

Fanfare for a New Theatre.

Forma y manipulación serial

María Cecilia Villanueva
Mariano Etkin

// Profesora Adjunta y Profesor Titular de Composición, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

Fanfare for a New Theatre es un ejemplo extraordinario del refinamiento compositivo de Igor Stravinsky, dada la mínima duración de la obra y la funcionalidad de su origen. A diferencia de las miniaturas de la Escuela de Viena, la *Fanfare* remite a un clisé preexistente, utilizando una serie dodecafónica que no sólo es tratada de manera contraria a los preceptos seriales convencionales, sino que integra esa manera antagónica a la construcción interna del clisé. Se describen los sutiles procedimientos constructivos, la articulación en frases, la interpenetración entre prácticas seriales heterodoxas y los procedimientos de mínima variación en Stravinsky.

Palabras clave

Miniatura - Serialismo - Repetición - Microvariación

Varias de las miniaturas que escribió Igor Stravinsky remiten a músicas escritas con anterioridad. Se trate del *Happy Birthday*, de *La Marselleise* o del himno estadounidense, la fuente es reconocible de manera inmediata. Así, el *Greeting Prelude* es una miniatura de ocasión, construida serialmente y centrada en el *Happy Birthday*. En cambio, en *Fanfare for a New Theatre* (1964), para dos trompetas, el origen de la obra es un gesto rítmico básico que constituye la matriz fundamental del toque de fanfarria, también reconocible de inmediato. La evocación del timbre de los instrumentos de bronce, históricamente asociados con la fanfarria, contribuye de manera decisiva a enfatizar ese recono-

cimiento. Concurrentemente, esta es una obra dodecafónica con las características heterodoxas que Stravinsky instaló en el uso de los procedimientos seriales en la última etapa de su producción.

En la *Fanfare* el procedimiento constructivo básico remite a la elaboración rítmico-melódica de un motivo muy sintético, integrado por una sola altura y por dos duraciones (corta-larga) de carácter anunciador [Figura 1].

Por su formulación melódica con notas repetidas, el motivo de fanfarria es intrínsecamente antagónico del dodecafonismo. Esta conjunción antagónica no es ajena al estilo y a los procedimientos del autor, quien se conducía con absoluta



Figura 1. Motivo de fanfarria



Figura 2. Serie original simétrica



Figura 3. Variantes de la serie dodecafónica

libertad en ese sentido. Stravinsky en sus obras seriales transgrede, por lo menos, dos de los axiomas básicos de la Escuela de Viena y sus derivaciones: el uso de una única serie para cada obra y la no repetición de un sonido hasta que no hayan aparecido los restantes. En la *Fanfare* se utiliza una sola serie básica, simétrica –el segundo hexacordio es la retrogradación del primero–, pero no se respeta el segundo axioma: las repeticiones consecutivas de sonidos abundan, sobre todo, la repetición del sonido inicial. [Figura 2] La interválica predominante de 2da. menor y mayor se traslada al ámbito total de la pieza, que abarca una 7ma. mayor compuesta (Do-Si natural).

Podría pensarse que Stravinsky eligió como sonido inicial una nota que funcio-

nara a manera de la antigua tónica. Efectivamente, el *La#* –primer sonido de la serie original– es la nota más repetida: 52 veces. Al reiterar consecutivamente algunos sonidos de la serie, Stravinsky diluye la fuerza de ésta como unidad temática; Webern lo había hecho cuando fragmentó la serie en grupos simétricos de tres o cuatro sonidos, debilitando al máximo sus diferencias internas. Se produce así la coexistencia, dentro del estilo de Stravinsky, de los procedimientos de repetición (implícita jerarquización) y de mínima variación, por un lado; y por el otro, el mundo *democrático* del serialismo post-dodecafónico, que ya en la época de la composición de la *Fanfare* empezaba a caer en desuso. El carácter celebratorio y ceremonial de la fanfarria, en este caso, aparece asociado a

la inauguración del *New York State Theater* del Lincoln Center, para cuya ocasión fue compuesta esta micro-pieza de menos de 40 segundos, en 1964¹.

