



UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO HENRIQUEZ UREÑA

Facultad de arquitectura y artes

Escuela internacional de Música Contemporánea

“ANALISIS COMPARATIVO DE LAS TECNICAS DE DESARROLLO TEMATICO UTILIZADAS POR IGOR STRAVINSKY EN LAS PIEZAS PETRUSHKA Y PULCINELLA”

Sustentante:

Melba Stefany Rodríguez Nin, matricula: 17-1840

Trabajo de grado para optar por el título de:

Licenciatura en Música Contemporánea

Director:

MA. Corey Allen

Asesoría metodológica:

Lic. Hussein Velaides

Asesoría artística:

MA. Corey Allen

Santo Domingo, República Dominicana, Febrero de 2022

Dedicatoria

Con mucho cariño dedico este trabajo a mis padres

Yadhira Nin y Nelson Rodríguez,

Quienes siempre han luchado por ayudarme,

Apoyarme y darme lo mejor.

Agradecimientos

A mis docentes, cuya guía y apoyo me acompañaron durante todo el desarrollo de mi carrera universitaria. Especialmente a mis tutores Corey Allen y Hussein Velaides por su ayuda, paciencia y dedicación, al igual que a los profesores Federico Méndez y Gustavo Rodríguez por su apoyo y los conocimientos brindados. Agradecerles también a mis padres por su gran dedicación y esfuerzo, al igual que a todos los amigos con los que camine de la mano en esta tan importante etapa de mi vida.

Tabla de Contenidos

MARCO GENERAL	11		
I. DESCRIPCIÓN	11		
II. MOTIVACIÓN	11		
III. JUSTIFICACIÓN	11		
IV. OBJETIVOS	11		
IV.I. OBJETIVO GENERAL	11		
IV.II. OBJETIVO ESPECIFICO	11		
V. ALCANCES	11		
VI. METODOLOGÍA	11		
INTRODUCCIÓN	13		
1. MARCO TEÓRICO	17		
1.1. ANTECEDENTES	17		
1.2. EL COMPOSITOR	17		
1.3. DESARROLLO TEMÁTICO	18		
1.4. LA MÚSICA FOLCLÓRICA	18		
1.4.1 LA CANCIÓN FOLCLÓRICA RUSA	18		
1.5. LA <i>COMMEDIA DELL'ARTE ITALIANA</i>	19		
1.6. LOS CINCO RUSOS	19		
1.7. EL SIGLO XX	19		
2. MARCO ANALÍTICO	23		
2.1. PETRUSHKA	24		
2.1.1. TEMAS PRINCIPALES EN PETRUSHKA Y SU DESARROLLO TEMÁTICO	24		
2.1.1.1. La Feria Shrovetide	24		
2.1.1.2. "Canción de los Volochobniki"	25		
2.1.1.3. "Hacia la tarde en otoño lluvioso"	26		
2.1.1.4. Truco de magia: El mago toca la flauta	27		
2.1.1.5. La Danza Rusa	27		
2.1.1.6. La Habitación de Petrushka: El Acorde de Petrushka	29		
2.1.1.7. La Habitación del Paramo	30		
2.1.1.8. La Danza de las Nodrizas: "Por el Camino de Petersky"	32		
2.1.1.9. La Muerte de Petrushka	33		
2.2. PULCINELLA	35		
2.2.1. TEMAS PRINCIPALES EN PULCINELLA Y SU DESARROLLO TEMÁTICO	35		
2.2.1.1. Obertura: Allegro moderato	35		
2.2.1.2. Serenata: Larghetto, Mentre l'erbetta pasce l'agnella (tenor)	36		
2.2.1.3. Scherzino: Allegro	38		
2.2.1.4. Allegro	39		
2.2.1.5. Andantino	40		
2.2.1.6. Allegro	42		
2.2.1.7. Ancora poco meno: Contento forse vivere (soprano)	44		
2.2.1.8. Allegro assai	45		
2.2.1.9. Allegro - Alla breve: Con queste paroline (bajo)	46		
2.2.1.10. Andante: Sento dire no' ncè pace (soprano, tenor & bajo)	47		
2.2.1.11. Presto: Ncè sta quaccuna pò (soprano & tenor) / Una te fa la nzemprece (tenor)	48		
2.2.1.12. Gavotta con due variazioni	50		
2.2.1.13. Vivo	52		
2.2.1.14. Tempo di minuetto: Pupillette, fiammette d'amore (soprano, tenor & bajo)	53		
2.2.1.15. Finale: Allegro assai	54		
3. MARCO PROYECTUAL	57		
3.1 ELEMENTOS CONTRASTANTES	57		
3.1.1. ESTRUCTURA	57		
3.1.2. FUENTES LITERARIAS	60		
3.1.3. ORQUESTACIÓN Y DESARROLLO TEMÁTICO	60		
3.2. ELEMENTOS COMUNES	62		
3.2.1. LEITMOTIV	62		
3.2.2. DESARROLLO TEMÁTICO	63		
PORTAFOLIO	67		
PORTAFOLIO	69		
FUGA PARA PIANO A CUATRO PARTES	70		
ARREGLO PARA ORQUESTA DE BIG BAND	72		
ARREGLO VOCAL PARA CUATRO VOCES	91		
COMPOSICIÓN PARA ORQUESTA SINFÓNICA	95		
COMPOSICIÓN PARA ORQUESTA DE CUERDAS	111		
ARREGLO PARA PEQUEÑO ENSAMBLE	124		
FILM CUE	137		
JINGLE	141		
TEMA Y VARIACIONES	143		
CONCLUSIÓN	147		
BIBLIOGRAFÍA	148		

Glosario

Tema o Idea musical	Un tema o idea musical es generalmente una melodía reconocible en la que se basa parte o la totalidad de una composición.
Leitmotiv	Tema musical recurrente en una composición y, por extensión, motivo central recurrente de una obra literaria o cinematográfica, que representa a algún personaje, sentimiento o acción y que aparece en representación de este.
Ostinato	Técnica de composición consistente en una sucesión de compases con una secuencia de notas de las que una o varias se repiten exactamente en cada compás.
Ballet	El ballet, danza académica, danza clásica o balé es un tipo de danza y también el nombre de la técnica correspondiente.
Acto	Es cada parte importante de la obra dramática; se anuncia con la subida (inicio) y bajada (final) del telón.
Escena	Es el segmento del acto en que actúan los mismos personajes; se determina con la entrada o salida de ellos.
Periodo compositivo	Extensión de tiempo definida por cierto estilo compositivo definido.
Secuencia	Son composiciones musicales formadas por más de una frase melódica que se repiten



MARCO GENERAL

Marco general

I. Descripción

El siguiente trabajo de grado analiza y compara las técnicas de desarrollo temático utilizadas en los ballets Petrushka y Pulcinella del compositor, pianista y conductor ruso Igor Stravinsky.

II. Motivación

Mi admiración por su obra y el deseo de conocer de forma profunda sus técnicas, para así incorporarlas a mis propias composiciones, es lo que me lleva a realizar este proyecto. La naturaleza salvaje y aparentemente caótica de sus trabajos siempre ha llamado mi atención, al igual que su brillante uso de la orquesta, llevando a los instrumentos hasta su límite y utilizándolos de formas en las que no se habían utilizado anteriormente. Su forma de interpretar las historias y contarlas de una forma nueva e innovadora a través de la música revolucionó el ballet y causó un gran impacto en la sociedad de su tiempo, encaminando a la historia de la música en una nueva dirección.

Igor Stravinsky fue uno de los compositores más emblemáticos del siglo XX y el más hablado. Tuvo una fuerte influencia en los compositores de su época que también alcanza a los compositores de hoy en día, y ha sido reconocido como uno de los innovadores más épicos de la música, gracias a sus innovaciones técnicas en el ritmo y la armonía, y a la cambiante cara de sus estilos compositivos, esto último sin perder su distintiva identidad esencial. Pienso que el análisis y estudio de su obra será de mucho provecho para mi desarrollo profesional como músico, así como para las generaciones futuras.

III. Justificación

Como parte del desarrollo musical académico, no se ha documentado formalmente el desenvolvimiento y el contraste que existe entre estos dos periodos compositivos en los que fueron compuestas estas piezas. El análisis de las diferentes técnicas utilizadas por Stravinsky en cuanto a desarrollo temático es parte fundamental de la evolución musical y teórica, y es una contribución para las futuras generaciones que deseen seguir indagando sobre los aportes y técnicas utilizadas por este compositor en cuanto a desarrollo temático, independientemente de si son músicos clásicos o de música contemporánea.

Es importante para la historia de la música, y como contribución cultural global, el determinar que técnicas utilizó el compositor en cuanto a transformación motivica y de qué forma fueron empleadas por este en

estas dos piezas de estilos marcadamente diferentes. Así como determinar las características que hacen parte de su identidad compositiva, y como fueron expresadas por este en los diferentes estilos que abrazó a lo largo de su carrera. La habilidad de cambiar de estilo sin perder la identidad compositiva es de suma importancia y utilidad para cualquier estudiante y compositor que desee innovar y encontrar su propia identidad. Siendo Igor Stravinsky un gran ejemplo de esta habilidad, es de suma relevancia el comparar y analizar sus obras compuestas en diferentes estilos.

IV. Objetivos

IV.I. Objetivo general

Analizar los temas o motivos que aparecen en las piezas Petrushka y Pulcinella compuestas por Igor Stravinsky y el desarrollo de estos.

IV.II. Objetivo específico

- Analizar y clasificar los temas o motivos que aparecen en cada pieza.
- Analizar y clasificar las técnicas de desarrollo motivico utilizadas por el compositor.
- Comparar las técnicas utilizadas en cada pieza.
- Analizar cómo fueron implementadas en cada periodo compositivo.
- Identificar las características de su identidad compositiva presentes en ambas composiciones en cuanto a desarrollo temático.

V. Alcances

Se estudiarán dos piezas por el compositor Igor Stravinsky: Petrushka, de su periodo compositivo ruso, y Pulcinella, de su periodo compositivo neoclásico. Se realizará un análisis de los temas principales presentes en ambas piezas y se clasificarán las diferentes técnicas de desarrollo temático empleadas en cada una con el fin de llegar a una comprensión más cercana de sus técnicas compositivas y su aplicación en cada pieza.

VI. Metodología

Las metodologías utilizadas para este trabajo de grado serán de tipo: analítica, comparativa y descriptiva. También se utilizarán técnicas de investigación y recopilación de datos, con el fin de sementar un fundamento historia, que permita comprender mejor al compositor y su técnica, y de clasificar las técnicas utilizadas por el compositor y la aplicación de estas.

Introducción

Este trabajo de grado consiste en el análisis de los temas y motivos por los que se componen dos de los ballets más emblemáticos de Igor Stravinsky: *Petrushka*, de su periodo compositivo ruso, y *Pulcinella*, de su periodo compositivo neoclásico. Ambas piezas abordan la historia de un mismo personaje, cada una desde el punto de vista de un país diferente. En *Petrushka* Stravinsky aborda la historia del payaso y bufón, basándose en la tradición del teatro de marionetas ruso, mientras que en *Pulcinella*, Stravinsky hace una recomposición de la versión del siglo dieciocho del compositor Pergolesi, basándose en la tradición del teatro renacentista italiano, del cual surge La Comedia Del Arte. Luego de analizar los temas y motivos de cada pieza, se hará una comparación de las técnicas utilizadas en ambas para determinar los patrones y características que hacen a ambas reconocibles como composiciones de Igor Stravinsky, a pesar de ser estas de estilos compositivos marcadamente diferentes.

Siendo uno de los compositores más emblemáticos del siglo XX, la influencia de Igor Stravinsky tanto en los compositores de su propia época como en los de las épocas siguientes fue una de gran peso. Sus obras se han tomado como ejemplo y cánones en cuanto a orquestación, ritmo, armonía y desarrollo motivico, y su gran influencia perdura aun hasta el día de hoy. A lo largo de su carrera, Igor Stravinsky ha sido muy reconocido tanto por su utilización de la orquesta, como por la cambiante cara de sus estilos compositivos y su tratamiento rítmico, siendo denominado como el iniciador de la llamada “revolución rítmica” del siglo XX. Todo esto hace necesario y de suma importancia para la historia de la música, y para el conocimiento de las futuras generaciones, el determinar cuáles son las características de la música compuesta por este en cuanto a desarrollo motivico. ¿Que hace a la música de este compositor identificable como suya? ¿Qué elementos utiliza este para desarrollar los temas y motivos que componen a sus piezas? y ¿Cómo logra cambiar de estilo sin perder su esencia como compositor? En el siguiente trabajo de grado buscamos respuestas a estas incógnitas.

Ilustración 1. Dibujo de Stravinsky por Pablo Picasso.



STRAVINSKY by Picasso

Extraído de: [Wikipedia.org](https://www.wikipedia.org)



MARCO TEÓRICO

1. Marco teórico

1.1. Antecedentes

En el año 2008 el profesor Daniel K. L. Chua¹ publicó un artículo en el que analiza la obra “La Consagración de la Primavera” de Igor Stravinsky titulado “*Rioting with Stravinsky: A Particular Analysis of The Rite of Spring*”. En este artículo el profesor Chua analiza la naturaleza caótica de la pieza y la verdadera raíz de los disturbios que ocurrieron el día de su estreno. Se suele atribuir la reacción del público a la coreografía de Nijinsky², pero Chua, utilizando ejemplos y extractos de la partitura, busca identificar qué factores de la composición musical contribuyeron a la reacción del público hacia la obra, enfocándose en analizar el “Acorde del augurio de la primavera”, el cual el mismo Stravinsky había señalado como “parte integral de la acción en el escenario”. El profesor cuenta, que en este sentido su coreográfica imaginaria, en términos musicales, fue fundamental en la incitación de los disturbios de aquel día y determina que el poder tonal de este acorde no es simplemente una cuestión de sonido, sino, de señalar. El acorde es “alborotador” de tres formas: A nivel institucional, representando su odio por los conservatorios, a nivel cultural, como acto de barbarie contra la civilización occidental, y a nivel social como asalto al sujeto humano.

En el año 2013 el Doctor Masashi Kishimoto³ publicó un artículo académico donde analiza la obra “Sinfonía de los Salmos” de Igor Stravinsky titulado “*An analysis of Igor Stravinsky’s Symphony of Psalms focusing on neoclassicism*” para el conservatorio de música de la Rangsit University en Malasia. En su artículo el Doctor Kishimoto busca “descubrir y analizar componentes que demuestren suficiente influencia de la era barroca o de la era clásica en La Sinfonía de los Salmos de Stravinsky”. Kishimoto comenta, que el periodo neoclásico de Stravinsky expresa la simplicidad tonal y armónica de las eras barroca y clásica creando un gran contraste con su periodo ruso o primitivista, siendo la Sinfonía de los Salmos un gran ejemplo de esto. Sin embargo, es también una pieza única, compuesta por motivos e ideas tanto barrocas como serialistas. En su artículo, el doctor Kishimoto realiza un análisis tanto estructural como armónico y orquestal de la pieza completa, destacando que la pieza tiene una orquestación única, con un extendido uso

¹ Doctor en musicología de la Universidad de Cambridge, actualmente catedrático en la escuela de música de la universidad de Hong Kong.

² Bailarín de ballet y coreógrafo de origen polaco.

³ Doctor Masashi Kishimoto, profesor de la Universiti Teknologi MARA en Malasia, antiguo profesor asistente en Rangsit University en Tailandia.

de los vientos (exceptuando los clarinetes), y el uso de un coro de niños y dos pianos, además de un trato vigoroso del texto religioso.

