

# ANÁLISIS DEL GESTO, UN ACERCAMIENTO DIALÓGICO ENTRE LA TÉCNICA DE DIRECCIÓN DE ALEJANDRO POSADA Y EL ANÁLISIS TRIPARTITO DE JACQUES NATTIEZ.

Carlos Alfonso Montoya Guarín.

cmonto28@eafit.edu.co

Músico con énfasis en violonchelo

Magistrando en dirección orquestal

Violonchelista, Orquesta Sinfónica EAFIT

Universidad EAFIT

## RESUMEN

Este artículo está enfocado en el análisis de las expresiones musicales no verbales, los conocimientos puramente teóricos y, en particular, la técnica en dirección orquestal enseñada por el maestro Alejandro Posada, llevando este enfoque de manera práctica a la suite “Pájaro de Fuego” (1919) de Ígor Stravinsky, analizándola en los tres niveles expuestos por Nattiez en su seminario de Semiología Musical. Este proyecto surge con la necesidad de apoyar la bibliografía en los temas relacionados con la dirección orquestal y, el gesto, como signo de expresión musical en el quehacer del director.

**PALABRAS CLAVE:** Dirección orquestal, gesto, Pájaro de Fuego, Stravinsky, Nattiez, análisis musical.

## ABSTRACT

This article focuses on the analysis of non-verbal musical expressions, the purely theoretical knowledge and the technique in orchestral conduction taught by maestro Alejandro Posada, taking this approach in a practical way with the “Fire Bird” suite (1919) by Igor Stravinsky, analyzing it in the three levels exposed by Nattiez in his seminar on Musical Semiology.

This project arises from the need to support the bibliographic shortage in subjects regarding orchestral conduction and the conducting gestures as signs of musical expressions in the craft of the conductor.

## 1. INTRODUCCIÓN

Cuando hablamos de la interpretación de una pieza musical de grandes magnitudes como una sinfonía, ópera o suite, se reconoce que es un fenómeno de múltiples aproximaciones en las áreas del saber, particularmente en los conocimientos propiamente musicales, pues estos se definen por signos, ya sean de expresión o de recepción, que no solo están escritos en las partituras, sino también como gestuales y/o no verbales, donde se encadenan representaciones sonoras y visuales que refieren a un mismo objeto, en este caso, la interpretación de una obra.

El papel de un director de orquesta está principalmente enfocado en los aspectos técnicos, interpretativos y expresivos de la presentación musical, pero la dirección es una profesión joven y bastante polémica, pues el surgimiento y desarrollo de la técnica no está esclarecida, al igual que sus antecedentes. La bibliografía referente a las técnicas empleadas en la dirección orquestal es relativamente reciente, reducida y bastante limitada en el desarrollo de los procedimientos técnicos del gesto y, aún más, en el procedimiento analítico, puesto que se dedica simplemente a esbozar algunos conceptos y contenidos no específicos sobre la posición del cuerpo y las manos, se deja de lado el estudio de la partitura, además de la preparación del ensayo y del concierto.

Al acercarse a la labor de un director de orquesta, aparecen las siguientes preguntas: ¿cuáles son las funciones de la marcación de esquemas?, ¿qué preparación debe tener un director?, ¿qué análisis realiza? Ahora bien, el director, haciendo uso de los esquemas o patrones rítmicos *Time-beating*, busca comunicar, no sólo el tempo, sino también los aspectos dinámicos y de articulación, así como la extensión de las frases, siendo el gesto el factor determinante para lograr el tipo de sonido que se imagina. Este artículo busca describir los aspectos más relevantes en la enseñanza del maestro Alejandro Posada y su percepción del quehacer de un director de orquesta.

Cabe aclarar que la tesis doctoral de Carolyn Watson y el artículo de Javier Asdrúbal Vinasco son referencias acertadas y menos generales frente al tema del gesto en música y, particularmente, en la dirección orquestal. En la investigación no se encontraron fuentes para un análisis práctico de la partitura o el *score*, siendo esto una gran carencia en la documentación y, así mismo, no existen metodologías de análisis en función de la ejecución interpretativa de la música.

Dicho análisis se puede abordar de muchas maneras. Jacques Nattiez, en el análisis expuesto en el seminario de Semiología Musical (Aktories, Susana; Diaz, Gonzalo), habla del hecho musical total abarcado desde la tripartición, donde la pieza musical se desglosa en tres niveles principales: en el nivel neutro, se miran los aspectos limitados por el lenguaje musical (armónicos, contrapuntísticos, instrumentales, entre otros); en el poiético, se indaga acerca de los contextos históricos de la obra y del compositor, así como posibles fuentes de inspiración o programas para la obra; y el estésico, se puede enfocar desde varios puntos de referencia, tanto del público como de los ejecutantes. Esta parte es un poco más subjetiva e implica otra serie de conocimientos, tales como la psicología, la musicología y la sociología.

En segunda instancia, este artículo se centrará en el análisis de la suite “Pájaro de Fuego” (1919) de Igor Stravinsky desde ese concepto de la tripartición de Jacques Nattiez, exponiendo la relación programática y sus implicaciones directas con el ballet, además de los antecedentes históricos de la obra y del compositor, haciendo énfasis en la macroforma y en la división de compases para la memorización y ejecución de la misma, siendo este último aspecto el más práctico en su ejecución según lo propuesto en la escuela de dirección de Hans Swarovsky.

Así mismo, se hará un énfasis en las formas no verbales de expresión y comunicación con el análisis presentado; además se realizará un cuadro de análisis subjetivo de la interpretación de dicha suite por parte del maestro Alejandro Posada junto a la Filarmónica Joven de Colombia, en el New World Center en Miami, Florida.

## 2. ACERCAMIENTO A LA TÉCNICA DEL MAESTRO ALEJANDRO POSADA.

Alejandro Posada realiza sus estudios en dirección orquestal con Karl Österreicher en la Hochschule für Musik und darstellende Kunst de Viena, graduándose con honores por unanimidad y recibiendo el Wuerdigungspreis (premio académico de excelencia otorgado por el Ministerio de Ciencia e Investigación de Austria) (Colombia, 2013). Proviene de la escuela de Hans Swarovski, director de orquesta y profesor de dirección austríaco.

El maestro Posada considera que, además de los conocimientos musicales, contrapuntísticos, armónicos, de instrumentación, etc., el director debe conocer a fondo el repertorio especializado de los instrumentos, así como los pasajes de audición de estos. Además, se debe tener conocimiento de psicología de grupo, mercadeo, economía, política, educación y, en general, estar actualizado con el panorama mundial. Además, enaltece la labor administrativa por parte de los directores y considera fundamental su aporte en el desarrollo artístico y cultural de la ciudad.

Para el maestro Posada, el objetivo principal del director, más allá de marcar el tempo, aunque no como un metrónomo, es comunicar a los músicos el carácter de la obra por interpretar; evocando, inspirando y sugiriendo aquello que no puede decirse con palabras y que debe ser traducido en el sonido producido por la orquesta.

Siendo el oficio de este uno de los más complejos, se reconoce la importancia de la técnica de los movimientos y de las aptitudes que debe tener un director para lograr este cometido, y de la dificultad de los aspectos de comunicación no verbales, siendo estos últimos, parte central del arte de la dirección.

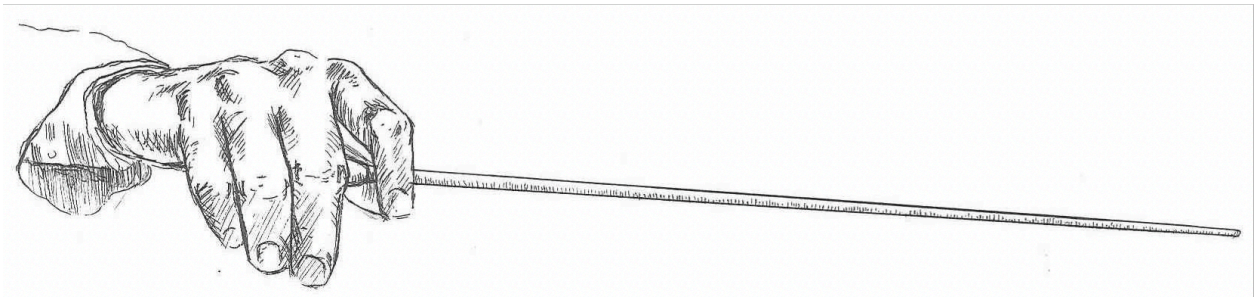
Los primeros directores se limitaban a marcar la pulsación dando golpes con la mano sobre el facistol. Más adelante lo hicieron golpeando con un bastón o una caña sobre el suelo, pero, como escuchar esos golpes era sumamente molesto, se optó por enrollar una hoja de papel y teniéndola asida por el centro, con simples balanceos se marcaba el tiempo. Más tarde estos procedimientos

se sustituyeron por los brazos del director y para que estos fueran más visibles ante las grandes masas orquestales, se prolongó uno de los brazos con ayuda de la batuta (Villareal, 2016).

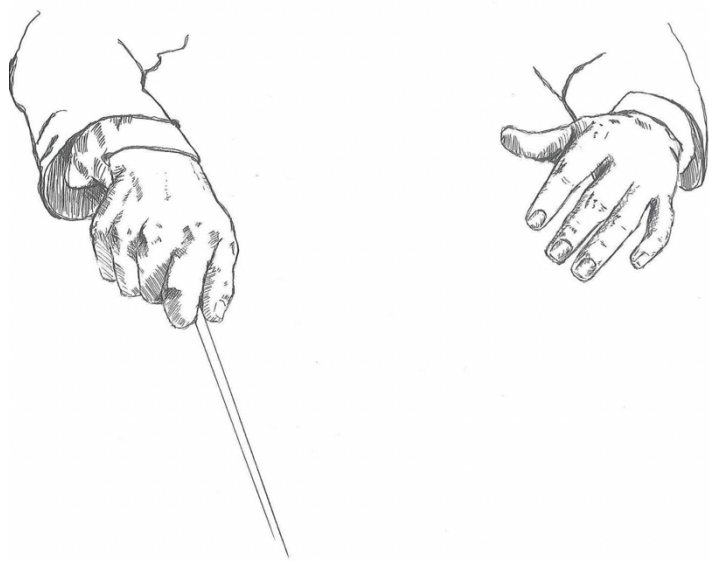
Dentro de los conocimientos específicos que debe tener un director (contrapunto, armonía, instrumentación, historia de la música, estética, entre otros), también es recomendable ser instrumentista de cuerda frotada, de viento o un muy buen ejecutante del piano pues, dentro de los conocimientos que hay que tener, está la manera específica de producir el sonido de cada instrumento y su función del contexto orquestal. El gesto cumple con el papel fundamental del director, pues es el medio por el cual trasmite su propia versión de la obra, lo que siente y lo que espera obtener por parte de los instrumentistas.