Como en otras obras de Stravinsky, se trata de una música que habla de otra. No se evoca un estilo, (barroco, por ejemplo), un compositor (Pergolesi, Rossini o Chaikovski) o una forma (Concerto Grosso, Tema con Variaciones). La cita proviene aquí de una fórmula o clisé muy antiguo.

El clisé de la fanfarria está trabajado por medio de alturas, repetidas o no, provenientes de una serie de doce sonidos en sus variantes: original (O), retrógrada (R), inversión (I), retrógrada de la inversión (RI) y una transposición retrogradada (RI₆). Ésta última (RI₆) es una transposición, seis semitonos ascendentes, con respec-



Figura 4. Introducción

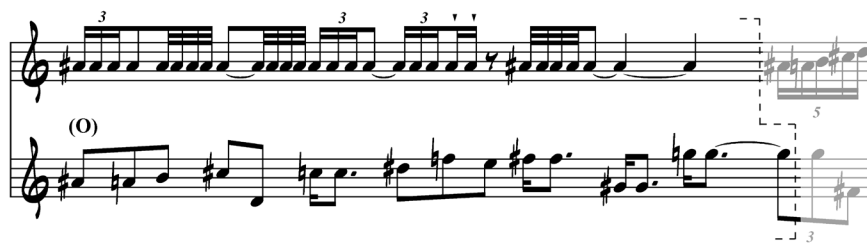


Figura 5. Frase A

to al primer sonido de la serie original, que luego es retrogradada [Figura 3].

El clisé está expuesto al comienzo de manera desnuda, a modo de introducción, separado por la única barra de compás existente en la partitura. Si la fanfarria tiene, esencialmente, una función anunciadora, esta introducción actúa como el anuncio del anuncio. La barra de compás parece decirnos que lo que la precede es de otros (la historia de la música, los clisés) y lo que sigue es el trabajo del compositor sobre ese material básico [Figura 4].

En nuestro análisis –para el que tomamos como referencia la edición impresa de Boosey and Hawkes N.º 19 650– consideraremos a la corchea como unidad de localización por ser la unidad de pulsación. De este modo, por ejemplo, la primera corchea de cada uno de los cinco pentagramas lleva los números 1, 17, 32, 44 y 53, respectivamente.

La obra tiene cuatro frases –A, B, C y D–, más una Introducción y una Coda. La articulación de las frases se produce por la aparición de las distintas variantes de la serie o por la presencia de un silencio simultáneo en las dos voces. La Trompeta II cumple estas dos premisas sin excepciones; la Trompeta I, sin embargo, no

respeta el criterio de cambio de variante serial entre las frases C y D.

Daremos una división esquemática de los puntos de articulación y de las duraciones de las frases. Luego de la Introducción, que abarca 6 corcheas [Figura 4], en las que se expone el motivo básico de fanfarria, al unísono en las dos trompetas, comienza la primera frase –frase A [Figura 5]–, cuya duración es de 16 corcheas (7-22) para la Trompeta I y de 16 corcheas más una corchea de tresillo en la Trompeta II (7-comienzo de la corchea 23). En el final de esta frase se produce por única vez un desfase en el punto de articulación. De ahí que debamos establecer un conteo diferenciado para cada trompeta.

La frase B en la Trompeta I abarca 13 corcheas (23-35). En la Trompeta II es más corta: 11 corcheas más 2 corcheas de tresillo. [Figura 6.1] En cambio, las frases C y D tienen, cada una, la misma duración en ambas trompetas. [Figuras 6.2 y 6.3] La frase C abarca 14 corcheas (36-49), y la frase D, 6 corcheas (50-55), en simetría con la duración de la Introducción.