1.2. El compositor

Feodorovitch Igor Stravinsky fue uno de los compositores más influyentes e importantes del siglo XX, así como uno de los más controversiales y hablados de la época. Stravinsky fue un compositor extensamente prolífico y original con una gran influencia tanto en sus contemporáneos como en los músicos de las generaciones siguientes, cambiando como estos sentían e interpretaban el ritmo y reinventando el ballet. Con una carrera musical que abarca 60 años, fue un participante activo en varias de las corrientes artísticas que transcurrieron a lo largo de su vida. Nació el 17 de junio de 1882 en lo que hoy se conoce como Lomonosov. Según La *Fondation Igor Stravinsky*⁴ estuvo influenciado desde temprana edad por la música y las artes, ya que su padre era el bajo principal de la *Imperial Opera* en el teatro Mariinsky y su madre era pianista. Stravinsky estudio piano y composición desde los 9 años, pero al llegar a la adultez sus padres lo empujaron a perseguir una carrera en leyes, por lo que ingreso a la escuela de derecho al terminar la secundaria. Aquí es donde conoce a Vladimir, el hijo del reconocidísimo compositor Rimsky-Korsakov⁵, quien más tarde se convertiría en su profesor y mentor hasta el día de su muerte en 1908. Stravinsky fue descubierto por el empresario Sergei Diaghilev en 1909, quien le alentó a que trabajase con el cómo compositor para su compañía *Les Ballets Russes*. Fue junto a este que Stravinsky compuso sus piezas más emblemáticas y aclamadas como: El Pájaro de Fuego, Petrushka y La Consagración de la Primavera, todas basadas en el folclor ruso y la Rusia primitiva, factores que cautivaron inmensamente al público. Esta época compositiva de Stravinsky ha sido denominada como su Periodo Ruso.

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial las actividades de *Les Ballets Russes* se ven pausadas y Stravinsky y su familia se ven empujados hacia el exilio en Suiza. Aquí es donde Stravinsky empieza a abandonar a la Rusia primitiva y el folclor Ruso, iniciando su transición a lo que se ha denominado como su Periodo Neoclásico. En este periodo Stravinsky “redescubre el pasado” y se enfoca más en la literatura griega y la armonía clásica. Aquí compuso piezas como Pulcinella, en la cual colaboro con el pintor Pablo Picasso, íntimo amigo del compositor. Más tarde, en 1920, Stravinsky se muda a Francia, donde termino

⁴ fondation-igor-stravinsky.org

⁵ Compositor, director de orquesta y pedagogo ruso miembro del grupo de compositores conocido como Los Cinco

convirtiéndose en ciudadano naturalizado. Aquí obtuvo colaboraciones con empresas como Pleyela y Columbia Records, con la cual obtuvo un contrato de grabación para sus composiciones. También compuso piezas como Apollon Musagete y Oedipus Red, ambas basadas en la literatura clásica.

Luego de un periodo doloroso durante el cual el compositor perdió a sus hijas, su esposa, y su madre, todas por tuberculosis, y después de haberse enfrentado el mismo a esta enfermedad, Stravinsky se muda a los Estados Unidos donde también se convierte en ciudadano. Aquí compuso su opera *The Rake's Progress*, la cual marco el final de su Periodo Neoclásico, y más tarde escribió su pieza titulada *Cantata*, iniciando así su Periodo Serialista.

Igor Stravinsky era un hombre de opiniones fuertes y sumamente fiel a sus creencias, sin duda alguna uno de los personajes más emblemáticos del siglo XX. Sus composiciones e ideas políticas siempre lograban captar la atención del público, causando revuelo y controversia, y su legado musical e influencia siguen vigente aun hoy día. Además de ser un aclamado compositor, Stravinsky también dedico parte de su tiempo a desarrollar amistades con algunos de los personajes y figuras más importantes de la época, como el pintor Pablo Picasso, la diseñadora de modas Coco Chanel, el expresidente de los Estados Unidos John F. Kennedy, el escritor Charles-Ferdinand Ramuz, entre otros.

1.3. Desarrollo temático

El desarrollo temático se define como una técnica musical a través de la cual el tema, idea musical o leitmotiv⁶ es desarrollado mediante la transformación de sí mismo utilizando técnicas como aumentación, permutación, disminución y fragmentación. Varias de estas técnicas han sido utilizadas a través de los años por Stravinsky como su sello personal y pueden encontrarse una y otra vez en sus diferentes obras como un sello que las distingue como suyas.

1.4. La Música Folclórica

Bruno Nettl⁷ en su artículo “Folk Music”⁸ para la enciclopedia virtual Britanica.com⁹, define la música folk o música tradicional o folclórica como un tipo de música tradicional, generalmente rural, que era originalmente transmitido a través de las familias y otros grupos pequeños típicamente por tradición oral.

⁶ Melodía o idea fundamental de una composición musical que se va repitiendo y desarrollando de distintas formas a lo largo de toda la composición.

⁷ Profesor de Música y Antropología de la universidad de Illinois en Urbana-Champaign.

⁸ <https://www.britannica.com/art/folk-music>

⁹ Enciclopedia digital de conocimiento general en inglés, originaria del Reino Unido.

Esta es funcional en el sentido de que está asociada con otras actividades, muchas veces el trabajo o la labor física, y es primordialmente de origen rural. Stravinsky fue altamente influenciado por la música folclórica rusa, y esta tuvo una fuerte presencia en sus primeros trabajos. Desde muy pequeño, Stravinsky estuvo expuesto a las canciones folclóricas que cantaban las trabajadoras de la villa vecina a la que este solía quedarse, como el mismo explica en su libro *An Autobiography* (Stravinski, 1935), así como a la música relacionada con el trabajo de su padre como Bajo en la opera del teatro Mariinsky. Son estas memorias de la infancia y la fuerte influencia de quien luego se convertiría en su mentor, Rimsky-Korsakov¹⁰, lo que empujaron a Stravinsky hacia el folclor y la Rusia primitiva en sus trabajos musicales.

1.4.1 La canción folclórica rusa

La base de la música folclórica rusa es la canción, tal como expreso el escritor ruso Nikolai Gogol¹¹: “Las canciones folclóricas rusas son la historia viviente de la gente rusa...”. Como indica Vadim Prokhorov¹² en su libro “*Russian Folk Songs: Musical Genres and History*”¹³: Los rusos nacían, se casaban, y eran enterrados con canciones. Prokhorov explica, que el canto era una parte fundamental de la vida diaria rusa y cuenta que la “Canción folclórica rusa” engloba una gran variedad de géneros musicales y poéticos que se pueden categorizar según sus orígenes, su propósito y función social, el lugar donde son representadas, su contenido, su texto poético, y su forma musical, siendo la mezcla de características musicales y poéticas lo que le da a la música rusa su color distintivo. Las canciones folclóricas rusas se pueden categorizar en 6 tipos: Canciones de calendario, que pertenecen a las canciones rituales vinculadas con el calendario agrícola de los campesinos rusos; Canciones líricas; Canciones de trabajo, canciones interpretadas por los campesinos al realizar sus tareas, usualmente pesadas labores físicas; Bylinas o canciones épicas, poemas épicos y heroicos tradicionales de los eslavos orientales de la Rus de Kiev; Canciones históricas; y Canciones urbanas. Estas canciones eran muchas veces acompañadas por instrumentos tradicionales de la región, como son: la *dudka* un tipo de flauta que solía acompañar varias canciones de calendario, y canciones de baile; la *balalaika* y el *domra*., instrumentos de cuerdas de los que se llegaron a formar grandes

¹⁰ Compositor, director de orquesta y pedagogo ruso miembro del grupo de compositores conocido como Los Cinco

¹¹ Novelista, cuentista y dramaturgo ruso (1809-1852). Cita extraída del libro “*Russian Folk Songs: Musical Genres and History*” por Vadim Prokhorov, Introducción, P1.

¹² Compositor, pianista de concierto y director coral, nacido en Rusia. Editor asociado de Encyclopedia Americana.

¹³ Publicado en el año 2002. Introducción. P1-12.

orquestas; El *fiddle*, otro instrumentos de cuerda; y el *garmon* o *garmonica*, un instrumento parecido al acordeón.

La influencia de la canción folclórica rusa se mantiene por derecho propio, pero también por ser una fuerza poderosa la cual ha moldeado a la música clásica rusa. Durante el siglo dieciocho, la música folclórica y la música eclesiástica dominaban la escena musical, como explica el artículo “Russia”¹⁴, de la enciclopedia digital Britanica.com, siendo que el modelo occidental de música secular no comenzó a cultivarse en Rusia sino hasta la de década del 1730. Esto inicio cuando la emperatriz Anna Ivanovna¹⁵ importo una *troupe* de ópera italiana para entretener a su corte. Es así como para finales del siglo dieciocho existía ya un pequeño grupo de óperas cómicas basadas en libretos rusos, algunos de compositores nativos y otros de directores corales italianos. El primer compositor ruso en ganar reconocimiento internacional fue Mikail Glinka¹⁶, siendo sus obras “*A Life for the Tsar*” de 1836, y “*Ruslan and Lyudmila*” de 1842 las óperas rusas más antiguas que aún permanecen en el repertorio estándar. Ya para la segunda mitad del siglo diecinueve se había desarrollado una vida musical activa, gracias a los esfuerzos del virtuoso pianista Anton Rubinstein¹⁷, quien fundo la primera orquesta profesional regular rusa en San Petersburgo y el conservatorio de música, siendo Pyotr Ilyich Tchaikovsky¹⁸ el primer compositor profesional sobresaliente en Rusia y miembro de la primera generación de graduados del conservatorio fundado por Rubinstein. Las poderosas composiciones de Tchaikovsky, como “El lago de los cisnes” por ejemplo, siguen siendo representadas ampliamente hoy en día.

1.5. La *commedia dell’arte Italiana*

La comedia del arte nace en Italia durante la época del renacimiento y se trata de un tipo de teatro que mezcla el teatro literario del renacimiento italiano con tradiciones carnalescas, como máscaras, características mímicas y pequeñas habilidades acrobáticas. Los argumentos de este constan de tramas sencillas que suelen relatar las aventuras de una pareja de enamorados usualmente ante la oposición familiar

o el entorno social, usualmente basándose en tragedias o tragicomedias en su época de mayor apogeo, Pulcinella encajando en esta última.

1.6. Los cinco rusos

Los Cinco, Los Cinco Rusos, o El Gran Puñado, se refieren a un círculo de compositores muy influyente que se reunió en Rusia en los años 1856-1870 conformado por Mily Balakirev¹⁹, Aleksandr Borodin²⁰, César Cui²¹, Modest Mussorgsky, y Rimsky-Korsakov. En la tesis doctoral titulada “*Songs of the mighty five: A guide for teachers and performers*”, la Doctora Sarah Stankiewicz Dailey²² explica que Los cinco buscaban crear una “verdadera” escuela de música nacional rusa, libre de las influencias de la ópera italiana, los *lieder* de Alemania, y otras formas musicales provenientes de la Europa occidental. La música del conglomerado estuvo caracterizada por la incorporación de lo que escuchaban en las canciones folclóricas de las villas rusas y en los cantos eclesiásticos, por lo que esta estuvo llena de los sonidos de la vida rusa. Su objetivo era crear un estilo ruso distintivo, diferente al estilo y color de la música occidental. Los miembros del grupo influenciaron y/o enseñaron a muchos de los grandes compositores rusos que les sucedieron incluyendo a Alexander Glazunov²³, Mikail Ippolitov-Ivanov²⁴, Sergei Prokofiev²⁵, Igor Stravinsky²⁶, y Dmitry Shostakovich²⁷.

1.7. El siglo XX

La música del siglo veinte se caracterizó por el abandono de la tonalidad y de las funciones armónicas, la utilización de escalas exóticas y el surgimiento de diversos géneros y corrientes musicales, siendo Igor Stravinsky participe de muchas de las corrientes surgidas durante esta época. Esta inicia con la extensión de las corrientes vigentes en el siglo diecinueve como son el romanticismo y posromanticismo, el impresionismo y el fuerte nacionalismo que se dio en Latinoamérica, Norteamérica, y en la mayoría de los países Europeos. Esta época se distingue por la “emancipación” de los músicos, quienes comenzaron a

¹⁴ Artículo escrito por Sergey Arsentyevich Vodovozov; Geoffrey A. Hosking y otros contribuidores para la revista digital británica.com: <https://www.britannica.com/place/Russia>

¹⁵ Emperatriz rusa (1693-1740).

¹⁶ Compositor ruso considerado como el padre del nacionalismo ruso (1804 – 1857).

¹⁷ Pianista ruso (1829-1894), figura importante de la cultura rusa y fundador del conservatorio de San Petersburgo.

¹⁸ Compositor ruso del periodo romántico (1840-1893).

¹⁹ Compositor, pianista, y conductor ruso (1837-1970), muy conocido por promover el nacionalismo en la música rusa.

²⁰ Químico y compositor musical ruso, parte del prominente grupo de “Los cinco” (1833-1887).

²¹ Compositor y crítico musical ruso (1835-1918), miembro del grupo de “Los cinco”.

²² Egresada de la Universidad de Indiana donde complete los títulos de DMA y MM en voz, actualmente se desempeña como instructora adjunta de voz en Henderson State University y en Hendrix college.

²³ Compositor, director de orquesta y maestro de música ruso (1865 – 1936).

²⁴ Compositor, director de orquesta y profesor de música ruso (1859 – 1935).

²⁵ Compositor, pianista y director de orquesta soviético (1891 – 1953).

²⁶ Compositor y director de orquesta ruso (1882 – 1971).

²⁷ Compositor y pianista soviético (1906 – 1975).

componer por satisfacción o inspiración propia y para sus propios deseos, y ya no tanto por encargo de otros.

Las características más prominentes de la música de este siglo fueron la búsqueda de innovación y el abandono de la armonía funcional y clásica, dos cosas muy presentes en la música de Stravinsky. Como se menciona en el artículo “*Musical Composition*”²⁸ de la enciclopedia digital Britanica.com, el legado armónico de Richard Wagner²⁹ fue lo que llevo al cromatismo más allá de los confines de la idea de una tonalidad, y fue esta idea lo que llevo a Arnold Schoenberg³⁰, y a su Segunda escuela vienesa³¹, a abandonar el concepto de tonalidad. Más tarde, a partir de las enseñanzas de Schoenberg, se desarrollaría el sistema de música Serialista, corriente en la cual participaría Stravinsky en su última etapa compositiva. A partir de aquí surgen muchas otras corrientes y doctrinas como la música aleatoria y la música minimalista, así como la vuelta atrás de algunos compositores hacia las épocas clásica y barroca, y el desarrollo de la corriente neoclásica, como fue el caso de Stravinsky, además de una gran experimentación en cuanto a la orquestación y la creación de nuevos ensambles. Además del surgimiento de nuevos géneros, también se mantuvo el desarrollo de géneros ya existentes como el ballet, cuyos estilos continuaron desarrollándose fuertemente hasta obtener gran influencia en la danza de concierto, y el cual sufrió una gran revolución con la llegada a París de Sergei Diaghilev y su compañía de ballets rusos, con Stravinsky como su compositor y orquestador por excelencia. Esta fue también la época de La Revolución Rusa, durante la cual “parecía que la vida musical en Rusia se desmoronaría por completo”, cuenta Pauline Fairclough³² en su artículo “*Music and the Russian Revolution*”³³ para la página oficial de La Biblioteca Británica. El país que había producido a La Escuela Nacional Rusa³⁴, a Tchaikovsky y a Stravinsky vivió una hemorragia de talento musical que amenazo con deshacer todo lo que había construido desde la fundación del conservatorio en Moscú y San Petersburgo en los 1860s, dado que grandes nombres de la música rusa, como el mismo Stravinsky, se vieron obligados a abandonar el país.

²⁸ <https://www.britannica.com/art/musical-composition>

²⁹ Compositor, director de orquesta, poeta, ensayista, dramaturgo y teórico musical alemán perteneciente a la corriente del romanticismo.

