VII.6. GRABACIONES EN FORMATO MP3 DE LAS TRES OBRAS ANALIZADAS

En el disco compacto que se adjunta incluimos tres grabaciones en formato mp3 de versiones de gran entidad de las obras que han protagonizado esta investigación. Señalamos a continuación cuáles son sus intérpretes y los álbumes discográficos a que pertenecen:

- a. *Petrouchka* (versión de 1911) de Igor Stravinsky, a cargo de la Columbia Symphony Orchestra dirigida por el propio compositor (grabación efectuada en 1961).

Álbum: BALLETS-VOL. I. Colección IGOR STRAVINSKY EDITION en 7 volúmenes (13 CDs). (El compositor dirige sus ballets, suites de ballet, sinfonías, conciertos, piezas orquestales y música de cámara; se incluyen grabaciones de ensayos y comentarios en vivo). New York: Sony Classical, 1991.

- b. *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla, a cargo de L'Orchestre de la Suisse Romande y Teresa Berganza (mezzo-soprano) dirigidos por Ernest Ansermet, que precisamente fue el que estrenó dicha obra en 1919 (grabación efectuada en 1961).

Álbum: FALLA, Manuel de, *Noches en los jardines de España*, *El sombrero de tres picos* y *La vida breve (Interludio y Danza)*. L'Orchestre de la Suisse Romande, dir. Ernest Ansermet (1 CD). London: Decca, 1988.

- c. *El mandarín maravilloso Op. 19* de Béla Bartók, a cargo de la London Symphony Orchestra y Ambrosian Singers, dirigidos por Claudio Abbado (grabación efectuada en 1983).

Álbum: BARTÓK, Béla, *The Miraculous Mandarin and Two Portraits*. PROKOFIEV, Serge, *Scythian Suite*. London Symphony Orchestra and Ambrosian Singers (Bartók) and Chicago Symphony Orchestra (Prokofiev), dir. Claudio Abbado (1 CD). Hamburg: Deutsche Grammophon, 1983.