La Coda tiene una duración total de 21 corcheas. Las primeras cinco tienen una densidad horizontal similar a la frase que la precede. Donde comienza la 6a.

corchea –lugar en el que la Coda se igualaría en duración con la Introducción–, Stravinsky, por un lado, escribe una cuadrada, figura arcaica de efecto cadencial que constituye la mayor duración de toda la obra. El uso de la cuadrada en el final manifiesta tal vez una intención de analogar la antigüedad del motivo de fanfarria con un valor igualmente arcaico. Por otro lado, quiere indicar –consecuentemente con la precisión rítmica del resto de la obra– un valor exacto para una duración extremadamente larga que refuerza el sentido cadencial de detención absoluta, luego de un nervioso movimiento continuo [Figura 7].

La Coda puede escucharse como una ampliación –un cambio de escala– del motivo de fanfarria, tomado en su esencia: varios sonidos cortos y uno largo. En efecto, la Coda consiste en muchos sonidos cortos y uno extremadamente largo. Además de este procedimiento de ampliación, es interesante señalar que Stravinsky ubicó las duraciones extremas de las unidades formales en el principio (Introducción, 6 corcheas) y en el final (Coda, 21 corcheas). Asimismo, en la Coda la Trompeta I ejecuta 12 ataques antes de atacar la nota Do#, que será ligada a la cuadrada;



Figura 6.1. Frase B

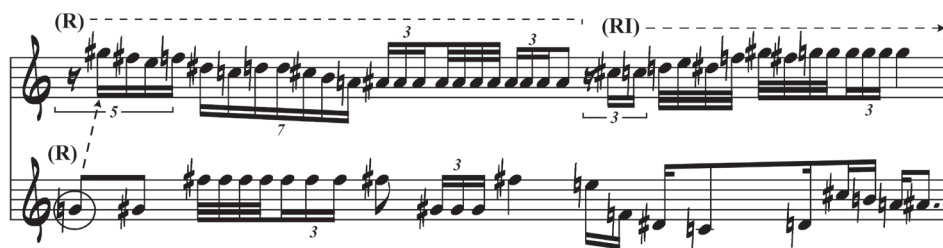


Figura 6.2. Frase C

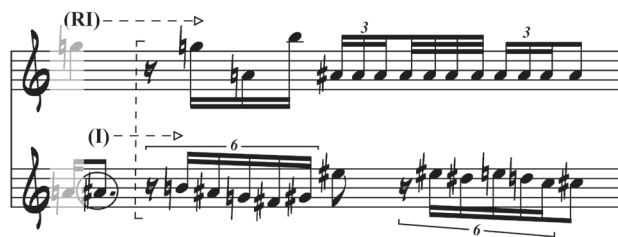


Figura 6.3. Frase D

la Trompeta II ejecuta 11 ataques. Es decir, no es una textura contrapuntística propiamente dicha, sino—más allá de la homorritmia de los quintillos en las dos trompetas, en el comienzo— una textura que expresa un mínimo desplazamiento espacial entre los dos instrumentos. Algo así como los mínimos desplazamientos que aparecen en muchas obras del compositor y que remiten a la conocida relación entre Stravinsky y el Cubismo. Vale la pena señalar esa sutileza textural que habla de la artesanía genial del autor, teniendo en cuenta que se mueve en una duración total muy restringida. Agreguemos que en la Coda usa por única vez, en la Trompeta II, una variante serial sin repetir ningún sonido (R).

A continuación, se indican los diferentes procedimientos de continuidad puestos en juego por el compositor, en relación con el orden de sucesión de las diferentes variantes de la serie y de los consecuentes encadenamientos de las frases.