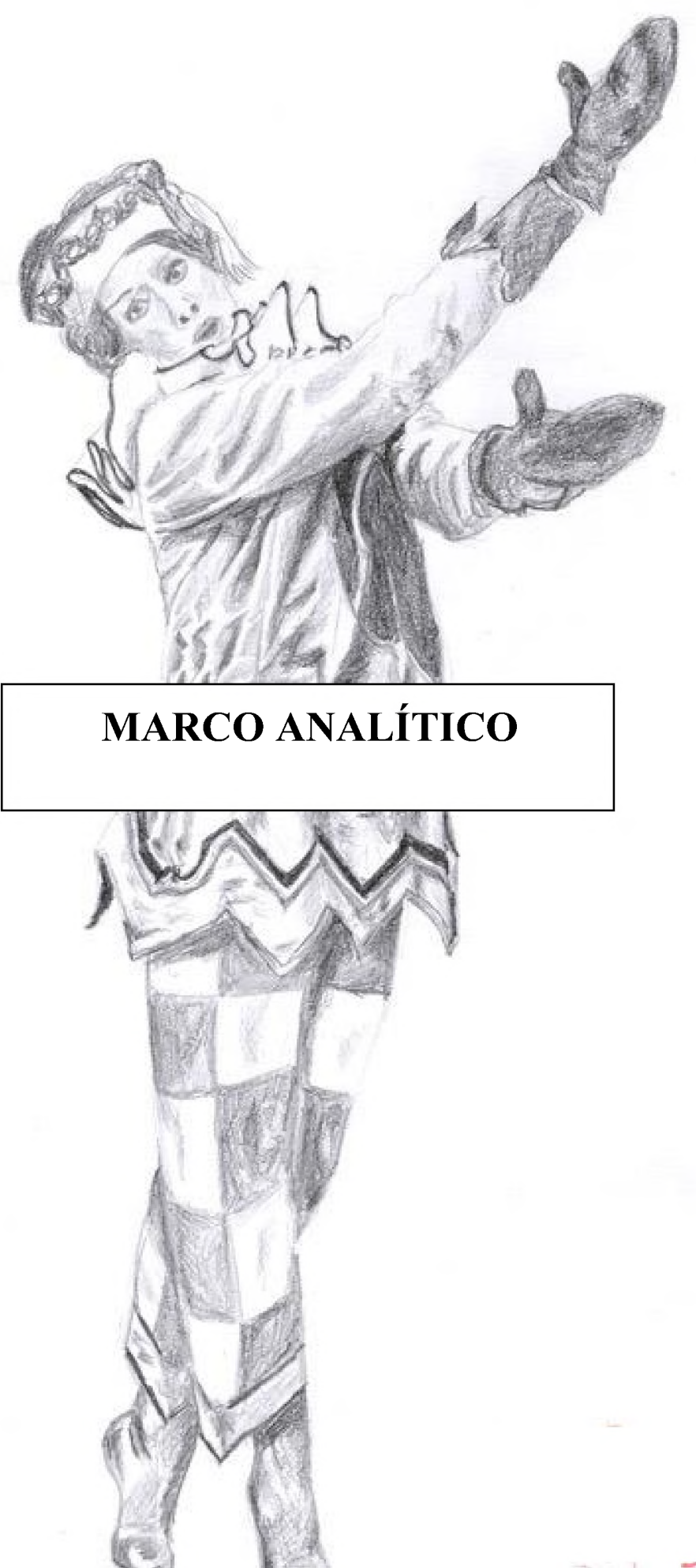
³⁰ Compositor, teórico musical y pintor austriaco de origen judío.

³¹ La Segunda escuela de Viena o Moderna escuela de Viena, fue un grupo de compositores de inicios del siglo XX liderados por Arnold Schönberg.

³² Profesora de música en la Universidad de Bristol.

³³ <https://www.bl.uk/20th-century-music/articles/music-and-the-russian-revolution#authorBlock1>

³⁴ Escuela nacional Rusa de composición fundada por Mijail Glinka.



MARCO ANALÍTICO


2. Marco analítico

La carrera musical de Igor Stravinsky estuvo caracterizada por su cambiante “cara” o sus cambios en estilos compositivos, siendo sus Periodos Ruso y Neoclásico periodos de gran contraste. En el primero la música del compositor estuvo caracterizada por su implementación del folclor y los rituales de la Rusia primitiva y medieval, la utilización de grandes orquestas y una gran complejidad tanto rítmica como armónica que no sigue las reglas tradicionales de tonalidad que habían sido implementadas en el siglo diecinueve. En su periodo Neoclásico, sin embargo, Stravinsky da una “vuelta atrás” y “redescubre el pasado”, volviendo a la utilización de armonías más clásicas sin abandonar la esencia revolucionaria y explorativa de la música del siglo veinte, enfocándose en la literatura griega y clásica y utilizando orquestas más reducidas.

Petrushka y Pulcinella son excelentes ejemplos de la esencia de cada periodo. Ambos ballets están basados en el mismo personaje, uno desde el punto de vista del folclor ruso, y otro desde el punto de vista de la comedia del arte italiana. Ambas son excelentes ejemplos de las técnicas utilizadas por Stravinsky en cuanto a desarrollo y transformación motivica, Petrushka por su gran contenido de canciones folclóricas y Pulcinella por ser una “recomposición” de la versión del siglo dieciocho de Giovanni Pergolesi.

Grafica 1

LEYENDA: COLORES DEL ANÁLISIS

	Rojo: Melodia principal
	Morado: Contra-canto o melodia secundaria
	Verde: Ritmo motor
	Azul: Acompañamiento
	Amarillo: Adornos y transiciones
	Naranja: El Acorde de Petrushka

Elaboracion propia.

2.1. Petrushka

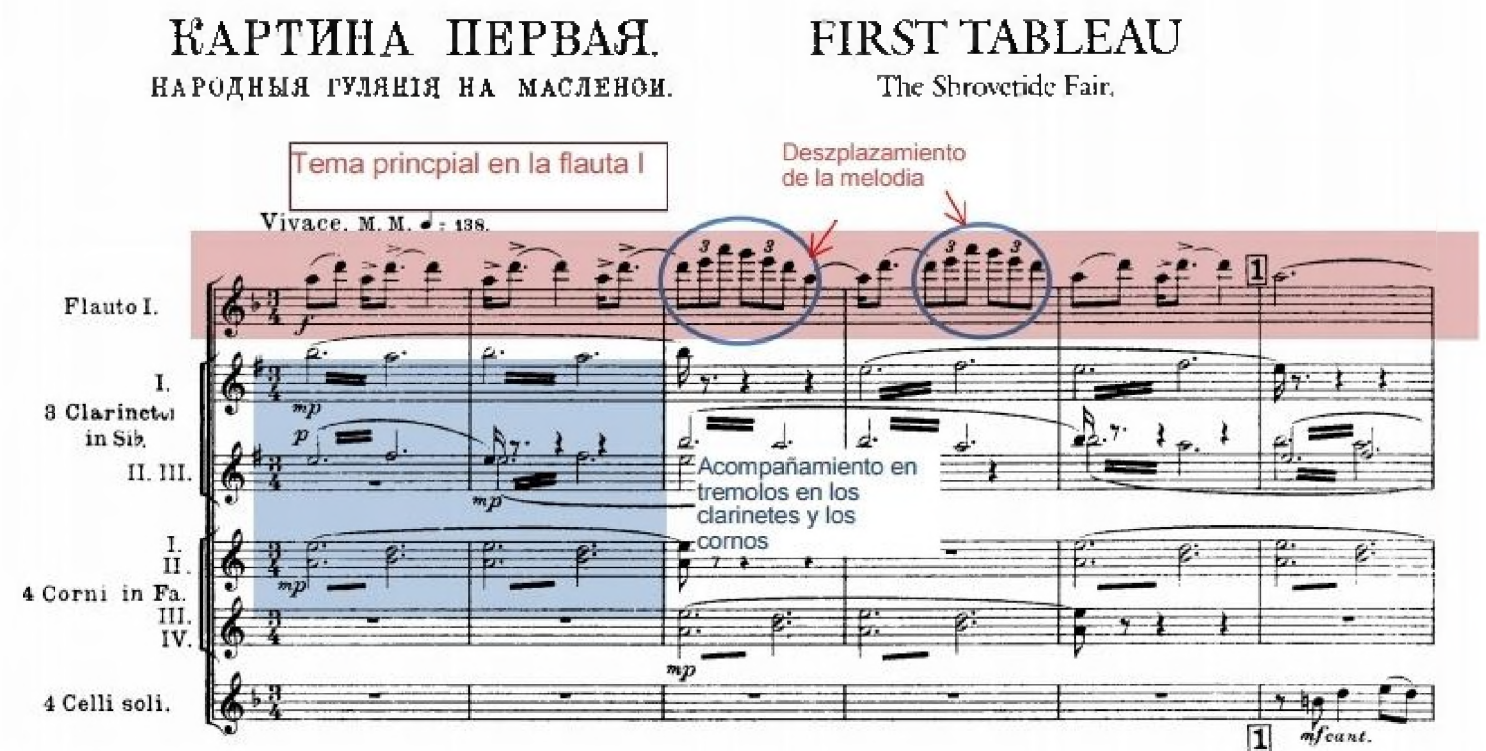
Petrushka es la versión rusa de un personaje folclórico muy conocido a través de Europa bajo diferentes nombres: *Punch* en Inglaterra, *Polichinelle* en Francia, *Pulcinella* en Italia y *Petrushka* en Rusia. Este es también el título que Igor Stravinsky dio a su versión en ballet y concierto orquestal de la historia del personaje, escrito durante su Periodo compositivo Ruso en el año 1911 para la compañía de ballets rusos de Sergei Diaghilev, el cual fue estrenado el 13 de Junio en la temporada parisina de ese año. Con coreografía de Michel Fokine³⁵ y escenografía de Alexandre Benois³⁶, *Petrushka* consta de un solo acto dividido en 4 *Tableaux* o escenas y cuenta la historia de las complicaciones amorosas de tres marionetas: *Petrushka*, quien está enamorado de la Bailarina, quien sin embargo, no le corresponde al estar enamorada del *Páramo*. La versión original con la que se estrenó la obra contaba con una orquesta compuesta por: 4 flautas (con la 3ra y la 4ta doblando como piccolo), 4 oboes (con el 4to doblando como corno inglés), 4 clarinetes en si bemol (con el 4to doblando como clarinete bajo en si bemol), y 4 Fagotes (con el 4to doblando como contra-fagot) en la sección de vientos; 4 cornos franceses en F, 2 trompetas en si bemol (doblando como trompetas piccolo), 2 cornetas, una en si y otra en la, 3 trombones, y 1 tuba en la sección de los metales; tímpani, 1 tambor de bajo, platillos, 2 tambores, 1 pandereta, un tambor tenor, triángulo, tam-tam, glockenspiel, xilófono, piano, celesta y 2 arpas en la sección de la percusión; y sección de cuerdas.

2.1.1. Temas principales en *Petrushka* y su desarrollo temático

2.1.1.1. *La Feria Shrovetide*

Este es el nombre de la primera escena o *Tableaux* de la obra. Este es el tema inicial de la pieza, el cual está inspirado en los gritos de los vendedores ambulantes y el griterío típico de la plaza. Inicia en el compás 1 de la partitura, y es tocado por la flauta I en un registro bastante alto, C6, esto con la intención de representar el ambiente frenético en la plaza. Este tema es un ejemplo perfecto de la tendencia de Stravinsky a desplazar el tema rítmicamente como se puede ver en los compases 3 y 4:

Figura 1.



The image shows a page from the musical score for the first tableau of *Petrushka*. The title is in Russian: "КАРТИНА ПЕРВАЯ. НАРОДНЫЯ ГУЛЯНІЯ НА МАСЛЕНОМ." and in English: "FIRST TABLEAU. The Shrovetide Fair." The tempo is marked "Vivace. M. M. ♩ = 138." The score includes parts for Flauto I, 8 Clarineti in Sib (I, II, III), 4 Corni in Fa (I, II, III, IV), and 4 Celli soli. Annotations include "Tema principal en la flauta I" pointing to the flute line, and "Desplazamiento de la melodía" with arrows pointing to the rhythmic shifts in measures 3 and 4. A blue box highlights the accompaniment for clarinets and horns: "Acompañamiento en tremolos en los clarinetes y los cornos". The score ends with a first ending bracket and the marking "mf cant."

Extraída de la partitura original de *Petrushka*, recuperada de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)).

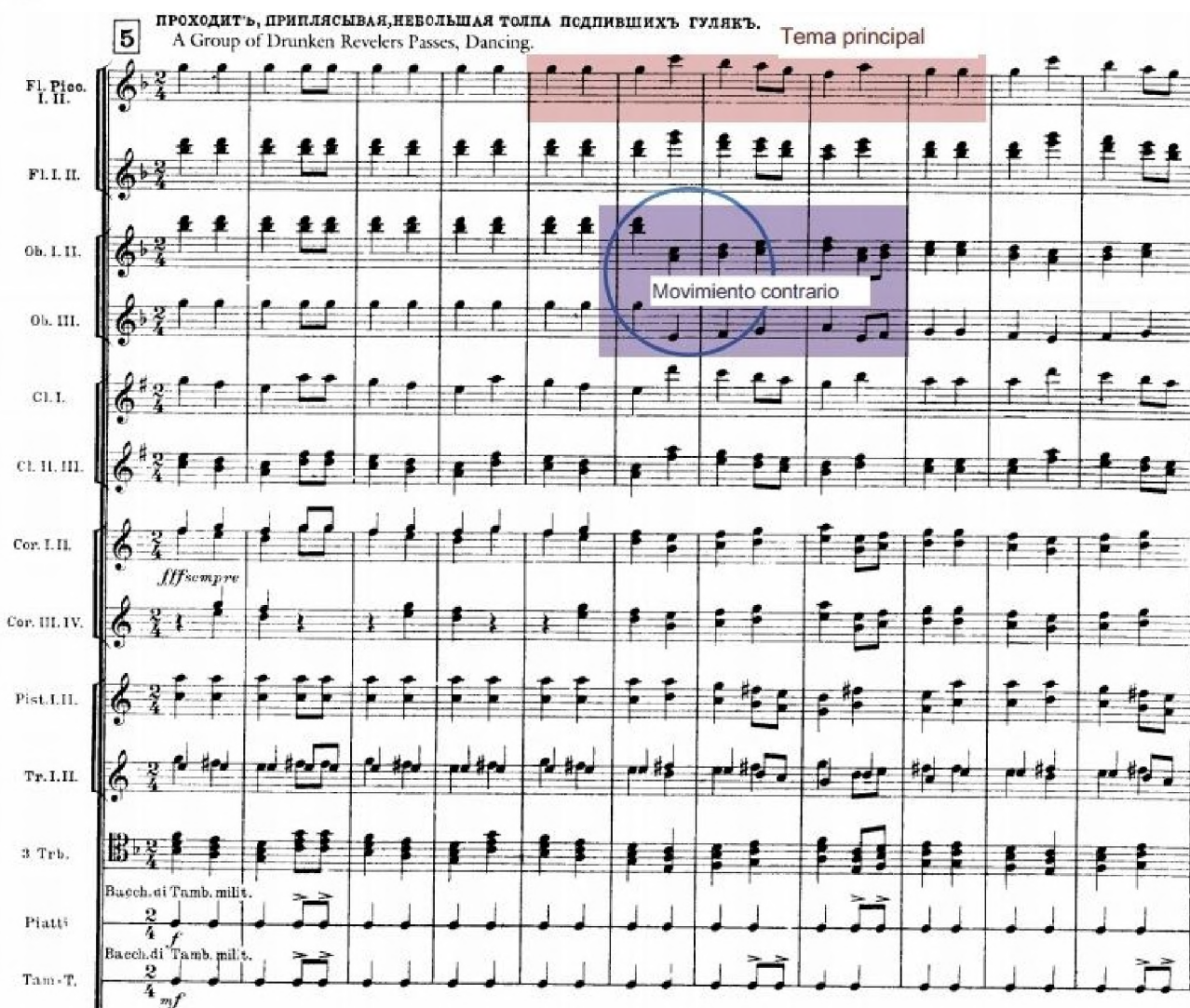
³⁵ Bailarín, coreógrafo, maestro de ballet y director de compañía de teatro ruso, nacionalizado estadounidense (1880 – 1942).