Los gestos comunicativos son movimientos con la intención de transmitir un significado o mensaje, ya sea al público o a los demás participantes de la interpretación (...) Su baile, que acompaña el sonido de la orquesta, comunica a los instrumentistas un mensaje que podría tener información acerca del carácter del pasaje, de referentes culturales a los que el director quiere aludir con el propósito de encaminar la respuesta de los músicos hacia una intención determinada o de elementos de la composición, como articulaciones, dinámicas o dirección en el fraseo (Vinasco, 2012).

Dentro de los aspectos técnicos del movimiento de las manos y del agarre de la batuta, el maestro considera que la batuta debe simular una extensión de la mano, se debe procurar tener una posición lo más natural posible, vista de frente con el antebrazo ligeramente pronado, sin generar presión ni “agarrar” la batuta; para esto, él sugiere apoyarla entre el dedo índice y el pulgar, imitando el agarre de un arco (instrumento de cuerda). Los ejemplos que se dan en este caso, son como si la batuta fuese un pincel y, de esta forma, se delinea el trazo solo con la punta y no con la mano.

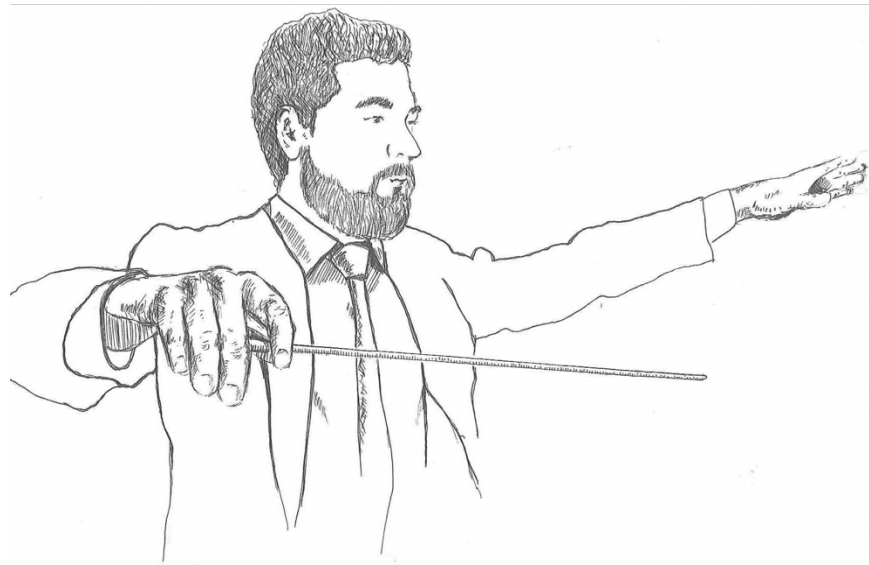


*Ilustración: Lina Gómez Úsuga*



*Ilustración: Lina Gómez Úsuga*

Como ejercicio para lograr esta relajación, entrega la batuta y solicita que solo se sostenga sin presión alguna; a partir de esto, se debe subir la mano conservando la posición dada al principio, los dedos recubren el cuerpo de la batuta, siendo solo la punta la que pinta el esquema. El movimiento siguiente consiste en levantar los brazos hasta lograr una altura que permita mantener los codos separados del cuerpo, con el fin de tener mayor visibilidad por parte de todos los músicos de la orquesta.



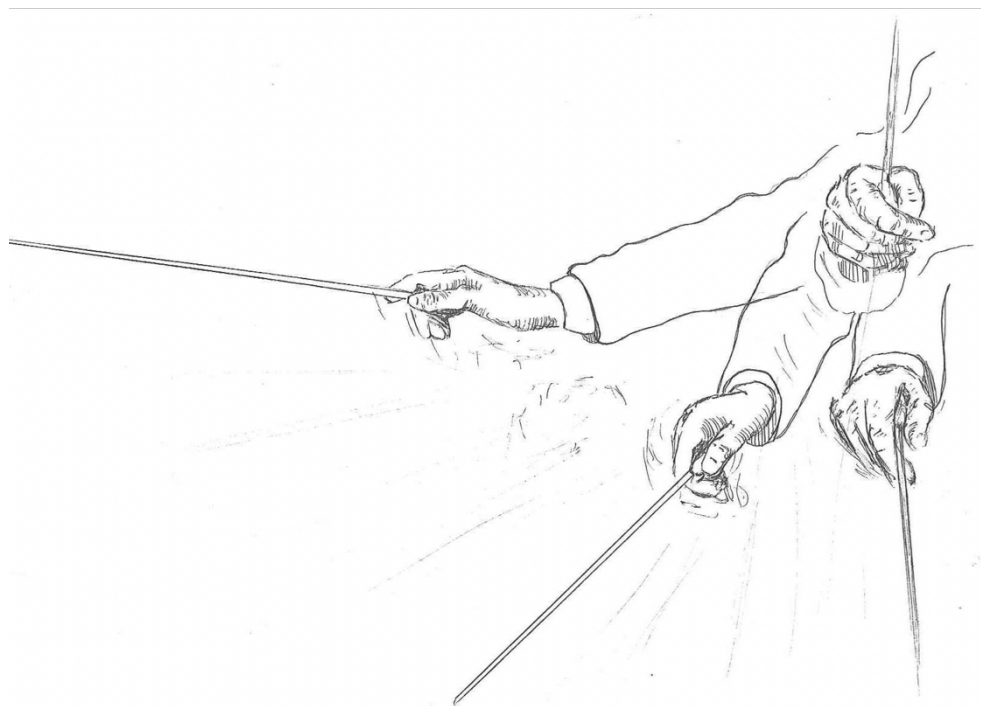
*Ilustración: Lina Gómez Úsuga*

El lenguaje corporal también cumple un papel importante en el momento de la ejecución de la dirección orquestal, pues la postura general, el contacto visual y la expresión facial deben ir en función de la música. En lo correspondiente al gesto, lo primero es “dirigir claro”, de tal suerte

que la trayectoria de las figuras básicas debe ser claramente descrita por la punta de la batuta; prescindir de la dirección “en espejo”, evitando que ambas manos dibujen la misma trayectoria simétricamente; y manejar “distintos planos” en el movimiento de los brazos, abarcando 180° para mejorar la visibilidad de todos los músicos y poder ser más claro con las dinámicas.

Aparte de esto, solicita “dejar de dirigir” en algunos puntos donde la música lo pida y lo permita, con el fin de dejar a la orquesta realizar sus funciones como si estuvieran haciendo música de cámara; también solicita que todo el cuerpo, incluso la expresión facial, estén en función del “carácter” del momento musical específico, lo que implica que los músicos realicen variaciones en la energía e intensidad de los movimientos. Dentro de la ejecución interpretativa, pide “no mirar la partitura” para tener mejor comunicación con los músicos y “quitar las tensiones” para no verse rígido ni transmitir estas sensaciones a los instrumentistas.

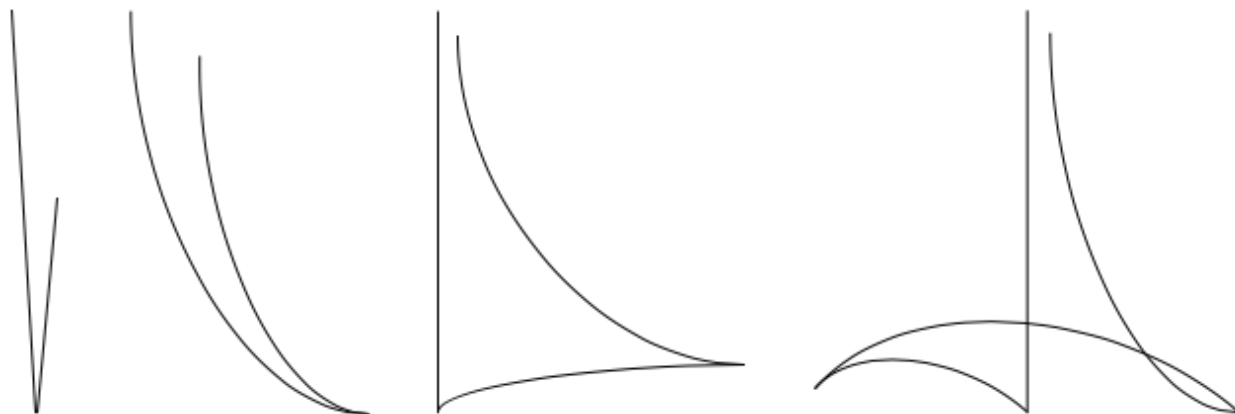
Otro de los puntos claves en la técnica de dirección que enseña el maestro Posada, aparte de la ejecución, es la importancia de la *anacrusa* que, independientemente del compás en que se esté dirigiendo, debe venir siempre de afuera, evocando un movimiento pendular y permitiendo a la mano caer por inercia en la línea horizontal imaginaria o "línea de inflexión"; la *anacrusa* debe mostrar tempo, ritmo, intensidad, articulación y carácter del pasaje que se va a interpretar.



*Ilustración: Lina Gómez Úsuga*

En la corta bibliografía existente frente al gesto, otros autores consideran importantes los siguientes aspectos: tiempo de concentración o preparación, posición inicial, referencia óptica, tiempo de visualización, centro o campo eufónico y *anacrusas* (Fernández, 2002). Acerca de los

movimientos básicos que debe realizar un director, se encuentran las siguientes figuras, que deben ejecutarse con continuidad. A partir de estas figuras se pueden alternar subdivisiones para generar los compases compuestos.



*Fuente: elaboración propia*

En el momento de abarcar una obra el director debe ser un conocedor de los aspectos previamente mencionados; además, se debe hacer una contextualización de estilo, época e historia del compositor. Se deben realizar distintos análisis de la obra involucrados en el gesto para ejecutarlos en el momento del ensayo.

El maestro Alejandro realiza un análisis práctico de la partitura. Primero analiza el TEMPO y hace énfasis en la métrica del compás y en las transformaciones que tiene en el transcurso de la obra; así mismo, como en la velocidad o marca metronómica, en caso que el compositor la haya especificado; a continuación, se encuentra el RITMO que presta atención a las figuras y patrones rítmicos predominantes, así como a las subdivisiones binarias, ternarias o compuestas.

Después de esto, se debe prestar atención a la INSTRUMENTACIÓN o la intervención de los distintos instrumentos o grupos instrumentales; la DINÁMICA, que consiste en el balance e intensidad de los sonidos y los puntos climáticos de la ejecución musical; la ARTICULACIÓN, que se debe diferenciar las diferentes posibilidades de conexión entre los sonidos melódicos; la MELODÍA, misma entendida como sucesión de sonidos enmarcados en un contexto; y por último, el CARÁCTER, propio de la manifestación de los sentimientos en la música.