La serie original (O) se expone en la

Trompeta II en la frase A, mientras que la Trompeta I elabora el motivo de fanfarria repitiendo el primer sonido de O [Figura 5]. En este punto caben algunos comentarios:

a) Convencionalmente, siguiendo un criterio numérico-jerárquico en la distribución de las voces, cuando se dispone de dos instrumentos iguales se asigna al instrumento número 1 el material principal. De acuerdo con ese criterio, en la *Fanfare* es obvio que el motivo de fanfarria —nota repetida— y no la serie dodecafónica, asignada a la Trompeta II luego de la Introducción, es lo que más importa. Esto es así, sobre todo, debido a la presencia mayoritaria del motivo de fanfarria. Efectivamente, dos terceras partes de la duración total de la obra presentan repeticiones de notas. Estas repeticiones muestran una preponderancia curiosa —no siempre en contigüidad— del primer sonido (52 veces), del sonido 12 (17 veces) y del sonido 7 (13 veces), siempre de

la serie original. Es curiosa porque los sonidos 1, 12 y 7 constituyen el punto inicial, final y medio de la serie original. Además, el predominio de la fanfarria testimonia la importancia de la repetición por encima de la variación en la música de Stravinsky. Aquí la serie deviene en una ornamentación del material básico, repetitivo, eminentemente antagónico de los principios seriales.

b) El abandono de los procedimientos moduladores y de continuidad provenientes de la tonalidad —especialmente los referidos al uso del llamado acorde común, en suma, una zona de intersección— requirió de nuevas herramientas. Estas nuevas herramientas, en rigor, no fueron, conceptual e históricamente, nada nuevas. Si pensamos en el encadenamiento de las distintas variantes de la serie dodecafónica por medio de la identificación entre los sonidos 11-12 y 1-2, la importancia de la continuidad por medio



Figura 7. Coda

Figura 8.1, 8.2, 8.3 y 8.4. Puntos de articulación formal y sus relaciones con los sonidos de la serie

Las notas encerradas en un círculo son las que funcionan como notas comunes a dos variantes seriales provocando una elisión, que coincide con el desplazamiento de una de las trompetas, adelantándose al punto de articulación de la frase. De esta manera se garantiza la aparición de todos los sonidos de la serie, sin omitir ninguno.

de la intersección de los materiales es evidente. Anton Webern utilizó este procedimiento modulador en algunas de sus obras dodecafónicas y, de manera extraordinariamente refinada y compleja, Alban Berg en la *Passacaglia* de sus canciones con orquesta sobre textos de Peter Altenberg op. 4. También para Stravinsky el factor de continuidad más importante en la sucesión de las series utilizadas es la igualdad entre la primera y última nota, ya que éstas actúan como nota común o pivotes en el encadenamiento horizontal de las series.

Ese procedimiento de continuidad de los materiales determina en Stravinsky la elección de algunas variantes de la serie por sobre otras. Por ejemplo, en el final de la frase A, la Trompeta I —que repetía durante toda esta frase el motivo de fanfarria sobre el primer sonido de la serie original (La#)— lo retoma ahora como inicio de la exposición completa de esa serie. Por su parte, la Trompeta II, después del despliegue de la serie original, con-

vierte la repetición del último sonido en el primero de la variante RI6 [Figura 8.1].

Dentro de estos procedimientos de continuidad, merece destacarse un procedimiento de complementación serial entre las trompetas que acontece en el comienzo de la frase C. Aquí, por única vez, ambas trompetas utilizan simultáneamente la misma variante de la serie (R), produciéndose la superposición de dos procedimientos: uno de continuidad y otro de complementación. La continuidad está asegurada en la misma Trompeta I, por la homologación entre el último sonido de la serie original (Sol) con el primer sonido de la variante R (Sol), al margen del silencio que la interrumpe [Figura 8.2]. La complementación se produce por el ataque del primer sonido de la variante R en la Trompeta II, ocupando —en una especie de fugaz hoquetus— el espacio dejado por la Trompeta I, ya que ambas realizan la misma variante R [Figura 8.2]. En las Figuras 8.3 y 8.4 se muestran otros ejemplos de continuidad en las frases que

utilizan el procedimiento de elisión descrito en el gráfico correspondiente.