³⁶ Crítico de arte, pintor, libretista y escenógrafo ruso.

2.1.1.2. “Canción de los Volochobniki”

Esta es una canción típica rusa que Stravinsky utiliza como tema para la danza de los jueguistas borrachos que entran danzando a la plaza. El tema aparece inicialmente en el compás número 42, con la melodía en la flauta piccolo en la octava de C6, armonizada una cuarta hacia abajo con las flautas que están armonizadas en terceras. Aquí Stravinsky utiliza casi la orquesta completa en un tutti. Los oboes hacen un movimiento contrario a la melodía y también hacen una especie de imitación del ritmo en forma de canon. En el compás 64, los oboes imitan a la flauta piccolo y repiten el tema una octava más abajo, C5, aquí Stravinsky utiliza menos de la orquesta, lo que da la sensación de que el tema ha disminuido en volumen.

Figura 2



5 **ПРОХОДИТЬ, ПРИПЛЯСЫВАЯ, НЕБОЛЬШАЯ ТОЛПА ПОДПИВШИХЪ ГУЛЯКЪ.**
A Group of Drunken Revelers Passes, Dancing. **Tema principal**

Movimiento contrario

Extraída de la partitura original de Petrushka. Recuperada de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)).

Figura 3



Cambio de métrica

6

15

Imitación en los oboes

Extraída de la partitura original de Petrushka. Recuperada de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)).

Figura 2



Tema principal en los oboes

Extraída de la partitura original de Petrushka. Recuperada de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)).

2.1.1.3. “Hacia la tarde en otoño lluvioso”

Esta es también una canción folclórica rusa, y es el tema de la bailarina callejera que aparece en la plaza tocando el triángulo. Inicia en el compás número 116, y el clarinete I lleva el tema acompañado por las flautas una octava más arriba y armonizada en terceras, mientras que el clarinete II y III hacen un acompañamiento rítmico. En el compás 126, Stravinsky utiliza un cambio de color en el tema, introduciendo el trombón con la melodía una octava por debajo del clarinete la segunda vez que este se repite, sacando el triángulo e introduciendo a las cuerdas, a los oboes y a los fagotes.

Figura 3

Extraída de la partitura original de Petrushka. Recuperada de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)).

En el compás 144, el tema aparece de nuevo esta vez en el clarinete y en los fagotes en vez de en las flautas, utilizando un ostinato en corcheas como acompañamiento en los clarinetes II y III, también utiliza otro ostinato en corcheas en la celesta y un ritmo motor de corcheas y silencios:

Figura 4

Extraída de la partitura original de Petrushka. Recuperada de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)).

2.1.1.4. Truco de magia: El mago toca la flauta

El mago o “Charlatán” aparece en el compás 276, encantando a la muchedumbre con una lenta y arpegiada melodía de dos frases. Aquí la flauta I toca un solo, el resto de la orquesta está en silencio al igual que la muchedumbre asombrada e hipnotizada.

Figura 7



Extraída de la partitura original de Petrushka. Recuperada de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)).

2.1.1.5. La Danza Rusa

Esta sección está basada en dos canciones folclóricas rusas: “Hay un tilo en el campo” y la “Canción para la víspera de San Juan”. Las marionetas traídas a la vida por el Charlatán danzan al son de “Hay un tilo en el campo”, que inicia en el compás 298, acompañados por la orquesta completa con la melodía llevada por la flauta piccolo y las flautas dulces, y el resto de los vientos armonizados tipo soli, las cuerdas marcando acentos, el piano llevando la melodía armonizada y los metales haciendo un acompañamiento con un ritmo contrastante. Luego de que aparece el tema completo, Stravinsky utiliza la imitación en otros instrumentos y toma partículas del ritmo y de la melodía para crear una transición hacia la siguiente sección. Stravinsky toma el compás completo de semi-corcheas, que es el número 304, y crea una melodía que es tocada por la flauta piccolo y las flautas dulces más adelante en el compás 318, también utiliza este mismo ritmo en el pistón, las trompetas y el arpa, utilizando otras figuras rítmicas sacadas del tema en los demás instrumentos como acompañamiento, creando una especie de secuencia en la que la orquesta va creciendo hasta que presenta el tema completo de nuevo. En La Danza Rusa también podemos encontrar otro ejemplo de la tendencia de Stravinsky hacia el desplazamiento rítmico, cuando presenta nuevamente parte de la melodía después de esta secuencia, en el compás 334.

La “Canción para la víspera de San Juan” aparece en el compás 342, en un inicio en los oboes, que luego son imitados por el violín solo y más adelante por el piano en el compás 356, utilizando el cambio de color como recurso para mantener la melodía fresca e interesante. La imitación y el cambio de color son recursos bastante utilizados en esta sección, y podemos ver un último ejemplo de esto cuando una vez más vuelve “Hay un tilo en el campo” en el compás 393, esta vez en el piano, para más tarde ser subdividida entre los vientos y las cuerdas.

Figura 8

44

Tema principal de la danza rusa, los vientos armonizados tocan en tutti

Las cuerdas acompañan con hits

»РУССКАЯ

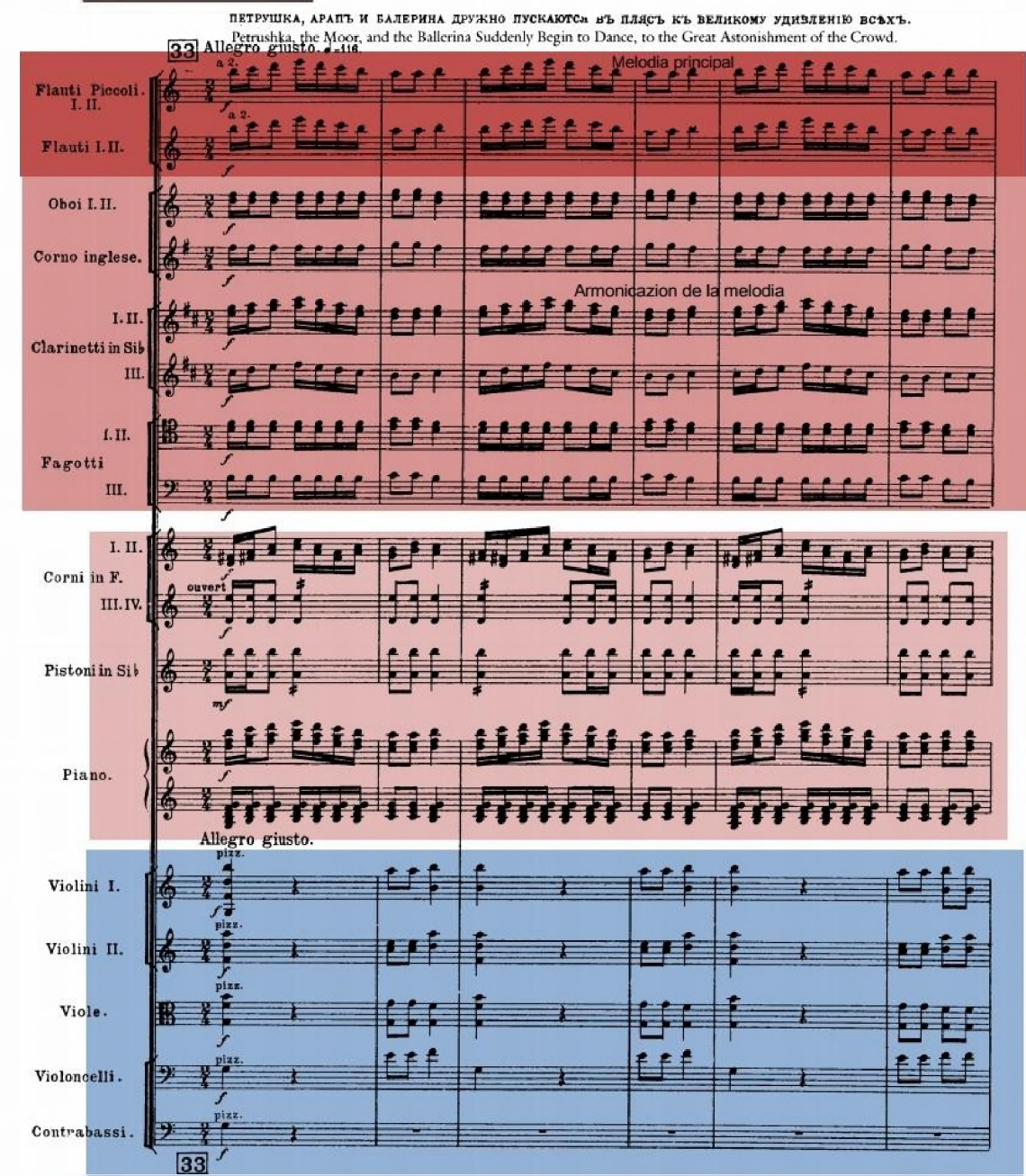
RUSSIAN DANCE.

ПЕТРУШКА, АРАПЪ И БАЛЕРИНА ДРУЖНО ПУСКАЮТСЯ ВЪ ПЛЯСЪ КЪ ВЕЛИКОМУ УДИВЛЕНІЮ ВСѢХЪ.
Petrushka, the Moor, and the Ballerina Suddenly Begin to Dance, to the Great Astonishment of the Crowd.

33 Allegro giusto. 2/4

Melodia principal

Armonizacion de la melodia



Extraída de la partitura original de Petrushka. Recuperada de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)).

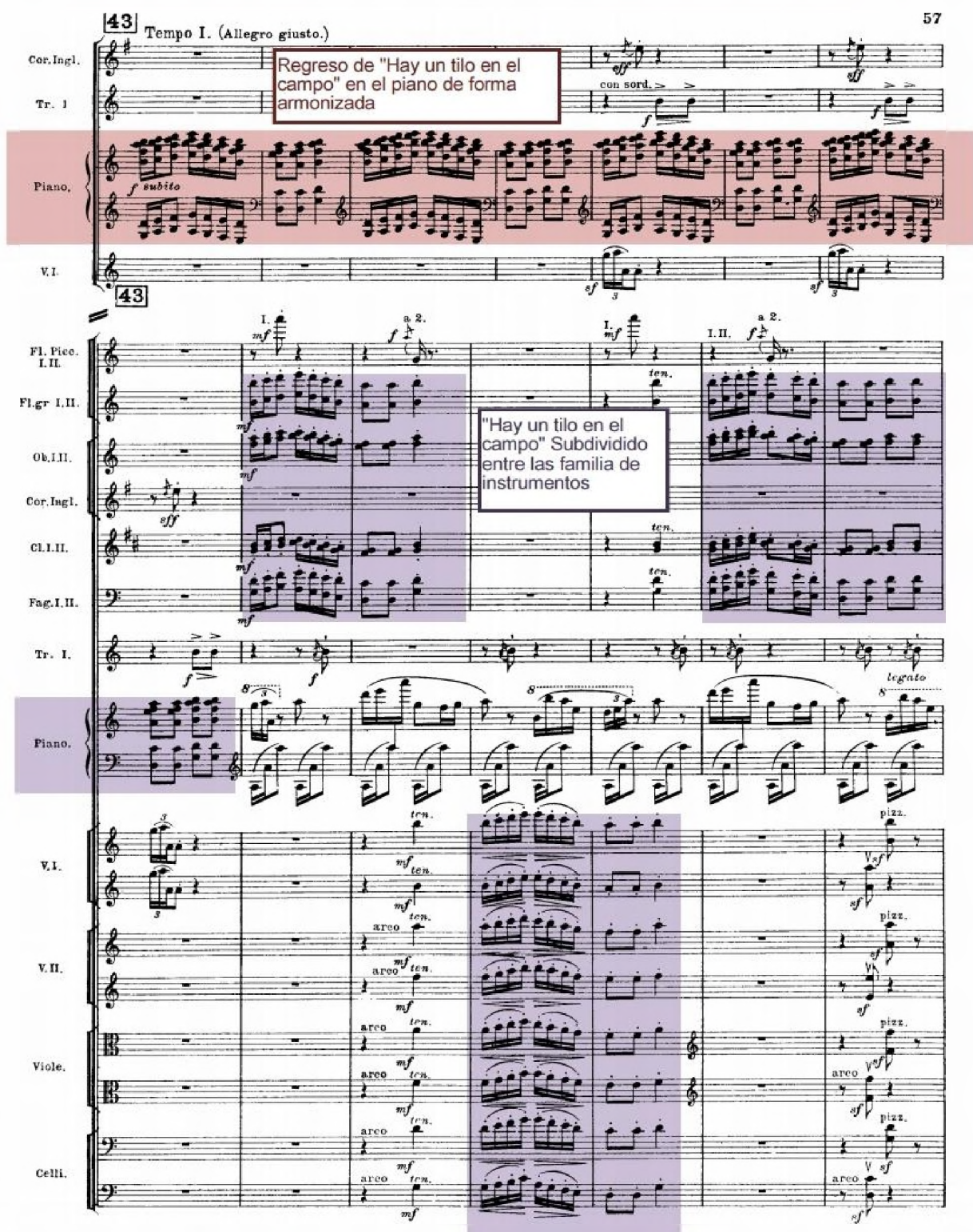
Extraída de la partitura original de Petrushka. Recuperada de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)).

Figura 9

Figura 10

Extraída de la partitura original de Petrushka. Recuperada de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)).

Figura 5



43 Tempo I. (Allegro giusto.) 57

Cor. Ing. I. II. Regreso de "Hay un tilo en el campo" en el piano de forma armonizada

Tr. I. con sord. >

Piano. *f subito*

V. I. *f*

Fl. Picc. I. II. *mf*

Fl. gr. I. II. *mf*

Ob. III. *mf*

Cor. Ing. I. II. *mf*

Cl. I. II. *mf*

Fag. I. II. *mf*

Tr. I. *f*

Piano. *legato*

V. I. *mf ten.*

V. II. *arco mf ten.*

Viole. *arco mf ten.*

Celli. *arco mf ten.*

"Hay un tilo en el campo" Subdividido entre las familia de instrumentos

Extraída de la partitura original de Petrushka. Recuperada de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](http://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)).

2.1.1.6. La Habitación de Petrushka: El Acorde de Petrushka

Al final de la vigorosa danza representada por las marionetas, Petrushka, celoso de la atención que la Bailarina presta al Paramo, persigue a este con intención de golpearlo y por esto es lanzado de vuelta a su habitación dentro del teatro de marionetas. Petrushka está destrozado y desesperado, maldice al Charlatán y sufre gravemente su amor no correspondido. Stravinsky utiliza un mecanismo bastante interesante para representar el sufrimiento y la desesperación de Petrushka, tanto así, que a partir de esta obra surge el nombre de este. El "Acorde de Petrushka" es un mecanismo politonal, compuesto por la yuxtaposición de dos triadas mayores a una distancia de un tritono entre sí, en este caso C mayor y F# mayor, que funciona como leitmotiv para el personaje de Petrushka y representa el pesar y el sufrimiento de la marioneta.

"El Acorde de Petrushka" aparece por primera vez de forma arpegiada en los clarinetes en el compás 451. Más tarde, aparece de igual forma en las trompetas en el compás 471, y luego aparece en el piano en trémolos, en el momento en el que Petrushka lanza maldiciones hacia el retrato del Charlatán. Aquí aparece más orquestado, con trémolos en las flautas y arpegios en los demás vientos, señalizando el estado de angustia en el que se encuentra la marioneta.

Figura 6



49 El "Acorde de Petrushka" en los clarinetes

Molto meno. ♩ = 50.

CL. I. (Sib) *p*

CL. II. (La) *p*

Fag. I. II. *I. SOLO. mf lamentoso*

Tr. I. *Solo lamentoso assai sord.*

V. I. *pizz. mf*

Extraída de la partitura original de Petrushka. Recuperada de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](http://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)).