La escuela de dirección de Swarovsky utiliza una herramienta práctica llamada análisis por grupo de compases, que Alejandro Posada enseña en su cátedra; esto, aparte del análisis macroformal, armónico y contrapuntístico.

Los grupos de compases son células dentro de las partes formales y no significan siempre lo mismo que frases. El grupo de compases se refiere a la división en el total del movimiento, bajo

consideración del trenzado de voces (melodía), mientras que la frase alude a la división puramente melódica. Las secciones por separado se pueden concentrar en frases, pero por motivos prácticos preferimos partir de los grupos de compases. Un número de grupo de compases concentrado da por resultado un grupo superior o secciones (por ejemplo, 3+4, 4+4, 3+8 o también 3+3, etc.) Varios de estos grandes grupos dan por resultado una parte formal. Los grupos de compases por separado pueden ser naturalmente de longitud diferente, de lo que resulta que grupos de compases, pares e impares, puedan alternarse; estos deben ser diferenciados entre sí (Swarovski, 1989).

### 3. INTERPRETACIÓN ANALÍTICA - ANÁLISIS PRÁCTICO DEL “PÁJARO DE FUEGO” (1919) – ÍGOR STRAVINSKY.

Existen diferentes maneras de abordar analíticamente una partitura, para este artículo de investigación tendremos en cuenta los tres niveles que incluye Jacques Nattiez en su teoría sobre Semiología Musical en la Suite Pájaro de Fuego (1919) de Ígor Stravinsky.

Semiología según Nattiez es el estudio de la especificidad del funcionamiento de las formas simbólicas, es decir, el análisis de la organización material de sus signos y de los fenómenos de remisión a los que esos signos dan lugar (el análisis del nivel neutro describe formas y estructuras más o menos regulares; los análisis poiéticos y estésicos describen e interpretan procesos) (Aktories & Diaz, 2011).

#### 3.1 NIVEL NEUTRO.

El nivel neutro consiste en la parte inmanente del análisis, los procedimientos técnicos puramente musicales que abarcan la construcción de la obra, tales como parámetros armónicos, melódicos, contrapuntísticos y orquestales; según Nattiez, el nivel neutro se refiere al objeto mismo de emisión y concentra las propiedades del mensaje (Aktories & Diaz, 2011).

“La sucesión de danzas contrastantes se encadenan (sic) cíclicamente: los movimientos de danza contrarios quedan unidos por una misma sustancia melódico-armónica. Así pues, lo fundamental es la pretensión de producir coherencia entre distintas formas de expresión predeterminadas rítmicamente” (Kühn, 2003).

La instrumentación de La Suite “Pájaro de Fuego” (1919) consta de dos flautas, dos oboes, corno inglés, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro cornos en F, dos trompetas en C, tres trombones, tuba, timbales, gran cassa, plato, triángulo, tamborino vasco, xilófono, arpa, pianoforte, dos violines, viola, chelo y contrabajo. Macroformalmente, la suite está dividida en siete danzas extractadas del ballet;

La *macroforma* es la dimensión que abarca todos los movimientos o partes de una obra



específica en su totalidad. El concepto de macroforma, desde la perspectiva de la propuesta de investigación, tiene relación con la estructura macro de la obra musical teniendo en cuenta todas las partes y movimientos que la componen (Manco, 2015).

En esta suite orquestal, la macroforma se divide en siete secciones, cada una para momentos específicos en el ballet. Son relevantes los elementos compositivos que Stravinsky utiliza en este momento, como los temas musicales del folclor ruso y los recursos orquestales tomados de la enseñanza de Rimsky-Korsakov; adicional a esto, el balance instrumental no satura la obra sobre-orquestrándola o llevándola a la monotonía, pues todos los temas recorren distintos timbres de la orquesta, contrastando los *tutti* con secciones de cámara.

El Pájaro de Fuego (1919) cuenta con una excelente cohesión formal, la velocidad de sus distintas partes es contrastante entre lento y rápido y la mayoría de sus movimientos están enlazados; “el carácter y el movimiento generan sentido de variedad y de unidad conjunta, de manera que no se suceden nunca dos tiempos similares. Incluso es notable en el repertorio que, ni en las sonatas de dos tiempos, se pierde el sentido de contraste” (Manco, 2015).

Aparte de esto, la sección central, Danza infernal del Rey Kastcheï, es la más extensa, densamente orquestada y tímbricamente más colorida; Julio Bas plantea que: “Pueden reconocerse 4 tipos principales de tiempos: a. Movido, b. Lento, c. Moderado, d. Rápido. Lo que convierte la sonata en una concatenación lógica, en la que cada tiempo aparece como la necesaria consecuencia del precedente y la eficaz preparación del subsiguiente” (Bas, 1947).

### 3.1.1 CUADRO DESCRIPTIVO MACROFORMAL DE LA SUITE PÁJARO DE FUEGO (1919)

MOVIMIENTO	RELACIÓN TEMPORAL	MÉTRICA	ORQUESTACIÓN	EFEECTO	RELACIÓN TONAL
INTRODUCTION	(Lento)	12/8	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Todas las maderas sin piccolo</li> <li>• Todos los bronces sin tuba</li> <li>• Gran cassa y timbales</li> <li>• Todas las cuerdas</li> <li>• Piano y arpa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• (Sordina)</li> <li>• <i>Glissando</i> sobre armónicos naturales</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tonalismo libre</li> <li>• Armadura la bemol menor (Im)</li> </ul>
L'OISEAU DE FEU ET SA DANSE	(Rápido)	2/4 – 3/4	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Maderas</li> <li>• Cornos</li> <li>• Cuerdas sin contrabajo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• (Trémolos)</li> <li>• Distintas articulaciones</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tonalismo libre</li> <li>• Armadura do mayor</li> </ul>

VARIATION DE L'OISEAU DE FEU	(Rápido)	6/8	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Todas las maderas</li> <li>• Cornos y trompetas</li> <li>• Piano y arpa</li> <li>• Todas las cuerdas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Glissando</i> de arpa</li> <li>• <i>Jeté</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tonalismo libre</li> <li>• Armadura fa sostenido mayor (b VII)</li> </ul>
RONDE DES PRINCESSES	(Lento)	2/4 – 4/4	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Todas las maderas sin piccolo</li> <li>• Corno</li> <li>• Arpa</li> <li>• Todas las cuerdas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Armónicos naturales de las cuerdas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Diatonismo</li> <li>• Armadura si mayor (b III)</li> </ul>
DANSE INFERNALE DU ROI KASTCHEÏ	(Rápido)	3/4 – 2/4 (2/2 – 6/4) 4/4	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Tutti</i></li> <li>• Triángulo, gran cassa, xilófono, tamborino vasco</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Polimetrías</li> <li>• <i>Glissando</i> de bronce y cuerdas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tonalismo libre</li> <li>• Armadura do mayor</li> </ul>
BERCEUSE	(Lento)	4/4	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Todas las maderas sin piccolo</li> <li>• Piano o celesta</li> <li>• Arpa</li> <li>• Toda la cuerda</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Armónicos de arpa</li> <li>• Armónicos de cuarta de las cuerdas</li> <li>• Armónicos naturales de la cuerda</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Diatonismo</li> <li>• Armadura mi bemol menor (ii)</li> </ul>
FINAL	(Lento – Rápido – Lento)	3/2 – 7/4 – 2/2	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Tutti</i></li> <li>• Triángulo, <i>piati</i> y gran cassa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trémolo en armónico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Diatonismo</li> <li>• Armadura si mayor (b VI)</li> </ul>

*Fuente: elaboración propia.*

### 3.1.2 ANÁLISIS PRÁCTICO CON GRUPO DE COMPASES.

Ahora quiero hablarles sobre la Poética Musical, esto quiere decir: sobre el hacer conforme al orden musical. Con esto está claramente dicho que nosotros no tomamos la música como pretexto para ensueños agradables... En esta ocasión tenemos que recordar que en el ámbito que se nos ha atribuido... nuestro trabajo no consiste en filosofar, sino en trabajar manualmente. Igor Stravinsky.

#### 3.1.2.1 INTRODUCTION

Stravinsky usa la armadura de la bemol menor lo cual da un color opaco u oscuro a las cuerdas bajas, además del uso de la sordina; pone la marca metronómica de ♩ = 108, en el compás de 12/8; este se debe dirigir en un esquema de cuatro con subdivisión ternaria.



Fuente: elaboración propia.

Aunque en la grabación que él mismo realiza, dirigiendo esta suite, se encuentra un poco por debajo de esta marca metronómica, los grupos de compases son de cuatro (2+2), se tiene en cuenta la entrada de violonchelo, contrabajo y, posteriormente, las violas.

En el numeral 1, se agrupan otros dos compases en la intervención del trombón, se solicita que los ataques sean consistentes, pero sin acento. A continuación, se agrupan otros dos compases y se debe preparar la entrada de fagot, violines, arpa y clarinete; en el siguiente compás trompetas y corno, destacando en el gesto y, al final del último compás, la intervención de cornos, fagotes y contrabajos.

**Suite de L'OISEAU DE FEU**  
 RÉORCHESTRÉE PAR L'AUTEUR EN 1919  
 IGOR STRAWINSKY

**Introduction**

M. M.  $\text{♩} = 108$

GRAN CASSA *pp*

VIOLE *con sord.* *pp* *con sord.*

VIOLONCELLI *con sord.* *pp*

CONTRABASSI *arco con sord.* *pp*  
 2 C. B. pizz. senza sord.

Tr. pi I. *ppp*

Gr. C. *ppp*

Viole

V.lli

C. B.

Tomado de: Kalmus Classic Edition K00041

En el numeral 2, se agrupan otros dos compases retomando el material usado hasta el momento; y en los pulsos tres y cuatro de estos compases, cambia el carácter y la articulación. A continuación, en otro grupo de dos compases, se debe preparar la entrada de flauta y mover ligeramente el tempo hacia el numeral 3, con la entrada del corno y el trémolo de violines segundos y violas, se diluye el material y se da paso a uno de los efectos más llamativos de la suite, el *glissando* en armónicos en cuerda re por parte de las cuerdas; estos dos compases se agrupan individualmente. Para dicho efecto, se retiran todos los bemoles del compás.

3

Corni I. II. *sf p* *pp* *glissez sur la I. corde accordée en Ré (\*)*

V. ni I. *senza sord.* *g*

V. ni II. *divisi* *p* *ppp* *glissez sur la III. corde (\*)*

Viola *sf p* *ppp* *glissez sur la II. corde (\*)*

V. ni III *g* *glissez sur la II. corde (\*)*

C. B. *Tutti C. B. div. a 2* *pp* *arco*

(\*) en l'éffleurant du doigt, les sons harmoniques notés se produiront alors automatiquement.