También es interesante, en cuanto a la continuidad y a la articulación formal, señalar los siguientes puntos que muestran el uso de diferentes procedimientos para indicar un cambio: entre la frase A y la frase B hay una detención del movimiento por medio de una nota larga; entre la frase B y la frase C se produce un cambio en las variantes seriales simultáneamente en ambas trompetas (Trompeta I, serie O; Trompeta II, RI6); entre la frase C y la frase D existe un silencio simultáneo en ambas trompetas que funciona como separación, por primera y única vez en la obra, a excepción de la Introducción que, por las razones descriptas más arriba, no la tomamos en cuenta.

En la frase C ocurren dos fenómenos que vale la pena destacar: utilización de la misma variante serial en las dos trompetas y utilización de dos variantes seriales en la misma frase en la Trompeta I. Cada trompeta ejecuta la misma variante



Figura 9.1. Introducción

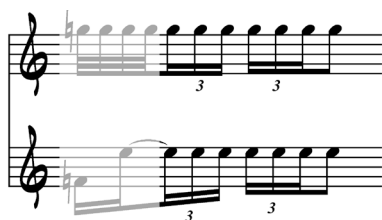


Figura 9.2. Final de Frase B

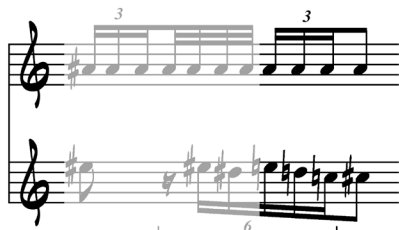


Figura 9.3. Final de Frase D

de la serie (R), simultáneamente, por única vez en la obra. En esta simultaneidad, a fin de evitar una resultante obviamente imitativa a causa de la utilización del mismo repertorio de alturas, cada una de las trompetas detiene su exposición de la serie en diferentes momentos, repitiendo algunos de los sonidos. Por esa razón, se produce un notorio desfase entre las dos trompetas en el punto final de la exposición de la totalidad de los sonidos de la serie, en cada una de ellas. En efecto, la Trompeta I completa su variante serial en una duración de 8 corcheas, mientras que la Trompeta II lo hace en una duración de 14 corcheas, coincidiendo con la duración total de la frase C. Así, las 6 corcheas faltantes en la Trompeta I para que coincida con la Trompeta II se llenan con el inicio de una nueva variante serial. Esto produce que en la Trompeta I se utilicen dos variantes de la serie en una misma frase (R y RI). La segunda varian-

te RI queda interrumpida por el silencio simultáneo en ambas trompetas, al final de la frase C. Al comienzo de la frase D la Trompeta I continúa la serie (RI) que había sido interrumpida por los silencios; de este modo, al final de la frase D ambas trompetas han concluido la exposición de sus respectivas series simultáneamente [Figura 6.3].

Aquí cabe una hipótesis. En las frases A y B Stravinsky utiliza una sola variante de la serie en cada una, y el comienzo y el final de la serie coinciden con el comienzo y el final de la frase. En C no ocurre lo mismo, en la Trompeta I: es posible que Stravinsky no haya querido enfatizar demasiado el fenómeno de la repetición sobre una sola nota (La#), situación que conduciría a la reexposición del comportamiento repetitivo de la misma Trompeta I en la frase A. Nótese que, justamente, la frase A estaba constituida solamente por la repetición del sonido inicial de la

serie original. Para evitar esa similitud con la frase A –la insistencia en el mismo La #– aparece una nueva variante de la serie que completa las 6 corcheas faltantes para la finalización de la frase C. Esta nueva variante se completa, a su vez, en la frase D.