Figura 7



Furioso. *♩ = 108.* **51** **ПРОКЛЯТИЯ ПЕТРУШКИ.**
Petrushka's Curses.

Fl. I. *brsm.*

Fl. II.

Ob. I. II.

Cor. Ing. I.

Cl. I. (la)

Cl. II. (la)

Cl. III. (la)

Fag. I.

Fag. II.

Fag. III.

bouchés (cuivrez)

Cor. I. II.

Cor. III. IV.

Pist. J. II. (sord.)

Tr. I. II. (sord.)

Tamb. de Basque.

Tamb. milit. et Tambourin.

Piano.

Furioso. *♩ = 108.*

V. I.

V. II.

Viola.

Cello.

El "Acorde de Petrushka" en el pistón, las trompetas y el piano

Extraída de la partitura original de Petrushka. Recuperada de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)).

2.1.1.7. La Habitación del Paramo

Dentro de la habitación del Páramo todo es más brillante, ya que esta representa el oasis dentro de un desierto de ensueño. Aquí podemos identificar dos temas principales. El primero es el tema utilizado durante los momentos iniciales de la escena, durante los cuales el Páramo intenta abrir un coco que cae de una palma, para más tarde darse por vencido y adorarlo pensando que es un dios. Este inicia en el compás 596, y es introducido primero por el fagot, para finalmente ser tocado de forma completa por el clarinete y el clarinete bajo armonizados a 8va, acompañados por el platillo y el bombo, que hacen un ritmo un poco “chueco”, y también por las cuerdas.

Figura 8



Furioso. *♩ = 108.* **65** **APART. The M.**
Tema principal de La Habitación del Paramo

Fl. picc. I.

Cl. I. (Si b)

Cl. bajo

Fag. I. II.

Tuba.

Timp.

Gr. Cassa.

Piatti.

Tam. T.

Arpa I.

V. I.

V. II.

Viola.

Cello.

C. B.

Tema principal de La Habitación del Paramo

Introducción del tema principal

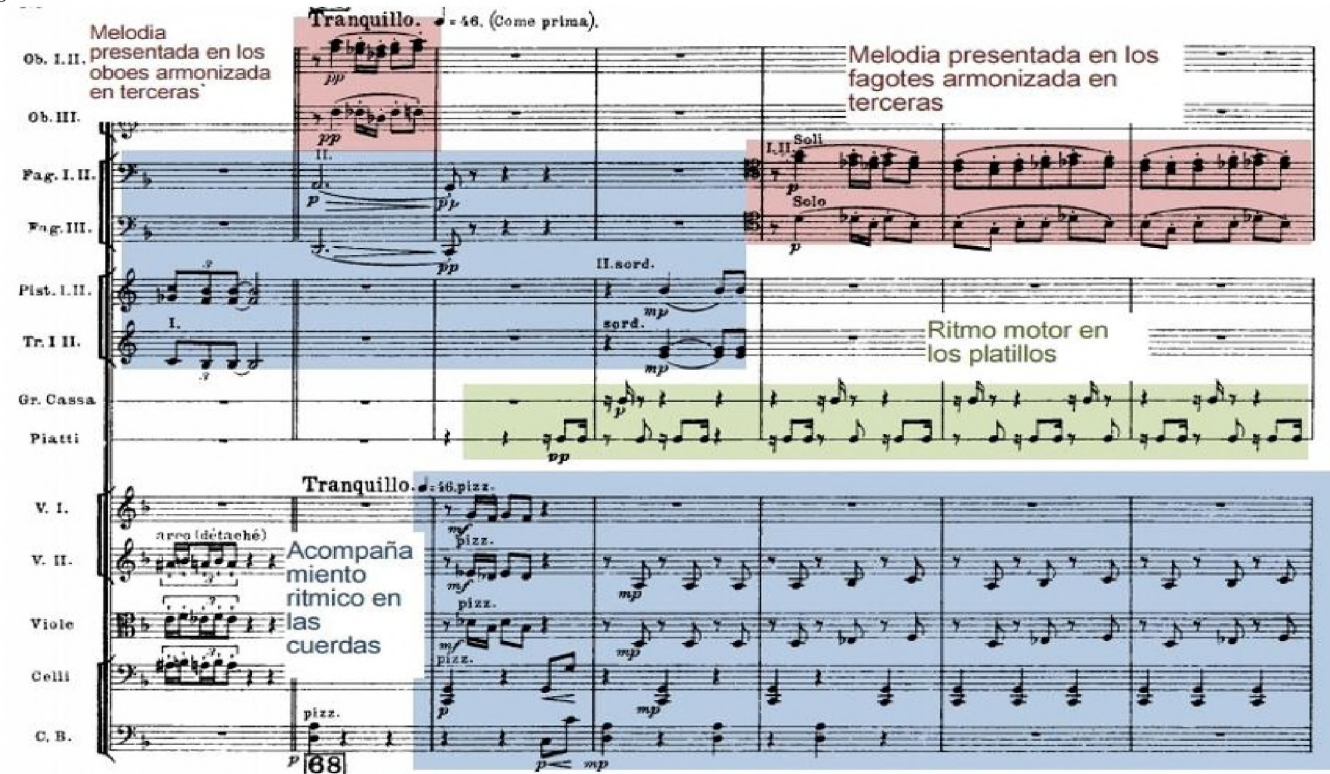
Base rítmica

Acompañamiento

Extraída de la partitura original de Petrushka. Recuperada de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)).

El tema toma un tono más sombrío cuando el Páramo se da cuenta de que no puede abrir el coco y empieza a adorarlo como dios. Aquí la melodía, armonizada en terceras, primero es introducida por los oboes para luego ser tomada por los fagotes, también armonizada en terceras.

Figura 15

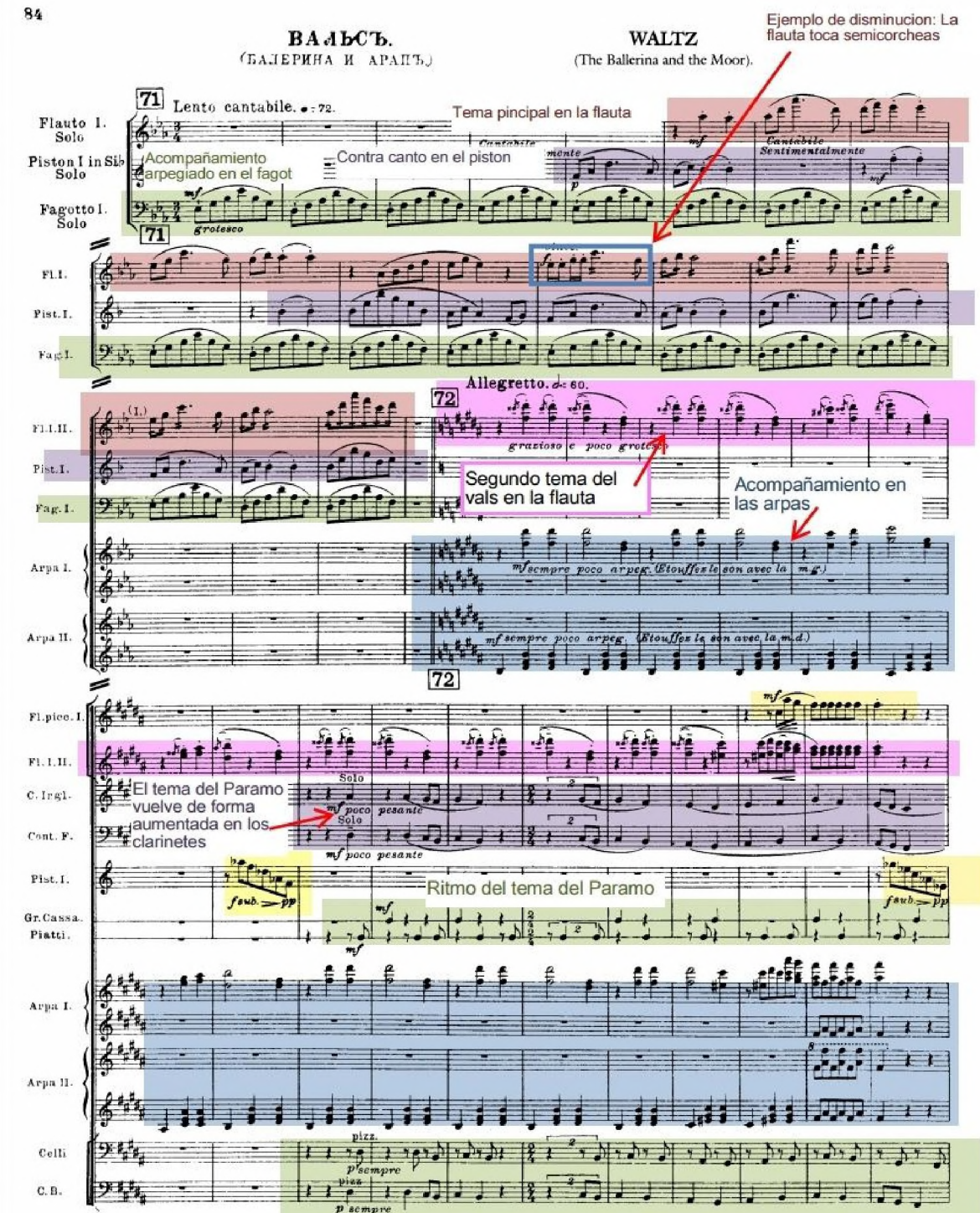


Melodia presentada en los oboes armonizada en terceras
Melodia presentada en los fagotes armonizada en terceras
Tranquillo. $\text{♩} = 56$. (Come prima).
Ritmo motor en los platillos
Acompañamiento rítmico en las cuerdas
Tranquillo. $\text{♩} = 56$. pizz.

Extraída de la partitura original de Petrushka. Recuperada de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)).

El tercer tema es un vals en el que danzan el Páramo y la Bailarina. El vals inicia en el compa 638, lento y Cantabile, con la melodía repartida entre la flauta y el pistón, que luego tocan a contra canto acompañados por arpeggios en el Fagot. En el compás 659, se convierte en allegretto, con una melodía en las flautas armonizadas a sextas acompañado por el arpa y con adornos por parte del pistón. Más adelante, podemos ver un ejemplo de disminución, cuando la flauta en vez de tocar notas largas comienza a tocar semicorcheas. En el compás 676, el tema inicial de la habitación del Páramo comienza a resurgir al mismo tiempo que el vals sigue su curso, chocando entre sí, el tema comienza a volverse disonante y tenso mientras ambos personajes continúan su danza. Aquí podemos ver un ejemplo de aumentación, ya que el tema del Páramo aparece en notas más largas.

Figura 16



84
WALTZ (The Ballerina and the Moor).
Ejemplo de disminución: La flauta toca semicorcheas
Tema principal en la flauta
Acompañamiento arpegiado en el fagot
Contra canto en el pistón
Cantabile Sentimentalmente
Allegretto. $\text{♩} = 60$.
Segundo tema del vals en la flauta
Acompañamiento en las arpas
El tema del Páramo vuelve de forma aumentada en los clarinetes
Ritmo del tema del Páramo

Extraída de la partitura original de Petrushka. Recuperada de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)).

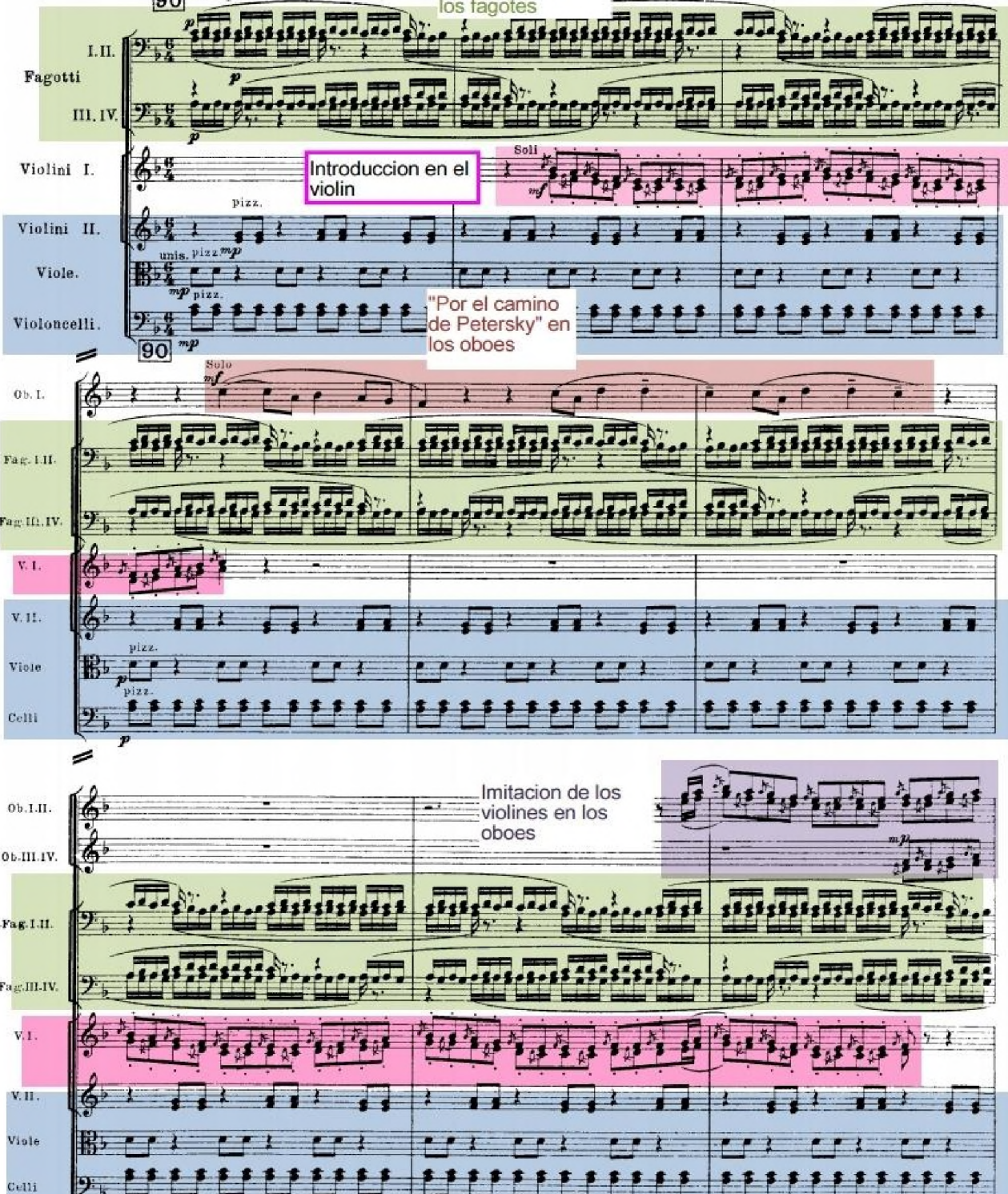
2.1.1.8. La Danza de las Nodrizas: “Por el Camino de Petersky”

En la cuarta escena volvemos a ver la plaza ahora en la noche. La feria está en su cúspide, las personas danzan alrededor y aparecen una serie de personajes cada uno representando su propia danza. También volvemos a ver temas que habían sido presentados en la primera escena, como el tema del inicio en la flauta y la “Canción de los Volochobniki”. Pero el tema más sobresaliente en esta cuarta escena es La Danza de las Nodrizas, que es un tema basado en la canción folclórica rusa “Por el camino de Petersky”. Este inicia en el compás 790, donde los fagotes entran con un ritmo de semicorcheas, que funciona como el ritmo motor para el tema, acompañados por las cuerdas, las cuales tocan un ritmo más simple en pizzicato. Los violines hacen un tipo de introducción a modo de soli, con una melodía en staccato y luego entran los oboes con el tema principal. La melodía es alegre y enérgica, una perfecta representación del ambiente en la plaza. Más adelante, la melodía re-aparece de forma fragmentada en el corno, mientras la orquesta va creciendo y finalmente aparece el tema completo en los cornos acompañados por la orquesta completa.