Tomado de: Kalmus Classic Edition K00041

En el siguiente grupo de tres compases, el motivo temático se mueve en imitación entre las flautas, oboe y las cuerdas bajas, para luego del *poco pesante* llevarnos a la recapitulación, agrupada en dos compases en el numeral 4. A continuación, empieza la coda del movimiento, intervienen instrumentos nuevos: timbales, piano y corno inglés. Durante la ejecución se solicita al director ejecutante priorizar el *legato* del tema y utilizar diferentes planos en las distintas secciones orquestales.

### 3.1.2.2 L'OISEAU DE FEU ET SA DANSE

Comenzando en el numeral 6 y sin bemoles en la armadura, el primer grupo de compases es de seis (2+2+1+1), se tienen en cuenta cada una de las intervenciones de las cuerdas y el gesto debe

marcar el *sforzando piano súbito* y, por último, la entrada de las flautas.

En el numeral 7, en un grupo de cuatro (1\*4) la cuerda y la madera están en isorritmia, pero cuentan con distinta articulación. En el numeral 8, aparece el compás de 3/4, ingresa el piano y se agrupa en cinco compases (4+1) y, en el último de estos, se debe detener el movimiento de las manos; en esta sección, la indicación metronómica es de  $\text{♩} = 152$ , aunque se acostumbra hacerla por debajo de este tempo, dada la dificultad técnica de las maderas. En esta sección, debe imperar la claridad del gesto.

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony. It features two systems of music, labeled with the numerals 7 and 8. The notation is complex, with many notes and rests, indicating a fast and technically demanding passage. The score includes various dynamic markings such as *f* (forte) and *cres.* (crescendo). There are also performance instructions like *senza sord. a 8* and *liv. #da unis.* (likely referring to a specific instrument or technique). The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#).

Tomado de: Kalmus Classic Edition K00041

“El punto cardinal es el “tempo”. Mis obras pueden soportar casi todo, menos un tempo falso o incierto. Un tempo puede ser falso metronómicamente, y en espíritu sin embargo ser correcto, aunque el margen metronómico evidentemente no puede ser muy amplio. Esto, naturalmente, es válido no solamente en mi música. ¿Para qué sirve que los trinos, la ornamentación e incluso los instrumentos sean correctos en la ejecución en un concierto de Bach, mientras el tiempo sea impreciso?” (Stravinsky, 2006)

### 3.1.2.3 VARIATION DE L'OISEAU DE FEU

Con comienzo en el numeral 9 y con armadura de fa sostenido mayor, esta variación tiene la indicación de  $\text{♩} = 76$ , aunque se sugiere hacerse alrededor, de  $\text{♩} = 70$ . El primer grupo de compases es de ocho (4+4); los grupos de cuatro tienen pocas diferencias entre sí, el segundo está una tercera por encima, cambia la intervención de las maderas y esta varía. El numeral 10 está en el segundo grupo de cuatro.

#### Variation de l'oiseau de feu

Tomado de: Kalmus Classic Edition K00041

El numeral 11 se agrupa en cinco (2+1+1+1), hacen su entrada el corno y el piano (el golpe de arco *jeté* es bastante común en el repertorio para violín, tanto orquestal como solista; pero para resultados más claros en el pasaje, se sugiere hacerse suelto, pero *leggero*. Dada la velocidad del movimiento). Es importante resaltar el movimiento cromático ascendente de un acorde de dominante con novena mayor por parte de las cuerdas, en este grupo de compases.

A continuación, en el numeral 12 se agrupan ocho (6+2), se sugiere alternar una marcación 3/4 y 6/8; dada la acentuación agógica, en los últimos dos compases de este grupo se debe preparar la dinámica *forte* hacer uso de la mano izquierda para marcar la dinámica y dejar la mano derecha abajo para preparar el *piano súbito* del numeral 14.

12

12

Tomado de: Kalmus Classic Edition K00041

Esta recapitulación es un tono y medio por debajo del comienzo. Este y los numerales 15 y 16 se agrupan de a cuatro compases y el gesto debe representar el *crescendo* continuo escrito en la

partitura. En el numeral 17, el arpa y el piano tienen *glissando* en *decrecendo* y aquí la dinámica es la más alta en todo el movimiento; el grupo de compases es de cinco (2+2+1).

En el numeral 18, aparece un *piano súbito* que da comienzo a la coda y se agrupa en cinco (3+2), en el último compás se debe conservar la resonancia del arpa para dar paso al siguiente movimiento.

### 3.1.2.4 RONDE DES PRINCESSES

Con armadura de si mayor y en compás de 2/4, se inicia con una indicación *piano dolce* y con un carácter apacible e inocente. Comienza con un pedal de cornos, cuya afinación depende de la resonancia del arpa del movimiento anterior; tiene una indicación de  $\text{♩} = 72$ , las flautas ejecutan un canon a lo octava, el gesto, además de *legato*, debe ser *poco sostenuto* en el fraseo, para luego dar la entrada al violín y preparar el *ritardando* al final de este grupo. Se agrupa en siete (1+2+2+2).

#### Ronde des princesses

KHOROVIDE

The musical score for 'Ronde des princesses' is presented in a standard orchestral format. It begins with a first system for Flutes (AUTI gr.), Horns (CORNI in F), and Violin (VIOLINO). The Flute part starts with a first ending (I.) and a tempo marking of M.M. ♩ = 72. The Horn part has a second ending (II.) and a dynamic marking of *p dolce*. The Violin part has a first ending (I.) and a dynamic marking of *p dolce*. The second system introduces the Oboe (OBOE) and Harp (ARPA) parts, both marked 'Solo' and *mf*. The third system introduces the Violin I (VIOLINI I.) and Violin II (VIOLINI II.) parts, both marked 'Solo senza sord.' and *p dolce*. The Viola (VIOLA) part also enters in this system, marked 'Solo senza sord.' and *p dolce*. The score includes various performance instructions such as 'a tempo', 'tutti con sord.', and 'con sord.'

Tomado de: Kalmus Classic Edition K00041

En el numeral 1, aparece un nuevo compás de 4/4, el oboe y el arpa hacen su aparición; se agrupan en cuatro compases y el gesto debe indicar un carácter *dolce espressivo*. El siguiente grupo de compases es de cinco (3+2), se tienen en cuenta las intervenciones solistas de chelo, clarinete y fagot que, junto con una disolución de cornos y contrabajos, da paso a una nueva sección temática.



En el numeral 2 y con la dinámica de *piano*, los violines interpretan una nueva melodía en un compás de 2/4 un poco más rápido que el anterior  $\downarrow = 92$ . Se agrupa en ocho (4+4), al igual que en el numeral 3. En el numeral 4, el gesto debe demostrar la melodía compartida entre corno, violines y clarinete, agrupado igualmente en ocho (4+4). En el numeral 5 se agrupan dos compases y la indicación de *rallentando* se debe hacer un poco más evidente para separarlo de la siguiente sección. Cuatro compases antes del numeral 6, aparece la indicación de *poco meno mosso*, evocando la introducción de este movimiento, el pedal está a cargo de las cuerdas y el arpa cubre la armonía; por lo demás, es exactamente igual.

El numeral 7, temáticamente, es igual al numeral 2 pero varía en orquestación; son la flauta y el corno los que ejecutan el tema, acompañados por arpeggios en las cuerdas. El numeral 9 está agrupado en ocho (4+4) y presenta un diálogo entre las cuerdas en *meso forte* y el clarinete en *piano*. En el numeral diez, los primeros cuatro compases presentan una imitación entre clarinete y oboe, que en los siguientes cuatro compases tomarán las flautas.

En el numeral 11, los cornos y clarinetes hacen una expansión a manera de reminiscencia del numeral 4, para llevar a la versión mayormente orquestada del tema, todas las maderas exponen el tema principal en paralelo agrupado en ocho (4+4) y posteriormente un *solí* de cuatro violines nos llevan a la coda del movimiento.

En el numeral 13, con indicación de *lento*  $\downarrow = 58$ , oboe, clarinete y corno comparten la línea melódica agrupada en seis (2+2+2) y, en el numeral 14, de la misma manera. El último grupo es de siete (2+2+3), la música se desvanece y se marca un ligero *ritardando* allí el director debe preparar y atacar el siguiente movimiento.

### 3.1.2.5 DANSE INFERNALE DU ROI KASTCHEÏ

Comienza con indicación de  $\downarrow = 168$  con un estruendoso *tutti* que es seguido por un pedal de los timbales y contrabajos en *pianissimo*, allí se agrupan los primeros dos compases. El siguiente grupo es ocho (6+2) y allí los fagotes y los cornos interpretan el tema sincopado del rey Kastcheï. El director debe ser muy claro en la marca del 3/4 y anticipar un poco la entrada de la tuba en el segundo tiempo. En los últimos dos compases de este grupo, intervienen los cornos uno y dos, quienes deben tocar bastante articulado.

## Danse infernal

M. M. ♩ = 168

LAUTO PICCOLO

LAUTO GRANDE

OBOI

CLARINETTI in LA

FAGOTTI

CORNI in FA

TROMBE in DO

TROMBONI I. e II.

TROMBONE III. e TUBA

TIMPANI  
Avec des baguettes en bois  
sffz e pp subito. Exécutez ces doub  
mailloche

GRAN CASSA

PIANO

ARPA

VIOLINI I.

VIOLINI II.

VIOLE  
IV. ppa.

VIOLONCELLI  
non arpegg. possibile

CONTRABASSI  
sffz e pp subito

Tomado de: Kalmus Classic Edition K00041

En el numeral 1, agrupado en ocho (6+2), se suman al pedal los violonchelos y el tema, interpretado por los cornos, amplía el registro por el uso de octavas; en el quinto compás de este grupo, se debe marcar el *sfforzatissimo* y, en los últimos compases se suma la trompeta. El numeral 2 se agrupa en ocho (2+4+2); en el grupo de cuatro, se divide (2\*2), puesto que se repite el mismo material dos veces y, en el último compás de este grupo, entran los cornos y los violines. En el numeral 3

cesa el uso del *ostinato* y hacen su aparición el arpa, piano y xilófono, a los cuales se debe prestar bastante atención por sus entradas sincopadas; se agrupa en ocho (4+4)

En el numeral 4, aparece un *semi tutti* en *fortisissimo*, aquí responden los trombones y la tuba, con agrupación en cuatro compases. En el último compás de este grupo, flautas, fagotes, piano y arpa dan la entrada a la segunda sección temática. El numeral 5 se agrupa en ocho (2+2+4) y los violines primeros comparten la melodía con las maderas, los violonchelos marcan la síncopa.

En el numeral 6, flauta, clarinete y oboe ejecutan el nuevo tema y los contrabajos empiezan a hacer la síncopa agrupados en ocho (2+2+4). En el numeral 7 se retoma el 3/4 y el corno retoma el tema principal, acompañado por figuraciones de tresillos en la viola; esta sección está agrupada en siete (4+3).