La serie original siempre aparece con sonidos repetidos, salvo en la Coda, en la que las dos variantes utilizadas en cada una de las dos trompetas (I y R), respectivamente, se despliegan en sucesión rigurosa. Conclusión: en la exposición del material básico no hay ortodoxia dodecafónica, la que se reserva para el final, expuesta en las formas derivadas de la serie. Todo ello, además, no impide la reexposición final del motivo de fanfarria en la Trompeta I, repitiendo el último sonido de la variante I.

La Trompeta I no repite ninguna de las 4 formas básicas de la serie (O, R, I, RI); la Trompeta II sí repite una de ellas (R), de difícil vinculación perceptiva con la serie O. Sin embargo, podemos interpretar esta recurrencia de la variante R como una manera de reexponer. ¿Reexponer entonces qué? Respuesta: el primer sonido de la forma O, que, como ya vimos, opera como la antigua tónica del sistema tonal y que, en la Fanfare, termina la obra. Es decir, a los fines reexpositivos, Stravinsky da prioridad al sonido inicial de la serie original, sobre los once restantes. Se puede afirmar, entonces, que la serie funciona como un reservorio de intervalos-notas y no como un tema, lugar ocupado por el motivo de fanfarria. Esta tónica (La#) aparece en la voz superior del bicornio final en el que suena, por única vez en la obra, en el registro agudo, atacada por salto, contrastando así con la nota tenida de la voz inferior.

En la Coda Stravinsky utiliza, por única vez en la obra, variantes de la serie en las que no se repiten sonidos en el transcurso de su exposición. Así, se constata que la Trompeta I solamente repite el último sonido de la variante I al final, después de la exposición ortodoxa de la serie. Por su parte, la Trompeta II expone la variante R sin repeticiones, cumpliendo la regla básica del dodecafonismo tradicional. Recor-

demostramos la importante función reexpositiva que tenía la elección de la variante R en la Trompeta II, como ya describimos. En el carácter cadencial de la Coda, además, surge un aspecto fundamental de la textura: es la única vez que ambas trompetas comienzan una frase homorrítmicamente, en simetría con lo que ocurría en la Introducción. En el final, entonces, aparecen procedimientos únicos, reservados para su función concurrentemente conclusiva. Desde un punto de vista exclusivamente referido a la notación, aunque de percepción relativa en la audición, Stravinsky utiliza en la Coda valores regulares e irregulares con criterio escalar decreciente, en este orden: quintillo de semicorcheas (2 tiempos), 4 semicorcheas (2 tiempos), tresillo de semicorcheas (1 tiempo), 2 semicorcheas (1 tiempo), antes del valor largo final. Este procedimiento se manifiesta complementariamente entre las dos trompetas.

El carácter anunciador del motivo de fanfarria –tresillo de semicorcheas más corchea– también define algunos puntos de articulación por medio de una textura homorrítmica en las dos trompetas. Ese motivo cumple una función íntimamente ligada a la estructura de la obra. Efectivamente, constituye un rasgo de gran organicidad de la construcción al asimilar la función-clisé del motivo central, que opera fuera de toda obra y circunstancia, a una especificidad estructural de la macroforma de esta pieza, conservando empero el carácter anunciador. Este carácter está utilizado por Stravinsky para anticipar dos de los cuatro cambios de frase, además de la Introducción (corcheas 1-2; final de frase B, corcheas 33-35 y final de frase D, corcheas 54-55).

En su primera aparición (corcheas 1-2) la textura homorrítmica del motivo de fanfarria se presenta al unísono [Figura 9.1]. Luego, se modifica muy gradualmente en las alturas, pero no en las duraciones. De esta manera, en la segunda aparición (corcheas 33-35) las dos trompetas todavía hacen las notas repetidas del motivo, aunque no al unísono [Figura 9.2]. Importa señalar que el intervalo armónico es una 3ra menor. Recuérdese la función

primordial de este intervalo como divisorio de los dos hexacordios de la serie original [Figura 2]. En la tercera y última aparición antes de la Coda (corcheas 54-55), la Trompeta I toca una nota repetida y la Trompeta II ejecuta notas diferentes [Figura 9.3]. Todas estas micro-variaciones no impiden que en la tercera aparición –la más alejada del motivo básico de fanfarria– se vuelva, en la Trompeta I, a la altura repetida inicial (La#) que, como se recordará, corresponde al primer sonido de la serie dodecafónica original (O).