Figura 9

ТАНЕЦЪ КОРМИЛИЦЪ. THE WET-NURSES' DANCE.

Allegretto. $\text{♩} = 69$. Ritmo motor en los fagotes



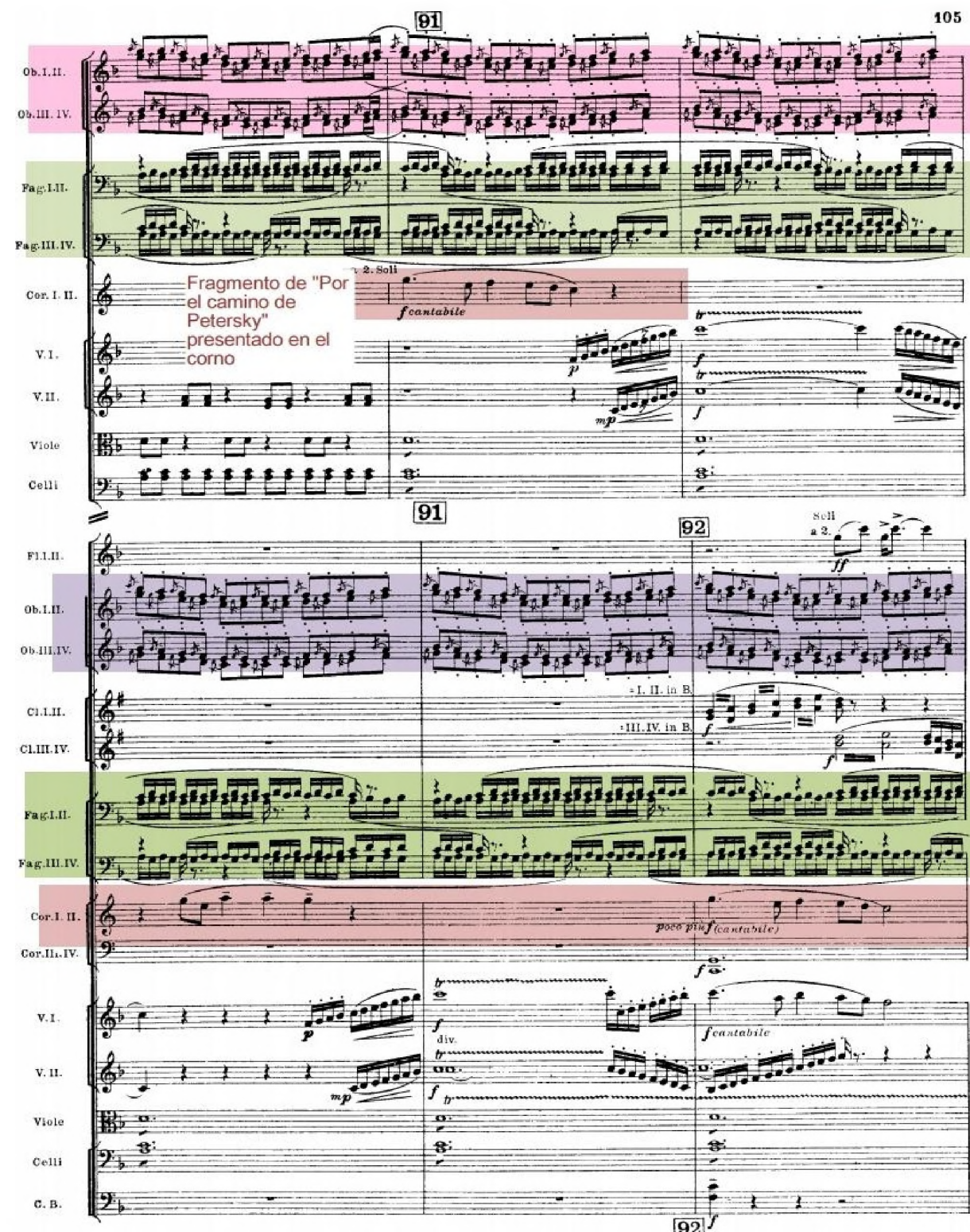
The score is divided into several systems, each with color-coded highlights:

- System 1 (Fagotti, Violini I., Violini II., Viole., Violoncelli.):**
 - Fagotti (I. II., III. IV.):** Green highlight. Part of the "Ritmo motor en los fagotes".
 - Violini I.:** Pink highlight. Includes the annotation "Introducción en el violín".
 - Violini II.:** Blue highlight. Includes the annotation "pizz.".
 - Viole.:** Blue highlight. Includes the annotation "unis. pizz. mp".
 - Violoncelli.:** Blue highlight. Includes the annotation "mp pizz.".
- System 2 (Ob. I., Fag. I. II., Fag. III. IV., V. I., V. II., Viole., Celli.):**
 - Ob. I.:** Red highlight. Includes the annotation "Solo".
 - Fag. I. II., Fag. III. IV.:** Green highlight. Part of the "Ritmo motor en los fagotes".
 - V. I., V. II.:** Pink highlight.
 - Viole., Celli.:** Blue highlight. Includes the annotation "pizz.".
- System 3 (Ob. I. II., Ob. III. IV., Fag. I. II., Fag. III. IV., V. I., V. II., Viole., Celli.):**
 - Ob. I. II., Ob. III. IV.:** Purple highlight. Includes the annotation "Imitación de los violines en los oboes".
 - Fag. I. II., Fag. III. IV.:** Green highlight. Part of the "Ritmo motor en los fagotes".
 - V. I., V. II.:** Pink highlight.
 - Viole., Celli.:** Blue highlight.

Additional annotations include "Soli" for the Violini I. and "mp" for the Violoncelli. The tempo is marked "Allegretto" with a quarter note equal to 69 beats per minute.

Extraída de la partitura original de Petruska. Recuperada de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)).

Figura 10



Fragmento de "Por el camino de Petersky" presentado en el corno

f cantabile

poco più f (cantabile)

Soli a 2.

Extraída de la partitura original de Petrushka. Recuperada de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)).

2.1.1.9. La Muerte de Petrushka

Al inicio de esta sección, las marionetas salen corriendo despavoridas desde el interior del teatro. Petrushka es alcanzado por el Páramo y cae al suelo con un golpe de su sable, rompiéndole la cabeza. La muchedumbre se forma alrededor de la marioneta asombrada y asustada, y la policía cuestiona al Charlatán sobre la muerte de Petrushka. La música ha pasado de ser bailable y alegre a sombría y triste. Stravinsky inicia este tema en el compás 1173 con una frase corta en el clarinete solo, mientras las cuerdas hacen trémolos, añadiendo a la tensión y la tristeza del momento. En el compás 1176, entra el violín solo con otra frase corta que luego es imitada de forma más adornada y con el ritmo un poco desplazado por el fagot. Finalmente, en el compás 1178 la flauta toca otra frase corta, está un poco más percusiva, y Petrushka cae muerto luego de su agonía. El Charlatán se presenta al centro de la plaza, y en medio del ostinato de los fagotes y adornos melódicos en el clarinete bajo, demuestra finalmente que Petrushka no es más que una marioneta. La gente empieza a dispersarse, la feria ha terminado. El Charlatán toma la marioneta en sus brazos y empieza a caminar hacia el pequeño teatro de marionetas, cuando de repente el espíritu de Petrushka aparece de forma sorpresiva encima del pequeño teatro de marionetas, lanzando sus últimos lamentos y maldiciones hacia el Charlatán al estruendoso ritmo de las trompetas en el compás 1211, que parecen delinear nuevamente en un arpeggio el "Acorde de Petrushka", acompañados por trémolos en los oboes y el mismo ostinato en los cornos. El fantasma de Petrushka se desvanece, su último grito es representado en las trompetas que siguen la misma melodía arpeggiada esta vez armonizadas en segundas. La pieza termina con un pizzicato en las cuerdas.

Figura 11

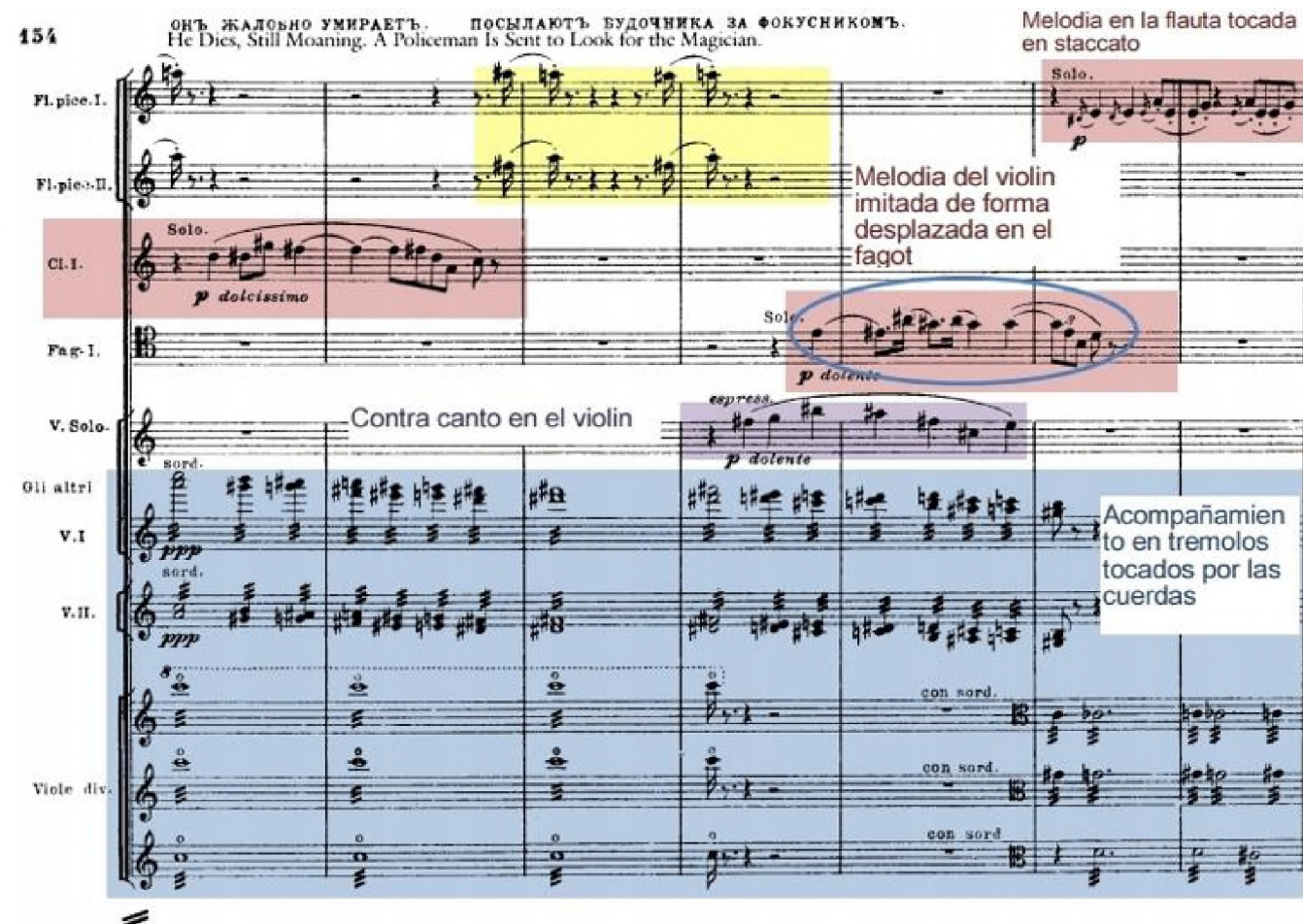
154 ОНЪ ЖАЛОВНО УМИРАЕТЪ. ПОСЫЛАЮТЪ БУДОЧНИКА ЗА ФОКУСНИКОМЪ. He Dies, Still Moaning. A Policeman Is Sent to Look for the Magician.

Melodia en la flauta tocada en staccato

Melodia del violín imitada de forma desplazada en el fagot

Contra canto en el violín

Acompañamiento en tremolos tocados por las cuerdas



Extraída de la partitura original de Petrushka. Recuperada de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)).

156

Figura 12

НАДЪ ТЕАТРИКОМЪ ПОЯВЛЯЕТСЯ ТЕНЬ ПЕТРУШКИ, ГРОЗИЩАЯ И ПОКАЗЫВАЮЩАЯ ДЛИННЫМЪ НОСЪмЪ ФОКУСНИКУ. Above the Little Theater Appears the Ghost of Petrushka, Menacing, Thumbing His Nose at the Magician.

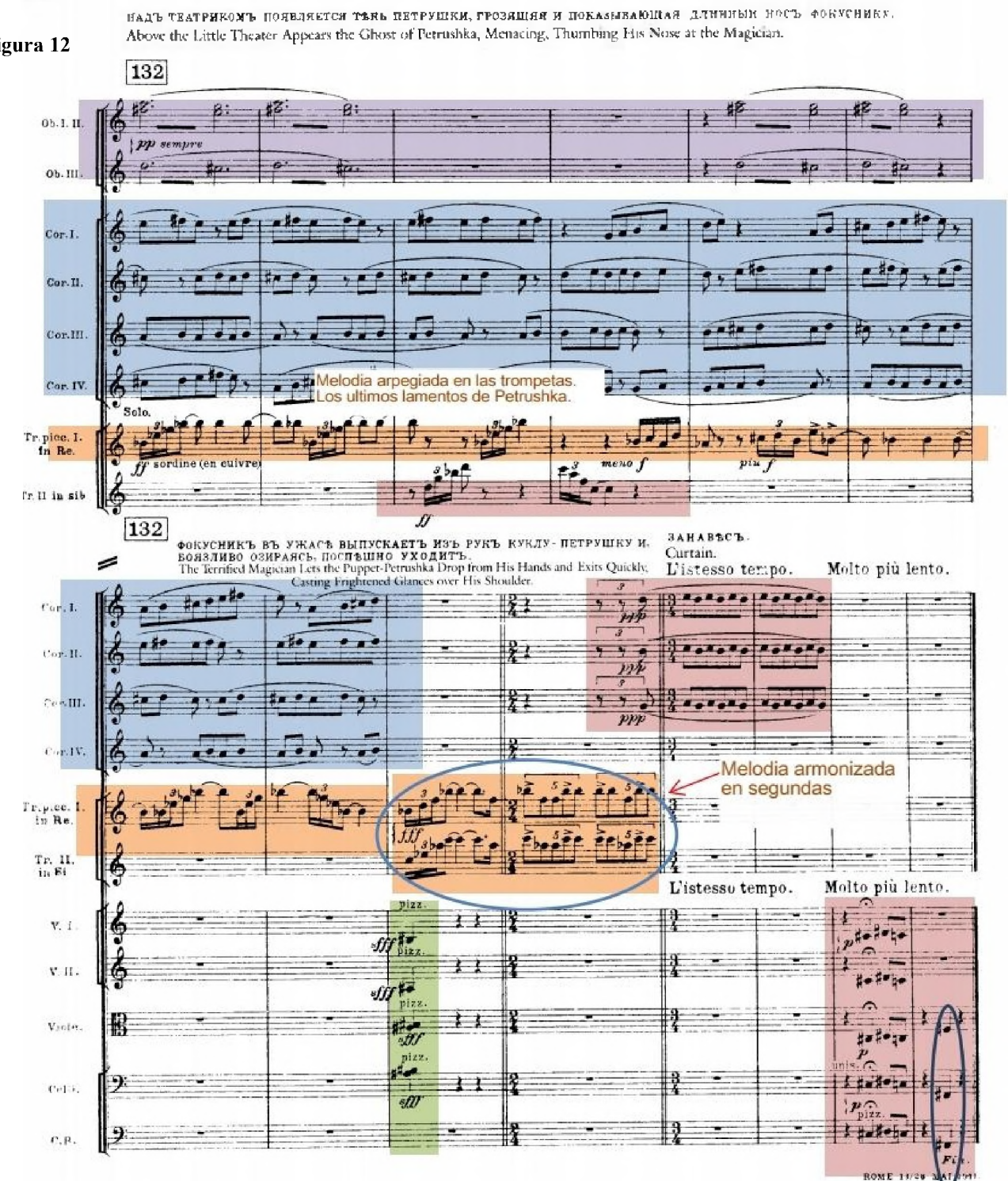
Melodia arpegiada en las trompetas. Los últimos lamentos de Petrushka.