En el numeral 8, la orquestación se torna muy compleja, dado que Stravinsky utiliza todo el material temático ejecutado hasta el momento, por lo que se debe prestar mucha atención a las intervenciones de los distintos instrumentos. Los grupos de compases son tres, luego cuatro, iniciando antes del numeral 9, luego tres iniciando antes del numeral 10; y posteriormente cuatro.

Tomado de: Kalmus Classic Edition K00041

En el numeral 11, todos los vientos, junto con el piano, dan golpes acentuados agrupado de a dos y, en la última negra del compás atacan las cuerdas con un acorde. A continuación, llega una nueva sección agrupadas en seis (2+4), el primer compás se repite dos veces y en los siguientes cuatro las maderas intervienen con figuraciones rápidas; el siguiente grupo es de seis (2+2+2), en el cuarto compás aparece un *glissando* del trombón, el cual debe guiarse hacia el segundo tiempo.

Posteriormente se agrupan dos compases, se debe marcar el *crescendo* y la entrada del xilófono y el piano. En el numeral 14, aparece un 2/4 y la tuba, el trombón, los cornos y la trompeta intervienen con *glissando* acompañados por las cuerdas media-baja, estos se agrupan en seis (3+3). Esta sección se concluye con un grupo de dos con figuraciones cortas compartidas entre cuerdas altas y maderas.

The image shows a musical score for numeral 14, consisting of five staves. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. It begins with a box containing the number '14' and a musical note. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The second staff is marked 'arco' and contains notes with stems pointing down. The third staff is mostly empty with a few notes. The fourth and fifth staves have notes with stems pointing up and down, and are marked with 'ff' (fortissimo) and 'arco'.

Tomado de: Kalmus Classic Edition K00041

El numeral 15, tiene la armadura de re bemol mayor y aparece un nuevo tema interpretado por violines primeros y violas, con dinámica de *piano* y figuraciones rápidas por parte de la flauta, los segundos violines y las violas, agrupados en seis (4+2), siendo los últimos dos un eco de esta.

Posteriormente, con dinámica de *forte* se agrupan dos compases. En el numeral 16, agrupado en

ocho (2\*4) el corno toca la melodía con dinámica general de *piano*. En el numeral 17, la melodía se comparte entre cuerdas y maderas, agrupada en ocho (2+2+2+2). En el numeral 18, se agrupa seis (2+2+2). En el numeral 19, entran las trompetas y cornos con figuración de semicorcheas y el tema es figurado también en semicorcheas, se debe hacer énfasis en los *crescendos* y *decrecendos*; está agrupado en seis (4+2).

En el numeral 20, entra el piccolo con el tema figurado, agrupado en ocho (6+2). En los últimos dos compases, entra el piano con corcheas preparando la segunda parte del desarrollo. En el numeral 21, aparece nuevamente el 3/4 sin ningún bemol y los bronce, junto con el timbal y el gran cassa atacan con un *fortissimo* seguido de un *piano súbito*, se agrupa en dos compases solos. A continuación, en un grupo de seis (2+2+2) intervienen las cuerdas en *pizzicato*, el timbal y el gran cassa continúan con el *ostinato* y las maderas en dinámica de *meso forte* acentuada.

48

**21**

Oboi

Cl.

Fag.

Corni

Tr. bte

Tr. ni

Tuba

Timp.

Gr. C.

Vni I.

Vni II.

Viola

Vclli

C. B.

Tomado de: Kalmus Classic Edition K00041

El numeral 22, se agrupa igual que el anterior y entran los cornos con la cola del motivo. Dos compases antes del numeral 23, las cuerdas usan de nuevo el arco e ingresan la trompeta, el trombón y la tuba en un grupo de ocho (2\*4). En el numeral 23, la trompeta y el oboe, hacen un

solo sincopado y, la flauta y el piccolo, tienen figuración con *acciaccatura*. El numeral 24, agrupado en cuatro compases es similar al numeral tres, se agrupa en ocho (4+4). En el numeral 25, se agrupa en cuatro (3+1), en este ingresan los contrabajos y se realizan ataques isorrítmicos acentuados; en los primeros tres compases hay una disminución orquestal y, en el último entran trompetas y trombones con indicación de muy corto *très court*.

En el numeral 26, comienza un puente que nos llevará a la sección final, agrupado en ocho (4+4) y, comprendiendo hasta el numeral 27, la percusión juega un papel muy importante, pues de ellos depende el *accelerando* posterior. Se le aconseja al director memorizar las entradas del timbal, tamborino vasco, triángulo y platos; cuatro compases antes del numeral 28, ingresa el gran cassa en el primer tiempo, agrupado igual en ocho (4+4), los primeros cuatro compases se dirigen en tres y los siguientes en uno para realizar el *accelerando*.

El numeral 29, llega con un *piu mosso* dirigido en uno, se agrupa en ocho compases (4+4). En el numeral 30, de igual manera en ocho (4+4), las cuerdas con indicación de muy *forte* deben tocar articulado y sobresalir por encima de las maderas. En el numeral 31, hay una sección de polimetría 2/2 – 6/4 donde las cuerdas van en ritmo binario y los vientos en ritmo ternario; en este punto se retoma el material usado en el numeral 15, pero de manera figurada, este se agrupa en seis (4+2). El numeral 32, agrupado en seis (4+2) y por su parte el cuatro (2\*2); el maestro Posada, especifica que en el numeral 32 se hace uso de la cabeza del motivo del numeral 15.

En el numeral 33, con métrica de 6/4, las cuerdas van en negras y, dada la velocidad y dificultad del pasaje, las seis negras se deben agrupar 2+2+2, el piano y el arpa realizan *glissando*; en el tercer compás del 33, se debe preparar la entrada de la trompeta que toca figuraciones binarias. En el cuarto compás del 33, se debe recordar cerrar el sonido del plato. El numeral 34, igual al 33, pero en los últimos dos compases se debe hacer un *decrecendo*.

En el numeral 35, se agrupa en diez (4+2+4), los primeros cuatro (2\*2) van por parte de la cuerda, los siguientes dos compases se da la entrada del oboe, fagot y clarinete; en el numeral 36, que corresponde a los últimos cuatro, se prepara la entrada de flauta, corno y contrabajo; los últimos dos van en *crescendo*. En el numeral 37, vuelve a cambiar la métrica y tiene la indicación de  $\text{♩} = \text{♩}$ , con métrica de 3/4, se sugiere preparar el *pianissimo súbito* con un movimiento pequeño del gesto, se agrupa en ocho (4+4) y, en los últimos cuatro compases se prepara un gran *crescendo*.

En el numeral 38, agrupado en ocho (4+4), es un gran *tutti* orquestal. En el quinto compás el triángulo debe ser muy sobresaliente. El numeral 39, dada su dificultad en la figuración, se considera como un efecto de *glissando* y, tienen prioridad los cambios dinámicos; el último compás de este grupo, se elisiona al grupo siguiente en un 4/4 en *andante*  $\text{♩} = 60$ , a este compás en particular se le debe prestar mucha atención, pues el súbito cambio de tiempo y dinámica puede tomar por sorpresa a los músicos. Este se agrupa en ocho compases (2+2+2+2), en el segundo

compás intervienen arpa y piano y, seguidamente, el oboe y el clarinete; en el siguiente solo el piano y para los últimos dos compases se hace una cesura para separar la intervención de viola y violonchelo, estos tienden a estar en el carácter del siguiente movimiento.

### 3.1.2.6 BERCEUSE (CANCIÓN DE CUNA)

Con armadura de mi bemol menor, en los primeros dos compases agrupados solos debe primar el color del arpa. En el numeral 1, empieza el diálogo entre el fagot y el oboe, agrupados en seis (4+2). En el numeral 2, se agrupa en cuatro (2+2) con la intervención del fagot y hacen su entrada los segundos violines; en el numeral 3, agrupados en cuatro (2+2), en el tercer compás interviene el violonchelo solo y en el último de este grupo, se subdivide el último tiempo para preparar la gran *anacrusa*.

#### Berceuse

The image shows a musical score for the piece 'Berceuse'. It features five staves: Fagotti (Bassoon), Arpa (Harp), Virole (Viola), Violoncelli (Cello), and Contrabassi (Double Bass). The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 60. The key signature is one flat (B-flat minor). The score includes various dynamics such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *pizz.* (pizzicato). There are also performance instructions like 'I. Solo' and 'con sord.' (con sordina). A first ending bracket labeled '1' is present above the Bassoon staff. The score is taken from the Kalmus Classic Edition K00041.

Tomado de: Kalmus Classic Edition K00041

En el numeral 4, cambia la armadura y se quitan todos los bemoles, los violines interpretan una línea cromática muy expresiva, agrupada en ocho (4+4), el numeral 5 está contenido en los últimos cuatro compases, y en los últimos dos compases se debe preparar la entrada del piano y la celesta. En el numeral 6, se retoma nuevamente la armadura de mi bemol menor, pero en esta ocasión se acompaña al fagot con un arpeggio de la flauta y con unas figuraciones en negras por parte de los violines y las violas; esta sección se agrupa en ocho (4+4), se encuentra también el numeral 7, cuyo acompañamiento es de violines y violas quienes ejecutan un *tremolo* en negras.

En el numeral 8, se agrupan tres compases, interviene el oboe y la cuerda hace uso de armónicos de cuarta. El numeral 9, se agrupa en cinco (2+3), el tema hace su disolución hasta el numeral 10; en este vuelve a cambiar la armadura y se quitan todos los bemoles, agrupado en seis (1+4+1), se

recomienda al director marcar, únicamente, los cambios de armonía.

### 3.1.2.7 FINAL

Comenzando en el numeral 11, se une al movimiento anterior y, es el corno, con indicación de *piano dolce cantabile* quien toca la melodía final, acompañado por un *tremolo* de las cuerdas; este con armadura de si mayor, se agrupa en ocho (4+4). En el numeral 12, los violines toman el tema con un pedal de contrabajos, se agrupa en diez (8+2) comprendiendo también el numeral 13, se tienen en cuenta las intervenciones de la flauta y el oboe y los *trinos* ascendentes de los violines y las violas; así mismo las *anacrusas* de grupetos por parte de los violines.

71

## Final

**11** Lento maestoso  $\text{♩} = 54$   
Solo  
*p dolce, cantabile*

Tomado de: Kalmus Classic Edition K00041

En el numeral 14 y 15, se agrupan en ocho (4+4), intervienen el corno y el arpa y, un tiempo antes del numeral 15, se debe marcar muy bien esta *anacrusa* del *fortisissimo* del *tutti* orquestal, el cual debe ser *tenuto* y acentuado. En el último compás, se recomienda subdividir las últimas dos notas y dejar la mano abajo para preparar el *pianissimo súbito* del numeral 16, que aún con indicativo de *piu mosso*, no debe ser muy rápido.