Un caso aparte representa la última aparición del motivo de fanfarria (corcheas 60-61) en el final de la Coda. Se pierde la característica homorrítmica de las presentaciones anteriores, conservándose la figuración propia del motivo de fanfarria en la Trompeta I, con el sutil desvío en la nota larga, que es tomada por la Trompeta II, reconstituyéndose así, de manera complementaria entre ambas trompetas, los 4 ataques característicos del motivo de fanfarria original [Figura 10].

Un rasgo importante en el tratamiento de la serie, agregado a las numerosas desviaciones del compositor con respecto a los procedimientos del serialismo convencional, consiste en el uso selectivo del intervalo de 3ra. menor o su inversión en los finales de frase. En los cinco finales de frase, incluyendo a la Coda, la sucesión de intervalos armónicos es: 6M, 3m, 6M, 3m, 6M, respectivamente, en una clara alternancia mayor-menor que asocia a las frases A, C y Coda, por un lado, y las frases B y D por el otro. Esta selectividad se explica a partir de un refuerzo del carácter cadencial de cada frase, para cuya finalidad recurre al intervalo más consonante de los que le ofrece la serie, que tiene un claro predominio de intervalos de 2a. y sus derivados. Se trata de otra manifestación de la organicidad existente entre materiales, procedimientos y forma.

Si convenimos en que la repetición es un rasgo fundamental del estilo de Stravinsky y en que el motivo de fanfarria muestra la repetición en forma excluyente en las alturas y casi excluyente en las duraciones, no debe sorprendernos –aún más allá de la conocida heterodoxia del



Figura 10. Motivo de fanfarria complementario

autor respecto a lo serial– que la repetición en el manejo de los sonidos de la serie se manifieste de dos maneras: repetición inmediata de una sola altura, recordando el motivo de fanfarria, y repetición de un grupo de dos alturas, también de manera inmediata.

Estas repeticiones –únicas y por pares– no solamente indican jerarquizaciones transitorias –hasta donde se pueda hablar de transitoriedad en una obra tan breve–, sino una mínima detención o paréntesis en el fluir de la serie.

Un finísimo detalle de carácter reexpositivo lo constituye la mínima diferencia que se establece entre la resonancia del primer sonido largo del motivo de fanfarria en la Introducción, a cargo de una sola trompeta, y su similar del final, cuando el sonido largo (figura cuadrada) es tomado, en duraciones iguales, por las dos trompetas.

Extremando el análisis, observamos un criterio de complementación indirecta: mientras que en la Introducción ambas trompetas tocaban la primera parte del motivo de fanfarria y sólo una de ellas la nota larga (resonancia) [Figura 11.1], en el final, por el contrario, la primera parte del motivo de fanfarria lo hace una sola trompeta, uniéndose para el último sonido (resonancia final) con la segunda, reforzando así el carácter cadencial del final [Figura 11.2].

Un detalle de interés en la elaboración de las duraciones –proceso siempre fasci-



Figura 11.1. Introducción



Figura 11.2. Final

nante en Stravinsky— es la conversión del motivo de tres valores cortos iguales y un valor largo (3+1), en el motivo de un valor corto y un valor largo (1+1): se produce una condensación por eliminación de dos valores cortos. En la derivación se preserva, de esta manera, la duración total del motivo básico de fanfarria (dos corcheas).