Melodia armonizada en segundas

Фокусникъ въ ужасѣ выпускаетъ изъ рукъ куклу-Петрушку и боязливо озираясь, поспѣшно уходитъ. The terrified Magician lets the Puppet-Petrushka drop from his hands and exits quickly, casting frightened glances over his shoulder.

Занавѣсъ. Curtain.

L'istesso tempo. Molto più lento.



Extraída de la partitura original de Petrushka. Recuperada de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)).

2.2. Pulcinella

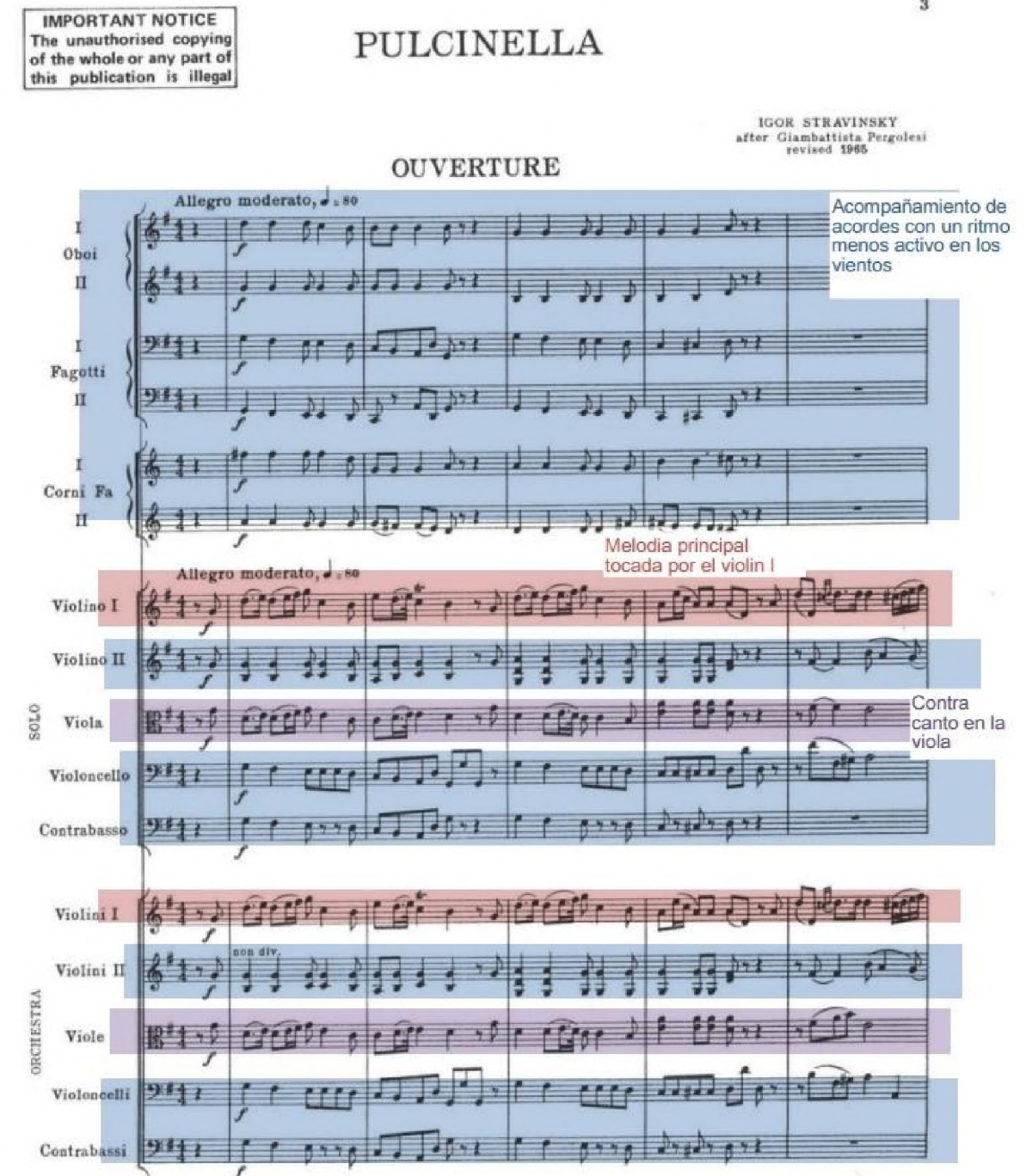
Pulcinella es un personaje proveniente de la *commedia dell'arte italiana*, y es el nombre del ballet de un solo acto escrito por Igor Stravinsky durante su Periodo compositivo Neoclásico, basado en la obra de teatro del siglo dieciocho llamada *Quatre Polichinelles sembables*, con música del compositor Giovanni Battista Pergolesi³⁷. Se estrenó en la Opera de Paris el 15 de mayo de 1920 interpretada por la compañía de Ballets rusos de Sergei Diaghilev, con libreto y coreografía por Ernest Anserme³⁸ y escenografía y vestuario por Pablo Picasso³⁹. La historia sigue las travesías amorosas de Pulcinella, su novia Pimpinela, y los vecinos jóvenes del vecindario. Las jóvenes del vecindario están perdidamente enamoradas del encantador payaso Pulcinella, por lo que los jóvenes celosos que las pretenden planean asesinarle, pero Pulcinella es aún más astuto y logra engañarlos a todos. El ballet de un solo acto está dividido en 21 escenas y está compuesto para una orquesta de cámara moderna con tres cantantes solistas: Soprano solo, Tenor solo y Bajo solo en las voces; 2 flautas (doblando como piccolos), 2 oboes y 2 fagotes en la sección de maderas; 2 cornos franceses en F, 1 trompeta en C y un trombón en la sección de los metales; 2 violines, 1 viola, 1 cello y un contrabajo como concertinos; y 8 violines, 4 violas, 3 cellos y 3 contrabajos como *ripieno*.

2.2.1. Temas principales en Pulcinella y su desarrollo temático

2.2.1.1. Obertura: *Allegro moderato*

Durante la obertura de la pieza se suelen presentar a los personajes y la plaza del vecindario donde se desarrolla la historia. En el tema de esta primera escena la melodía es llevada por los violines I, es una melodía burbujeante y adornada que consta de dos frases, esta es la base de la obertura. Los vientos acompañan con un ritmo similar al de la melodía pero menos activo y menos adornado. Stravinsky utiliza motivos extraídos del tema principal, con los que crea secuencias que utiliza como transiciones entre las repeticiones del tema. También emplea solos basados en el tema, así como la técnica de cambio de color, presentando la melodía en un instrumento diferente, en este caso los fagotes.

Figura 13



Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com

³⁷ compositor, violinista y organista italiano del período Barroco.

³⁸ Director de orquesta suizo.

³⁹ Pintor y escultor español, creador, junto con Georges Braque, del cubismo.

Figura 14



Motivo extraído de la melodía, utilizado para una secuencia de transición.

Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com

Figura 15



Parte de la melodía presentada en los cornos

Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com

2.2.1.2. Serenata: Larghetto, Mentre l'erbetta pasce l'agnella (tenor)

El segundo movimiento es una serenata lenta y melodiosa, aquí los jóvenes del vecindario intentan ganarse el favor de las jovencitas. Al inicio la melodía es presentada en el oboe con un acompañamiento bastante ligero, en el cual el cello hace un ritmo bastante activo pero ligero en punta de arco, las flautas tocan una contra melodía sencilla y la viola hace un acompañamiento de notas largas, mientras que la orquesta de cuerdas completa entra como acompañamiento, tocando trémolos y golpes rítmicos. Luego la melodía pasa al Tenor Solo, aquí el acompañamiento cambia, las cuerdas dejan de tocar trémolos y tocan un acompañamiento más rítmico de negras y corcheas, algunas en pizzicato y otras además utilizando armónicos al igual que las flautas. Los armónicos le dan una sensación más melancólica al tema a la par con el acompañamiento percusivo y repetitivo en pizzicato. En un momento Stravinsky utiliza todas las cuerdas en pizzicato, con las cuerdas solistas haciendo doble cuerdas a octavas mientras el tenor sostiene una nota larga, esto da bastante tensión al momento, que luego se resuelve con las cuerdas haciendo trinos y la entrada de las flautas haciendo un ritmo suave en corcheas y semi corcheas. Al final del movimiento, Stravinsky utiliza la imitación, reproduciendo la última frase del tenor solo en los oboes y la flauta en forma de canon.

Figura 16



SERENATA
1. Larghetto, 50

Acompañamiento

Melodia principal en el oboe

Base ritmica

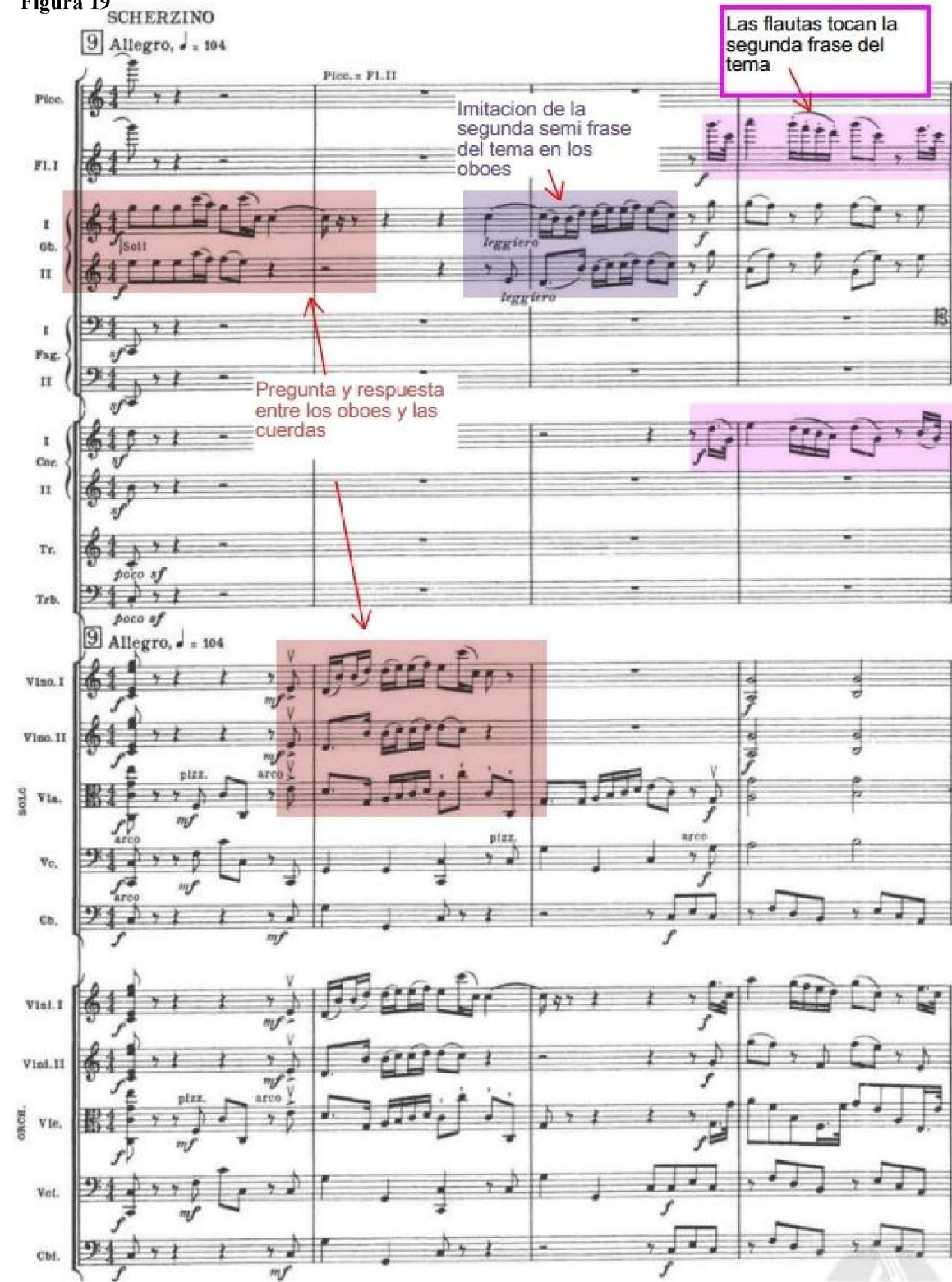
ORCH. Violoncelli
P a punta d'arco

Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com

2.2.1.3. Scherzino: Allegro

Este es el movimiento en el que inician las travesuras y los problemas, por lo cual la música es divertida y burbujeante. A lo largo de este movimiento, Stravinsky juega mucho con la pregunta y respuesta al igual que con la imitación, lo que le da un aire bastante juguetón que representa perfectamente las travesuras de los personajes. El tema inicia con los oboes en forma de pregunta, que son respondidos con la segunda semi frase por las cuerdas. Luego esta segunda semi frase es imitada por los oboes y la segunda frase es tocada por las flautas imitadas por los fagotes una octava más abajo y casi sin acompañamiento, lo que da la sensación de que la música se ha vuelto un susurro.

Figura 19



The image shows a page of a musical score for 'SCHERZINO' in 3/4 time, marked 'Allegro, ♩ = 104'. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Bassoon I (Fag. I), Bassoon II (Fag. II), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Trumpet I (Tr. I), Trumpet II (Tr. II), Violin I (Vino. I), Violin II (Vino. II), Viola (Via.), Cello (Cb.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cbl.).

Key annotations and markings include:

- Flutes:** A pink box highlights the second phrase of the theme in the flute parts, with the annotation 'Las flautas tocan la segunda frase del tema'.
- Oboes:** A purple box highlights the second semi-phrase of the theme in the oboe parts, with the annotation 'Imitación de la segunda semi frase del tema en los oboes'.
- Strings:** A red box highlights the first semi-phrase of the theme in the string parts, with the annotation 'Pregunta y respuesta entre los oboes y las cuerdas'.
- Other markings:** 'Poco sf' for trumpets, 'pizz.' and 'arco' for strings, and 'leggiero' for oboes.

Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com

2.2.1.4. Allegro

La música se torna frenética y juguetona para la gran entrada en escena de Pulcinella, la música perfecta para un payaso. Pulcinella hace su gran danza de presentación anunciado por las maderas acompañadas de una frenética contra melodía en semicorcheas en los violines. Luego los violines siguen la melodía en semicorcheas acompañados por trinos y arpeggios en las demás cuerdas.

Hay una parte bastante interesante en la cual Stravinsky utiliza un ritmo de corcheas y silencios de corcheas en las cuerdas, este es el clímax de la danza solo de Pulcinella. Las cuerdas están armonizadas en cuartas y es un momento que denota tensión y clímax, que luego se resuelve con una melodía de pregunta y respuesta entre los fagotes y el oboe. Finalmente, los fagotes hacen una secuencia en un ritmo de corcheas que lleva hacia el siguiente movimiento.