El numeral 17, con indicación *allegro non troppo*  $\text{♩} = 208$ , con marca metronómica 7/4, se dirige en sus subdivisiones, sean 3+2+2 o 2+2+3; si empieza con 3 se denominará cabeza y, si empieza con 2 se denomina cola. Esta primera parte se agrupa en cuatro (2\*2). El numeral 18, se agrupa en dos (2\*1) (solo cabeza), en el segundo compás se debe tener en cuenta la entrada del fagot. Luego de estos compases se agrupa en cuatro (1+2+1), las cuerdas tienen los acordes y se debe tener en cuenta la entrada del triángulo en el segundo compás. Los dos siguientes compases se agrupan dos (1\*2) (cola) y el último compás (cabeza).



17 Allegro non troppo ♩ = 208

The image shows a page of musical notation for a piano piece, measures 17 through 24. The tempo is marked 'Allegro non troppo' with a quarter note equal to 208 beats per minute. The score is written for a grand piano and consists of ten staves. The first system (measures 17-18) features a melody in the right hand with a forte (*ff*) dynamic and a glissando in the left hand. The second system (measures 19-20) continues the melody and includes a section with a forte (*f*) dynamic and a glissando. The third system (measures 21-22) shows a more complex texture with multiple voices in both hands. The fourth system (measures 23-24) concludes the piece with a final chord and a forte (*ff*) dynamic. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

En el numeral 19, con indicación *Doppio valore* ♩ = 104 *Maestoso*, el gesto debe mostrar el *fortísimo* del gran *tutti* y con la otra mano se debe marcar el cambio de armonía por parte de los instrumentos bajos de la orquesta, este se agrupa en cuatro (2+2). Para finalizar en un grupo de dos compases se realiza el *poco a poco allargando* (cola), también se debe marcar el cambio armónico de los instrumentos graves.

**19** *Doppio valore* ♩ = 104 *Maestoso*

Tomado de: Kalmus Classic Edition K00041

En el numeral 20, agrupado en ocho compases (1+4+3), con indicación *molto pesante*  $\text{♩} = 60$ , se debe marcar solo el cambio de la armonía por parte de los bronce y separar con una pequeña respiración el *pianissimo súbito* y marcar el gran *crescendo*, estos últimos compases deben tener carácter majestuoso y monumental.

**[20] Molto pesante  $\text{♩} = 60$**

The musical score consists of 12 staves. The first four staves are for trumpets (1-4), the next four for trombones (1-4), and the last four for tubas and euphoniums. The score is divided into two sections by a double bar line at measure 20. The first section (measures 20-23) is marked *fff* and features sustained notes with slurs. The second section (measures 24-27) is marked *pp subito* and features a gradual crescendo back to *fff*. The tempo is *Molto pesante* with a quarter note equal to 60 beats per minute.

Tomado de: Kalmus Classic Edition K00041

### 3.1.3 MESOFORMA

En la búsqueda de abstraer más información contenida en la partitura, cada movimiento se subdivide en distintas partes, esta es la mesoforma, en ella se delimitan las secciones temáticas para resaltar los pequeños cambios. La mesoforma es la dimensión que se relaciona con una obra completa cuando es de un solo movimiento o con un movimiento entero cuando hace parte de una obra mayor (Manco, 2015).

MOVIMIENTO	ANÁLISIS MESOFORMAL
<i>Introduction</i>	A, A', Coda
<i>L'Oiseau de feu et sa danse</i>	a, b, c
<i>Variation de L'Oiseau de feu</i>	A, B, A', Coda
<i>Ronde des princesses</i>	A, A', A'', Coda
<i>Danse infernale du roi Kastcheï</i>	A, B, A, C, C', A', D, C'', Coda
<i>Berceuse</i>	A, B, A', Coda
<i>Final</i>	A, A', B, B', Coda

Fuente: elaboración propia

En la *Introduction* la variación del tema principal más llamativa es el cambio de tesitura e instrumentación, pues cuando se expone es tocada por las cuerdas bajas y cuando se re-expone es tocada por las maderas y las cuerdas altas. La segunda sección es posterior al pasaje de *glissando* en armónicos de las cuerdas.

Tomado de: Kalmus Classic Edition K00041

*L'Oiseau de feu et sa danse* demuestra el aleteo agitado del pájaro de fuego, representado por tres pequeñas secciones de figuraciones rápidas; en la sección intermedia de esta danza lo más relevante es la diferencia de articulación entre maderas y cuerdas.

En *Variation de L'Oiseau de feu* el material va en un constante ascenso cromático, aunque, por su parte, la recapitulación es medio tono abajo, toda la escena está llena de ligereza y movimiento

generado por un equilibrio tímbrico y una textura poco densa. Poco a poco se inicia un crescendo que produce la sensación de aligerar la acción que finaliza *forte* (Lara & Maceda, -).

Tomado de: Kalmus Classic Edition K00041

*La Ronde des princesses*, comienza con una breve introducción canónica por parte de las flautas y, seguidamente, el oboe toca una delicada melodía de la colección de melodías populares de Rimsky-Korsakov. El siguiente tema que aparece, un poco más energético y rítmico, es por parte de las cuerdas, que luego pasa por distintos instrumentos de las maderas. La coda de este movimiento es ejecutada por las maderas con cortas intervenciones.

Tomado de: Kalmus Classic Edition K00041

La *Danse infernale du roi Kastcheï*, inicia con el tema sincopado en el fagot y continúa en los trombones. El segundo tema aparece en 2/4 entre los violines y las maderas; en la tercera sección el tema sincopado es traslapado por las distintas secciones instrumentales (bronces, maderas y cuerdas). La cuarta sección es un nuevo material temático por parte de los violines, se recapitula el tema principal y luego de un *accelerando* llega a la última sección donde se figura el nuevo tema que nos lleva a la coda.

5

Fl. picc. = Fl. gr. II.

1<sup>o</sup> *p* *mf*

2<sup>o</sup> *p* *mf*

*poco* *p* *simili*

*p* *simili*

Via sordini

5 arco *mf* arco *p* arco *mf*

Tomado de: Kalmus Classic Edition K00041

Tomado de: Kalmus Classic Edition K00041

*Berceuse*, el fagot interviene en las dos secciones, las variaciones son el acompañamiento en las cuerdas y las maderas, en la sección intermedia de este movimiento son los violines y las segundas violas los encargados de tocar una melodía cromática de gran lirismo y agitación, en esta sección se quitan todos los bemoles. La coda de este movimiento es ejecutada por las cuerdas y, las armonías en trémolo sirven de conexión para la última parte del ballet.

El *Final* es otro tema ruso de la colección de Rimsky-Korsakov, intervienen todos los grupos instrumentales; la sección intermedia es bastante agitada y crea cierta inestabilidad dada la asimetría de su estructura que nos lleva, para terminar, a un himno majestuoso muy apropiado para finalizar esta obra.

## 3.2 ANÁLISIS POIÉTICO.

Según Jacques Nattiez el análisis poiético “está desprovisto de toda significación intencional, una forma simbólica resulta de un proceso creador que es posible describir o reconstruir”. Para este artículo nos basamos en la poiética externa, pues esta parte de documentos exteriores a la obra con la ayuda de las cuales se interpreta la estructura de la misma. En esta parte se describirán los antecedentes de la obra con breves comentarios haciendo un paralelo con el nivel neutro.

### 3.2.1 ANTECEDENTES DE LA OBRA

#### 3.2.1.1 EL SIMBOLISMO

El simbolismo fue el movimiento más utilizado en el arte ruso a finales del siglo XIX y principios del XX. Se caracterizó por ser un movimiento interdisciplinario entre las diferentes manifestaciones culturales: la literatura, el teatro, la música y las artes plásticas. Los simbolistas rusos definieron la palabra *simbol* como un signo que unía dos realidades, dos mundos, el real e irreal, el cielo y la tierra, y esta conexión se podía establecer solamente a través de los sentimientos con la intuición. El escritor Andrei Bely considera el “Simbolismo como concepción del mundo”, en el que reconoce la música como la forma superior del arte que, de manera irracional, podía expresar el misterio y el sentido de la vida.

El simbolismo en la música rusa estaba en su punto más álgido, principalmente en la creatividad de los tres grandes compositores del Siglo de Plata: Sergei Rachmaninov, Alexander Scriabin e Igor Stravinsky; todos ellos plasmaban la influencia de la literatura y el arte. Para los tres, Diaguilev significó el camino a la fama mundial, al presentar sus obras en las temporadas rusas en París, a partir de 1906. El ballet era el género simbólico que sintetizaba un conjunto de manifestaciones artísticas: la música, la danza y las artes visuales; su colaboración con Stravinsky dio como fruto algunas de las obras más paradigmáticas y brillantes del repertorio musical contemporáneo, como “El pájaro de fuego”, “Petrushka”, “La consagración de la primavera” y “Pulcinella” (Sayfúllina, 2012).

Stravinsky representa dos mundos opuestos con la utilización del diatonismo para musicalizar el mundo real de Ivan Zarevich, y el cromatismo o tonalismo libre (Ravel y Debussy), para significar los efectos sobrenaturales o el mundo de fantasía del Pájaro de Fuego.



### 3.2.1.2 SERGEI DIAGHILEV

Sergei Pavlovich Diaghilev fue un empresario de ballet ruso, nacido en Selistchev el 31 de marzo de 1872 y muerto en Venecia el 19 de agosto de 1929. Su vocación de mecenas, su audacia y su encanto personal le valieron para emprender una serie de negocios, costeados de su propio bolsillo, como la fundación de la revista *Mir Iskusstva* (El Mundo del Arte), que apareció entre los años 1899 y 1904 (Scheijen, 2009).

Diaghilev revolucionó la forma de entender y representar la danza con espectáculos que juntaban a los mayores talentos de la moda, el baile, la coreografía, la música y la pintura; tenía claro que, para triunfar, había que invertir en lo mejor. En 1908, llevó su primera gran obra a la Ópera de París, espectáculo que lo consagró y recibió una invitación para regresar al año siguiente. Entre las grandes obras que produjo y representó por todo el mundo entre 1909 y 1929, aparecen títulos como “La bella durmiente del bosque” de Tchaikovsky; “El pájaro de fuego”, “Petrushka”, “La consagración de la primavera” y “Pulcinella” de Stravinsky (Barcelona, 2017).

Las peticiones realizadas por Diaghilev, tales como la temática rusa, la multidisciplinariedad que exige un ballet y lo novedoso de estas puestas en escena, fueron pautas que llevaron al éxito y marcaron el lenguaje musical de las obras de Stravinsky.

### 3.2.1.3 ÍGOR STRAVISNKY

Igor Fiodórovich Stravinsky nació el 18 de junio de 1882 en Oraniembaum y, aunque no tuvo una infancia precisamente amable y no alentaron su vocación musical, tampoco la reprimieron. En palabras de Stravinsky:

Hasta la edad de nueve años mis padres no se habían ocupado especialmente de mi desarrollo musical. En honor a la verdad, se hacía música en casa. Mi padre era el primer bajo en la Ópera Imperial de San Petersburgo. Pero toda esa música no la oía más que de lejos, desde la habitación de los niños en la que estaba confinado con mis hermanos.