Aquí vienen a la perfección las palabras de Morton Feldman:

Si alguna vez miran una partitura extraordinaria, digamos de Stravinsky, aunque uno piense que se queda corto en cuanto a sus módulos, se ve un equilibrio asombroso, casi como si hubiera sido hecho con una computadora que hubiera calculado una especie de hermoso equilibrio entre lo largo y lo corto. Tomemos su material, por ejemplo en los “Requiem Canticles”: largo-corto, largo-corto, corto-largo, en diferentes gradaciones. Esto es todo lo que hay que saber sobre Stravinsky² (Feldman en: Mórches, 2008).

La *Fanfare* tiene una gran riqueza rítmica, que es el resultado —como ocurre en gran parte de la obra del autor— de la coexistencia y consiguiente fricción entre valores regulares e irregulares. De este modo, a las oposiciones convencionales de 1 contra 1, 1 contra 2, 1 contra 3 o 1 contra 4 se le agregan superposiciones de mayor complejidad, tales como quintillos, seisi-

llos o septillos que se cruzan con valores regulares que ocupan la unidad de tiempo, total o parcialmente. Un ejemplo interesante se presenta en la frase C: la superposición del único septillo de la obra en la Trompeta I (que ocupa 2 corcheas) contra 7 ataques de la Trompeta II, pero divididos en 2 grupos asimétricos de 4 ataques de fusas + 3 semicorcheas de tresillo. Este punto es el de mayor cantidad de ataques por unidad de tiempo en ambas trompetas, tomándolas como una sola unidad instrumental, y acontece exactamente en el punto medio de la obra, en las corcheas 38 y 39. Significativamente, la mayor densidad horizontal-vertical se produce en un momento de partición simétrica pero por medio de la más sutil asimetría. La nota repetida en una de las voces disimula ese punto de mayor acumulación.

Notas

- 1 Las circunstancias que rodearon la composición de esta pieza están bien descritas en Joseph, Ch., 2001.
- 2 “If you ever take a look at a fantastic score, say, of Stravinsky: even though you think he is short in terms of his patterns you will see an unbelievable balance,

Bibliografía

- Joseph, Ch. (2001). “Boswellizing an Icon: Stravinsky, Craft, and the Historian’s Dilemma”. En: *Stravinsky Inside Out*. London: Yale University Press.
- Mórches, R. (2008). “Appearance is not reality”. En Mórches, R. (ed.). *Morton Feldman in Middelburg - Words on Music, Lectures and Conversations*, 1. Köln: MusikTexte.

Además, en el punto que marca la sección áurea —a los 2/3 de la duración total de la obra, en el comienzo de la corchea 50— se produce la articulación entre las frases C y D y el único silencio simultáneo —aunque no de igual duración— en ambas trompetas, exceptuando la Introducción. Análogamente a lo que ocurría en el punto medio de la obra —aunque en otra variable, ya descrita— el punto de articulación de los 2/3 se enriquece con una variación sutil dentro del procedimiento utilizado: mínima diferencia en la duración de los silencios en cada trompeta. Puede deducirse entonces que en dos de los lugares de partición de la forma, convencionalmente aceptados como de mayor relevancia constructiva, Stravinsky introduce una mayor densidad cronométrica y un elemento de discontinuidad por medio del silencio.

En *Fanfare for a New Theatre* la mayor genialidad de Stravinsky reside en haber construido una pieza brevísima de música funcional que, a diferencia de las micropezas de la Segunda Escuela de Viena, se basa en la elaboración de un material motivico que es un clisé elemental y muy reconocible de la música preexistente. Podemos pensar que se trata de una obra menor en el catálogo del autor. Ello siempre que consideremos la duración —desde luego, un criterio muy discutible— o su funcionalidad. No es una obra menor, de ninguna manera, teniendo en cuenta el refinamiento que presenta su elaboración y el uso siempre personal de la técnica dodecafónica.

almost like with a kind of computer, that it computes a kind of beautiful equilibrium of a long and a short. Just take his material, for example, in the “Requiem Canticles”: long-short, long-short, short-long-various degrees. That’s all you have to know about Stravinsky” [Traducción de los autores].