En 1902, en Alemania, conoce a Nikolai Rimski-Kórsakov, quien le recomienda prescindir de los estudios en el conservatorio para perfeccionar de manera particular sus competencias en contrapunto y armonía; Stravinsky, seducido por la idea, comienza a acudir con regularidad a las tertulias en casa de Nikolai hasta que, al año siguiente, empieza a recibir clases privadas del propio compositor, se extendieron hasta 1906. Compuso “Fuegos artificiales” para la boda de Nadia, hija de Rimski; sin embargo, este nunca llegó a ver la partitura, pues murió antes de la fecha. En esta miniatura sinfónica, encontramos uno de los primeros atisbos del Stravinsky rudo, intenso y barbárico.

El 6 de febrero de 1909, el director Alexander Ziloti programa esta obra en su ciclo de conciertos junto con el “Scherzo Fantástico” y, casualmente, entre el público asistente a esa representación

se encontraría el influyente empresario Sergei Diaghilev. Este no tardará en darse cuenta que el joven compositor, que en ese entonces no había cumplido 27 años, podría convertirse en una mina de oro y decide hacerlo partícipe de sus proyectos.

En primer lugar, le encargaría algunas transcripciones orquestales con el objetivo de convertirlas en dos ballets coreografiados por Mikhail Fokine y que iban a representarse en París en junio de ese mismo año: “Las Sílides y El Festín”. En ese entonces, Stravinsky estaba trabajando en una ópera, “El ruiseñor”, con libreto de Stiepan Mitusov, la cual interrumpe inmediatamente para cumplir con el encargo del empresario ruso (Martin, 2016).

Stravinsky hace honor a su maestro Rimsky-Korsakov, luego de su inesperada muerte, con el uso de su colorida orquestación y tomando sus temas en la ronda de las princesas, la danza infernal del rey Kastchei y en la danza final.

#### 3.2.1.4 “LA SUITE PÁJARO DE FUEGO” DE IGOR STRAVINSKY

Sergei Diaghilev y sus Ballets Rusos habían debutado en París con un éxito resonante en el verano de 1909; Diaghilev y Fokine consideraron, para presentaciones futuras en la ciudad, agregar al repertorio un ballet referente a un tema folclórico ruso. “El pájaro de fuego” es un cuento tradicional ruso recopilado por Aleksandr Afanásiev, reconocido por ser uno de los mayores folcloristas rusos de su época (1826-1871) y por ser el primero en editar volúmenes de cuentos de tradición eslavas que se habían perdido a lo largo de los siglos (Afanasiiev, 2000). Fokine elaboró una escenografía en la que “Kastchei el Inmortal”, uno de los ogros más temibles del folclore ruso, es derrotado por el Pájaro de Fuego.

Entonces llegó la cuestión crucial de decidir quién sería el compositor; la elección lógica hubiera sido Rimsky-Kórsakov, puesto que había escrito una ópera sobre el tema del Pájaro de Fuego, pero este había fallecido inesperadamente, en 1908. Poco tiempo antes, Diaghilev y Fokine habían oído un concierto que incluía dos obras que los habían impresionado enormemente: “El Scherzo Fantástico” y “Fuegos Artificiales” de un compositor joven llamado Ígor Stravinsky. De manera que el encargo fue a dar a manos de Stravinsky.

El compositor se sintió halagado al recibir el primero de varios encargos del gran empresario. Diaghilev estaba complacido con su cooperación y se sentía especialmente contento con la música, claramente encuadrada en la tradición popular de Rimsky-Kórsakov, aunque el “Pájaro de Fuego” era audazmente original y extremadamente colorido. Posteriormente, en tres épocas diferentes, Stravinsky volvió sobre “El Pájaro de Fuego” para extraer de él suites para concierto. Estas suites se ejecutan con mucha más frecuencia que la partitura completa del ballet.

Finalmente, la compañía estuvo lista para París, hubo ensayos con la orquesta y por fin llegó el estreno. Fue el primer gran triunfo para Stravinsky y consolidó la reputación de los Ballets Rusos. Diaghilev, posteriormente, encargó a Stravinsky otros dos grandes ballets: “Petrushka” y “La consagración de la primavera”, además de otras obras menores.

“Cuando hice el pájaro de fuego yo aún no había roto por completo con los recursos del drama musical tradicional. Aún estaba susceptible al sistema de caracterización musical de personajes y situaciones diferentes. Este sistema es evidente en el empleo de procedimientos similares a lo que se llama un leitmotiv. Todo lo relativo al genio del mal, Kastcheï, y a su reino, su jardín, sus ogros y monstruos, está caracterizado por lo que pudiera llamarse letharmonie. En contraste con la música cromática asociada con este mundo mágico, el elemento mortal está descrito con música característicamente rusa, de tipo más diatónico” – (Stravinsky, 2006)

En realidad, Stravinsky no tenía un interés especial por el ballet íntegro, sino que prefería las suites. Así, con el fin de incluir la obra entre el repertorio habitual de las salas de concierto, confeccionó una suite de unos veinte minutos (Suite N° 1 – 1911), en la que omitió la parte central de la obra, aunque mantuvo la misma orquestación. Esta quedó pronto en desuso pues en 1919 conformó la Suite N°2, en la que reincorpora algunas de las partes omitidas en la primera, alargando la duración hasta los veinticinco minutos, y dedicada a su amigo Ernest Ansermet y a su *Orchestre Romande*. En 1945 arregla una tercera y última suite que también prolonga ligeramente su duración, aunque aligera la orquestación (Martin, 2016).

Ya viejo, Stravinsky reconoce que no guardaba buen recuerdo de la coreografía y los bailarines de Fokine. En sus palabras:

“Las bailarinas de El Pájaro de Fuego, las princesas, eran insufriblemente dulces, mientras que los bailarines eran el non plus ultra de la masculinidad bruta: en la escena de Kastcheï, se sentaban en el suelo moviendo las piernas de una manera increíblemente estúpida. Prefiero la coreografía de Balanchine para la versión de 1945 de la Suite N°3 de El Pájaro de Fuego a la totalidad del ballet de Fokine (lo mismo me pasa con la música: la del ballet completo dura demasiado y su calidad es desigual).”

No obstante, lo que no cabe duda es que, sea en cualquiera de sus versiones, “El Pájaro de Fuego” constituyó un pilar fundamental para la configuración del estilo y del nuevo lenguaje musical que imperará a lo largo del siglo XX.

### 3.3 ANÁLISIS ESTÉSICO

En la dimensión estética los “receptores”, confrontados a una forma simbólica, asignan a la forma una red de significaciones, generalmente plurales (...) no reciben la significación del mensaje (inexistente o hermético), sino que la construyen en un proceso activo de percepción (Aktories & Diaz, 2011).

Para el cuadro que se mostrará a continuación, se aplicará un análisis estético inductivo, que consiste en hacer hipótesis de cómo la obra es percibida cuando está basada en la observación de sus estructuras. “Este tipo de análisis se basa en la introspección perceptiva o bien en un cierto número de ideas generales que se pueden tener a propósito de la percepción musical” (Aktories & Diaz, 2011).

### 3.3.1 VIDEO ANÁLISIS: POSADA, 2013. FILARMÓNICA JOVEN DE COLOMBIA. CONCIERTO EN VIVO EN EL NEW WORLD CENTER, MIAMI.

La idea de este cuadro de análisis es tomada de la tesis doctoral de Carolyn Watson y su función es hacer una interpretación personal y subjetiva acerca de la versión realizada por el maestro Alejandro Posada el 27 de julio de 2013 en el New World Center, Miami, dirigiendo la Filarmónica Joven de Colombia, teniendo en cuenta su repercusión en los músicos, sus movimientos como abstracción del impacto emocional, su postura y el gesto.<sup>1</sup>

Con este cuadro, se busca combinar los dos niveles anteriores (neutro y poético) de análisis de Nattiez, para así llevar a cabo un análisis estético.

PROGRAMA DE MANO <sup>2</sup>	POSTURA – LENGUAJE CORPORAL – MOVIMIENTO	EXPRESIÓN FACIAL – CONTACTO VISUAL	ASPECTOS TÉCNICOS DE DIRECCIÓN
<u>Introducción:</u> “Esa criatura de brillante plumaje que ha cautivado con su extraña belleza al príncipe Iván”	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Apoyado en su pie derecho ligeramente encorvado, pero relajado, hacia las cuerdas bajas.</li> <li>• Con la mano izquierda elevada da la entrada a los trombones.</li> <li>• Movimiento delicado y amplio en el efecto de los armónicos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Su mirada refleja el misterio que trae consigo el mundo fantástico del Pájaro de Fuego. El contacto visual se hace directamente al grupo de chelos y bajos.</li> <li>• Contacto visual con las maderas.</li> <li>• En la figuración final del corno refleja el movimiento diatónico con movimiento de las cejas y contacto visual directo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Utiliza ambas manos en un gesto cerrado y pequeño (marca más el 4 que el 12)</li> <li>• Gesto claro y articulado con movimientos exaltados.</li> <li>• Marca el <i>legato</i> en un plano más elevado.</li> </ul>
<u>Danza del pájaro de fuego – Variación del pájaro de fuego:</u>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Erguido, ambos brazos levantados por encima de los</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mirada obstinada y enérgica; da cada una</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Movimientos cortos, angulares y rápidos; prima la claridad.</li> </ul>

<sup>1</sup> Este análisis se hace en base al DVD grabado por la Filarmónica Joven de Colombia el 27 de julio de 2013, motivo por el cual las apreciaciones que se hacen respecto a la dirección del maestro Alejandro Posada son únicamente en el momento que es enfocado por la cámara y resaltando los momentos más importantes de la suite El Pájaro de Fuego.

<sup>2</sup> Las notas al programa son tomadas de: Notas al programa por Carlos Buitrago – Coordinador artístico – Filarmónica Joven de Colombia.

<p>“El captura al ave”</p>	<p>hombros, todo el cuerpo brinca un poco en la preparación de la <i>anacrusa</i>. Marca los <i>sforzando</i> con la mano izquierda.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Se eleva un poco dando la entrada del clarinete.</li> <li>• Se balancea ligeramente acorde con el <i>crescendo</i> de las cuerdas.</li> <li>• Marca ligeramente con la cabeza las figuraciones de las trompetas.</li> <li>• Marca los <i>pianissimo</i> agachando todo su cuerpo.</li> </ul>	<p>de las entradas con su mirada.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Muestra la agitación de las maderas, haciendo alusión al momento en el que el pájaro de fuego será atrapado por el príncipe Iván.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• En el numeral 12 marca en tres.</li> <li>• Marca los <i>crescendo</i> elevando la mano izquierda por encima de la cabeza</li> <li>• Cierra el movimiento con un gesto incisivo hacia delante con la mano derecha.</li> </ul>
<p><u>Ronda de las princesas:</u> “Las trece princesas cautivas por el Rey Kastcheï que han aparecido al ser liberado el pájaro de fuego por el príncipe, entre las cuales estará la elegida por Iván”.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se eleva un poco y, con ambos brazos por encima de la cabeza, da la entrada al pedal de los cornos.</li> <li>• Con movimientos horizontales en ese mismo plano marca el canon de las flautas.</li> <li>• Con la palma de la mano entreabierta y el gesto muy hacia el centro parece abrazar la orquesta.</li> <li>• Se balancea de lado a lado en el numeral 7 para reflejar el cambio de métrica.</li> <li>• Todo el cuerpo descende un poco y con un movimiento circular hacia arriba marca la línea melódica.</li> <li>• La palma de la mano izquierda se acerca a la boca con la intención de tajarla, demostrando que el sonido debe ser sutil.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Su expresión refleja dulzura y ensueño, acorde a la danza sutil realizada por las princesas.</li> <li>• Contacto visual con el corno y el clarinete.</li> <li>• Abre los ojos en el acorde suspendido de las maderas y el corno.</li> <li>• Su mirada refleja cierto gusto y satisfacción (por la princesa).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El gesto es redondo y expresa el legato.</li> <li>• Marca con la mano izquierda los acordes del arpa, con un gesto más corto y angular da la entrada a los pizzicatos del contrabajo</li> <li>• Con un gesto muy amplio marca el <i>crescendo</i> y el ascenso de la marca melódica.</li> </ul>
<p><u>Danza infernal del Rey Kastcheï:</u></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Con la batuta ligeramente inclinada por detrás del hombre</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Su mirada evoca el carácter frenético del movimiento.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Utiliza mayormente la mano derecha estableciendo el</li> </ul>

<p>“Será su amor por ella el que lo llevará a enfrentarse a los poderes de Kastchei”</p>	<p>da un golpe acertivo e incisivo para el primer tiempo, marcando así el <i>súbito sforzatissimo</i>.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Con todo el cuerpo marca nuevamente el <i>sforzatissimo</i>.</li> <li>• Anticipa la entrada del xilófono moviendo ambos brazos hacia los laterales.</li> <li>• Con los dedos simulando la garra de un animal se dirige a los primeros violines para marcar su articulación agresiva.</li> <li>• Acentúa con el cuerpo y la mano izquierda los <i>glissando</i> de los bronces y de las cuerdas bajas.</li> <li>• Se inclina hacia atrás y, con un movimiento súbito hacia adelante y ambas manos, marca las entradas de los bronces en el numeral 19.</li> <li>• En el numeral 26 se para erguido y con movimientos muy cortos marca las distintas intervenciones de la percusión; luego con la mano izquierda marca las figuraciones en tresillos de las flautas.</li> <li>• Se inclina con todo el cuerpo para marcar el <i>piano súbito</i> del numeral 35.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mantiene el contacto visual con los cornos.</li> <li>• Contacto visual directo con clarinete y fagot en su entrada sincopada.</li> <li>• Gesticula con la boca las articulaciones del corno.</li> </ul>	<p>tiempo con las semicorcheas del timbal.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Con el puño cerrado en la mano izquierda marca las figuraciones articuladas de la tompreta.</li> <li>• Alterna el uso de las manos para los <i>sforzatissimo</i>.</li> <li>• En el numeral 5 utiliza ambas manos en el 2/4 y cambia los planos dependiendo de la articulación.</li> <li>• Detiene casi por completo el movimiento en el numeral 15. Ahí mismo alarga los movimientos para marcar el <i>cantabile</i> de los violines.</li> <li>• Gesto tranquilo y claro de vuelta al 3/4.</li> </ul>
--	---	--	---

<p><u>Canción de cuna:</u>  “Hechizante canción de cuna, medianbte la cual el pájaro logra dormir a Kastcheï, pudiendo revelar al príncipe cuál es el secreto de la inmortalidad de aquel. Conociendo Ivan a través de pájaro que el brujo, tiene escondida su alma dentro de un huevo, logra apoderarse del mismo”</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pone las manos como si fuese a recibir un objeto.</li> <li>• Se balancea de lado a lado marcando el <i>legato</i> de las cuerdas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• En el numeral 1 tiene contacto visual con el fagot, pero no lo dirige.</li> <li>• En el numeral 4 mantiene el contacto visual con toda la sección de violines.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• No marca el 4/4 sino que se mece de lado a lado, usa mucho la mano izquierda sosteniendo las figuraciones en negras de los violines.</li> <li>• Mantiene un plano muy alto, subdivide con ambas manos el último tiempo de un compás antes del numeral 4.</li> </ul>
<p><u>Final:</u>  “Al despertar Kastcheï, el príncipe Iván destruye el huevo desapareciendo para siempre el brujo. A todos los personajes infernales que lo rodeaban. En ese momento culmina el maleficio y todos los seres que habían sido petrificados por Kastcheï recobran la vida, mientras Iván celebra su boda con la princesa escogida...”</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se mueve hacia una esquina del podio y dedica su atención exclusivamente a los violines en el numeral 14.</li> <li>• En el numeral 15 todos sus movimintos son ascendentes con ambas manos.</li> <li>• Dedicar su atención a los primeros violines con movimientos muy cortos en el numeral 16.</li> <li>• En el numeral 19 da pequeños saltos y cabecea marcando las acentuaciones de las negras.</li> <li>• Se balancea con todo el cuerpo para marcar el <i>poco allargando</i> del numeral 20.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Con los ojos entre abiertos y sonriente sugiere el <i>pathos</i> de esta sección.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Toma la batuta de manera muy delicada con la punta de los dedos.</li> <li>• Utiliza la mano izquierda para la entrada de la flauta y a medida que la música incrementa el gesto se hace paulatinamente más amplio.</li> <li>• Un compás antes del numeral 16 marca dos pulsos con la mano derecha y cierra la resonancia con la mano izquierda, anticipando el <i>pianissimo súbito</i> del numeral 17.</li> <li>• Con ambas manos marca la entrada del numeral 17.</li> <li>• Con las manos extendidas en su mayor amplitud marca el último coral de los bronce.</li> </ul>

*Fuente: elaboración propia.*

#### 4. CONCLUSIONES

Al concluir esta investigación damos cuenta de la importancia de la técnica de dirección en lo respectivo al gesto, en lo referente a la marcación de esquemas es el director quien debe tener un total dominio de sus movimientos corporales con lo expresivo, pues estos están directamente

implicados en el resultado sonoro. Y deben ser estudiados desde el momento mismo del análisis de la partitura, abstrayendo o imaginando como su gesto puede ser percibido por los intérpretes de la manera más clara posible.

No obstante, solo este estudio es insuficiente puesto que, en el análisis es donde el director encontrará la verdad en la genialidad del creador de la obra musical, con el estudio frío, seco y sin fatuidad de la partitura para apropiarse de la obra, de "hecho musical total", para así ser un ejecutante de una voluntad ajena; además, para aunar todos los criterios de los músicos y dar vida a la obra de arte. "Al establecer los vínculos entre los elementos de la puesta en escena y objetos o ideas que representan, estaremos haciendo una interpretación de la representación musical y sus resultados permanecerían en el terreno de la subjetividad" (Vinasco, 2012).

A diferencia de otras investigaciones, este artículo aborda, desde un estudio de caso, la labor de preparación de un director pues, en la literatura, los casos puntuales son escasos. Si bien una obra se puede abordar de distintas maneras, la tripartición de Nattiez proporciona un análisis muy completo que, sumado con la descripción técnica del gesto y el análisis subjetivo de la obra, proveen al lector una fuente sólida de investigación o estudio.

## REFERENCIAS

- Afanasiev, A. (2000). *El pájaro de fuego y otros cuentos populares rusos*. Oyarzun: E. Boulatova y J. M. Pedrosa.
- Aktories, S. G., & Diaz, G. C. (2011). *Reflexiones sobre semiología musical*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Anónimo. (2006). *Hágase la música*. Obtenido de <http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/obras-maestras/el-pajaro-de-fuego-de-igor-stravinsky/>
- Bas, J. (1947). *Tratado de la forma musical* (Vol. 10). Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Barcelona, R. (31 de Marzo de 2017). Sergei Diaghilev, el promotor que regaló al mundo los Ballets Rusos. *La Vanguardia*, pág. 1.
- Colombia, F. J. (2013). *Fundación Bolívar Davivienda*. Obtenido de Filarmónica Joven de Colombia: <https://www.fundacionbolivardavivienda.org/filarmonicajovendecolombia/fjc/alejandroposada/>
- Fernández, M. F. (2002). La técnica de la dirección musical. *Educación y futuro: revista de investigación aplicada y experiencias educativas*(7), 2.
- García, I. (2011). Propuesta metodológica para la didáctica de la Dirección Musical. Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Kühn, C. (2003). *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*. Madrid: Idea Books.



- Lara, G. D., & Maceda, R. S. (-). *Igor Stravinsky (1882-1971) - El pájaro de fuego, suite de 1919*. Obtenido de G. Díaz Lara:  
[http://www.gumersindodiaz.es/notas\\_audiciones/stravinsky\\_PAJARO\\_FUEGO.pdf](http://www.gumersindodiaz.es/notas_audiciones/stravinsky_PAJARO_FUEGO.pdf)
- Manco, J. D. (Enero - Junio de 2015). Elementos de análisis musical macroformal. *Revista del Departamento de Música - Grupo de investigación en Estudios Musicales*(3), 6-38.
- Martin, L. (8 de junio de 2016). *Melómano Digital*. Obtenido de Orfeo:  
<http://orfeoed.com/melomano/2016/articulos/claves-para-disfrutar-de-la-musica/pajaro-fuego-stravinski/>
- Matheopoulos, H. (2007). *Los grandes directores de orquesta*. MA NON TROPPO.
- Sayfúllina, M. V. (2012). Simbolismo en la cultura rusa: S. Rachmaninov, A. Skriabin y I. Stravinsky. *Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat.*, 57-62.
- Scheijen, S. (2009). *Diaghilev: a life*. (J. H.-P. Leinbach., Trad.) Londres: Oxford University Press.
- Stravinsky, I. (2006). *Poética Musical*. Barcelona: Acantilado.
- Swarovski, H. (1989). *Defensa de la obra*. España: Real Musical.
- Villareal, G. (2016). Evolución y desarrollo de la dirección orquestal en México y el mundo. *Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas*, 5(9), 1.
- Vinasco, J. A. (2012). Una perspectiva semiótica de la interpretación musical. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7(1), 11-38.
- Watson, C. (2012). *Gesture as communication the art of Carlos Kleiber*. University of Sidney, Conservatorium of Music, Sydney.