Figura 20

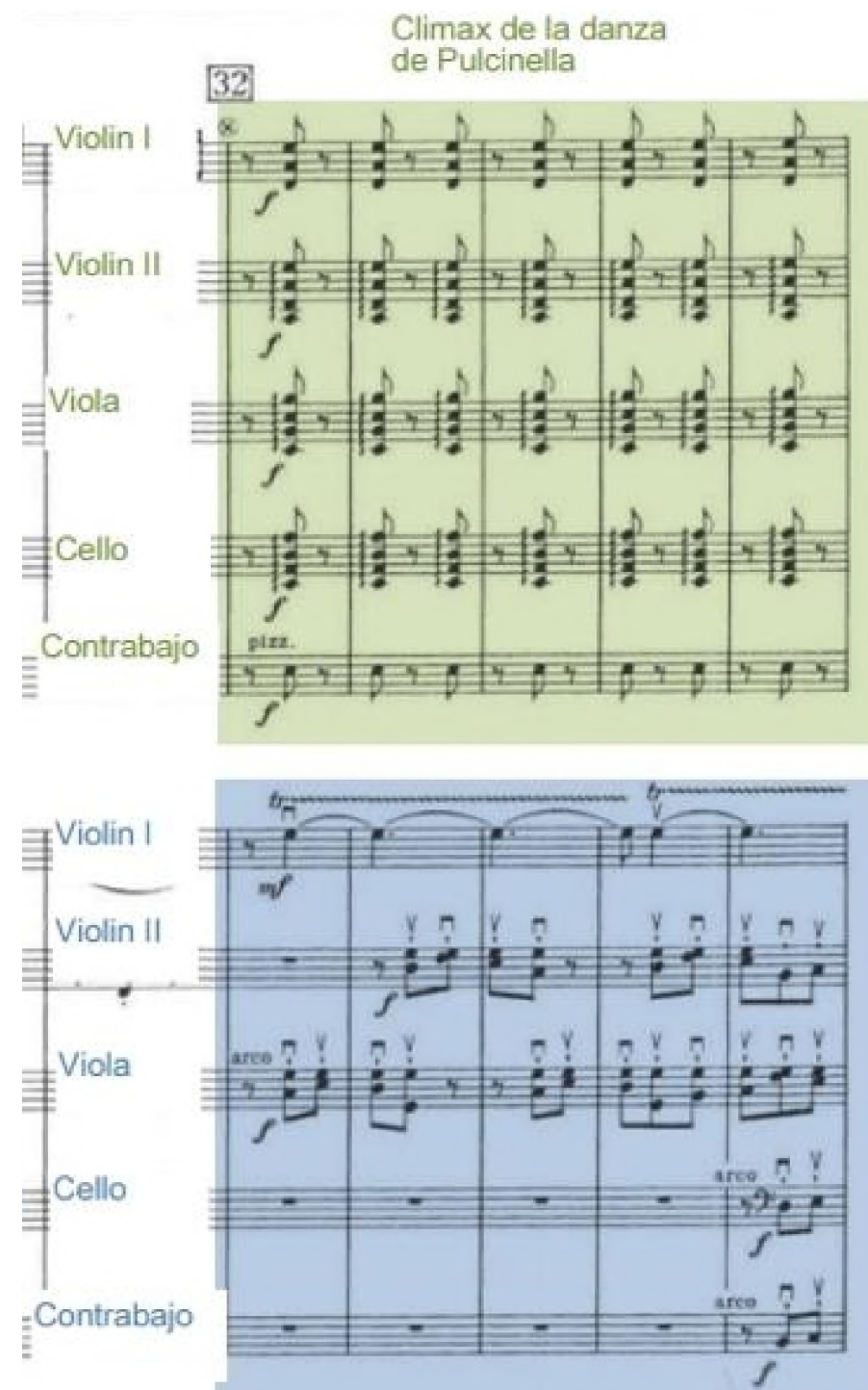


The image displays a page of a musical score for Igor Stravinsky's 'Pulcinella', specifically the 'Allegro' section. The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 20, is titled 'Motivo del ostinato' and features woodwinds (Flutes I and II, Oboes I and II, Bassoons I and II, Clarinets I and II, and Trumpets I and II). A red box highlights the woodwind parts, with a callout box stating 'Melodía en los viento madera'. The second system, starting at measure 23, is also titled 'Allegro, ♩ = 88' and features strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabajo). A purple box highlights the string parts, with a callout box stating 'Contra canto en los violines I'. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mf, ff), articulation (pizz., arco), and performance instructions.

Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com

Figura 21

Climax de la danza
de Pulcinella



The image displays two excerpts from the musical score for the 'Climax de la danza de Pulcinella'. The top excerpt, highlighted in green, covers measures 32 to 36. It shows a rhythmic accompaniment for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabasso. The Contrabasso part is marked 'pizz.' (pizzicato). The bottom excerpt, highlighted in blue, covers measures 37 to 41. It shows a melodic line in Violin I with arpeggiated accompaniment in Violin II, Viola, Cello, and Contrabasso. The Viola, Cello, and Contrabasso parts are marked 'arco' (arco).

Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com

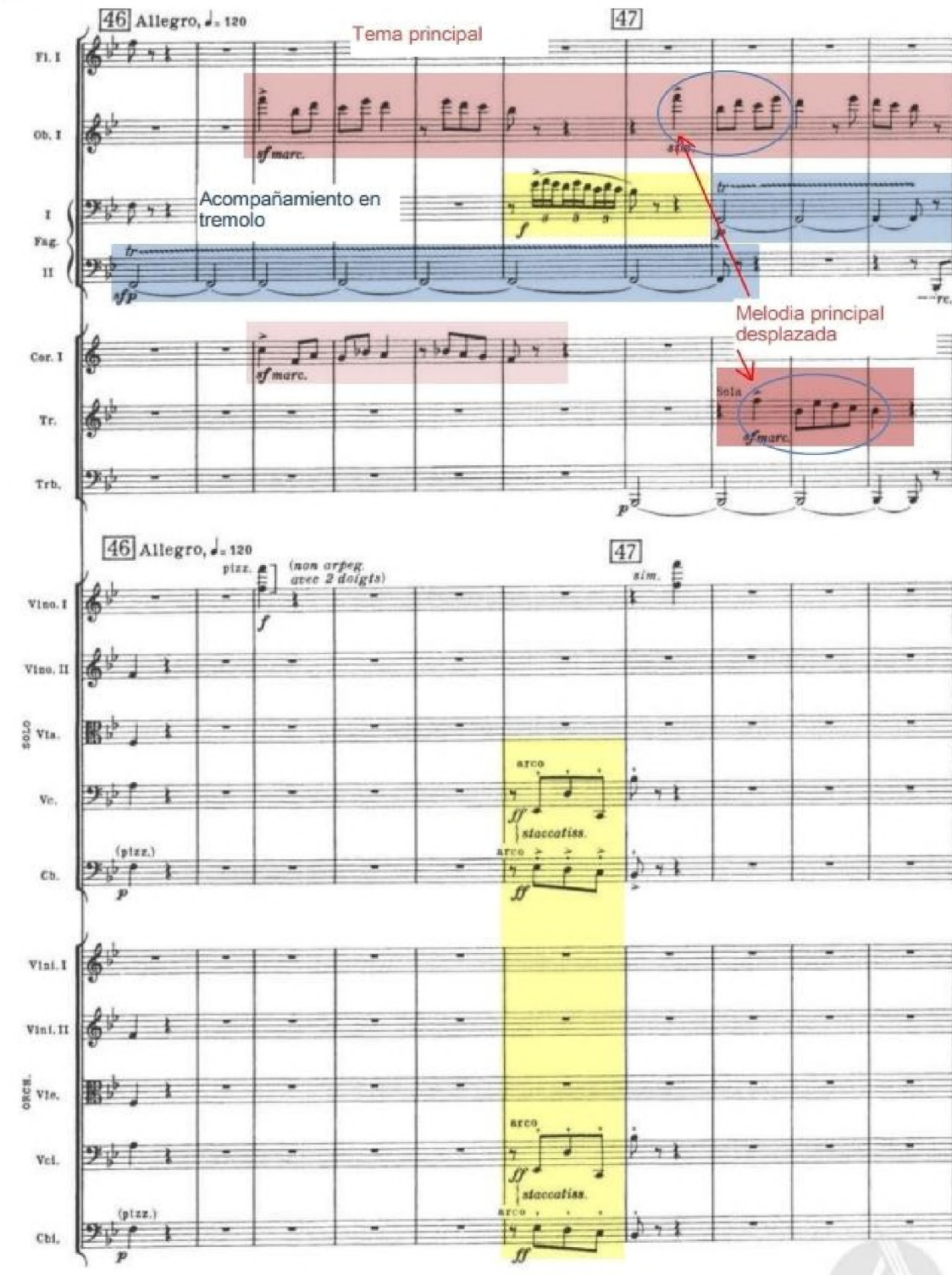
2.2.1.5. Andantino

En este movimiento Pulcinella danza con una de las jovencitas del vecindario que están enamoradas de este. Aquí, el violín solo I lleva una melodía bastante saltarina y arpegiada, a la par con un acompañamiento en las flautas y los violines I y II de la orquesta, que hacen arpeggios y utilizan armónicos. La segunda frase de la melodía es tocada por la flauta que es imitada por el violín solo I en forma de canon, aquí el acompañamiento es mucho más rítmico y activo con un ritmo en semicorcheas y en pizzicato por parte de las demás cuerdas. De nuevo Stravinsky se apoya en la imitación y el cambio de color. También utiliza efectos de cascada o imitación, o toma un motivo de la melodía con el que crea secuencias que llevan de una sección a otra y hacia la reiteración del tema en un nuevo instrumento.

2.2.1.6. Allegro

Este movimiento es la danza de Pulcinella con la segunda jovencita. La primera parte del tema sigue siendo una melodía saltarina y alegre, al inicio llevada por los oboes con apoyo de los cornos, y en su segunda semi frase es imitada por las trompetas que tocan parte de la melodía desplaza en forma de canon, esto acompañado de trémolos en los fagotes. La segunda frase es tocada por las trompetas acompañadas por los fagotes tocando arpeggios en staccato. Stravinsky marca la reiteración de la melodía en los oboes con un tutti de una corchea en staccato, de nuevo con las cuerdas haciendo cuerdas dobles armonizadas en cuartas. Este gesto rítmico parece ser un tipo de leitmotiv para Pulcinella. De nuevo aparece la melodía en los oboes con el segundo oboe y el fagot haciendo un contra canto, mientras que las cuerdas hacen un ostinato rítmico en corcheas que sirve como ritmo motor. El segundo tema es una melodía más dulce y cantable, igual y como pasa en el movimiento anterior. De nuevo el cambio hacia este tema es marcado por un gesto rítmico de una corchea en las cuerdas, esta vez en pizzicato. Las demás cuerdas en la orquesta acompañan esta melodía con arpeggios en corcheas. Más adelante aparece de nuevo el primer tema esta vez en los cornos, para luego ser tocados por las trompetas. Hacia el final del movimiento podemos ver una secuencia en la cual Stravinsky utiliza de nuevo este gesto en corcheas en las cuerdas armonizadas en cuartas.

Figura 24



The image shows a page of a musical score for the piece 'Pulcinella', measures 46 and 47. The tempo is marked 'Allegro, ♩. 120'. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute I, Oboe I, Bassoon I and II, Horn I, Trumpet, and Trombone. The second system includes parts for Violin I and II, Viola (Solo), Violoncello, and Contrabass. Key annotations include: 'Tema principal' in red above measures 46-47; 'Acompañamiento en tremolo' in yellow above the Bassoon part in measure 46; 'Melodia principal desplazada' in red above the Trumpet part in measure 47; and 'Solo' in red above the Viola part in measure 47. Performance instructions like 'sf marc.', 'pizz.', '(non arpeg. avec 2 doigts)', and 'staccatiss.' are present throughout the score.

Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com

Figura 25

Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com

Figura 26

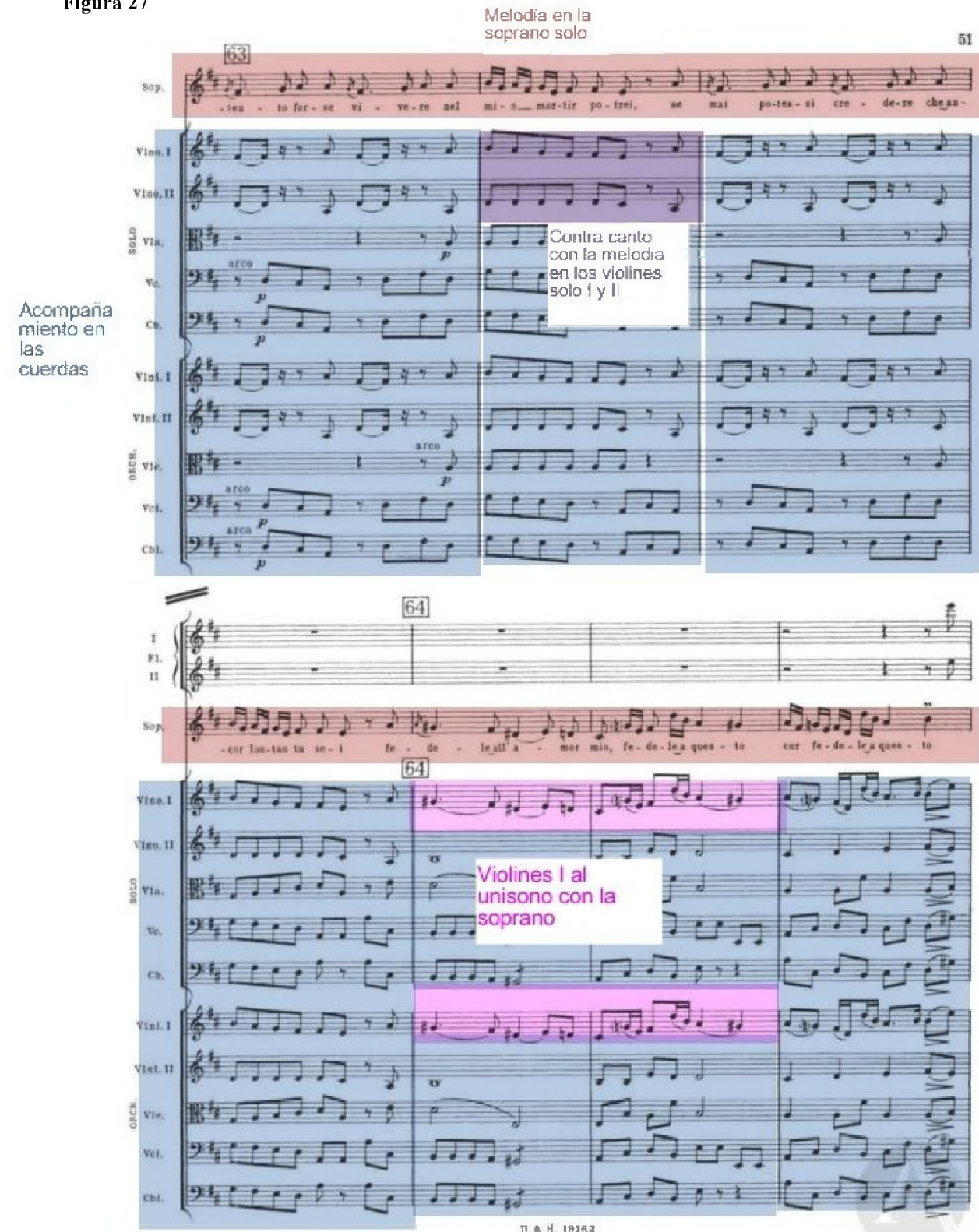
Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com

2.2.1.7. Ancora poco meno: Contento forse vivere (soprano)

Pimpinella ha encontrado a Pulcinella en sus andanzas. En este movimiento ambos danzan mientras Pulcinella intenta que su novia le perdone. En un inicio la melodía es llevada por el oboe, acompañado por arpeggios hechos por el violín solo I en pizzicato, la música se siente triste e íntima, representa la discusión de pareja que tienen ambos personajes y la tristeza de Pimpinella al haber encontrado al payaso en una de sus andanzas. Luego la soprano solo toma la melodía, acompañada por las cuerdas, que acompañan con líneas melódicas y contra cantos, a veces tocando a unísono con esta. También existe un momento en el cual el fagot toca a unísono con la soprano, esto le da más fuerza y otro color a la melodía. Este movimiento es bastante melódico y suave, aquí también se ve mucho la utilización de la imitación y el canon, que son característicos del neoclasicismo.

Figura 27

Melodía en la soprano solo 51



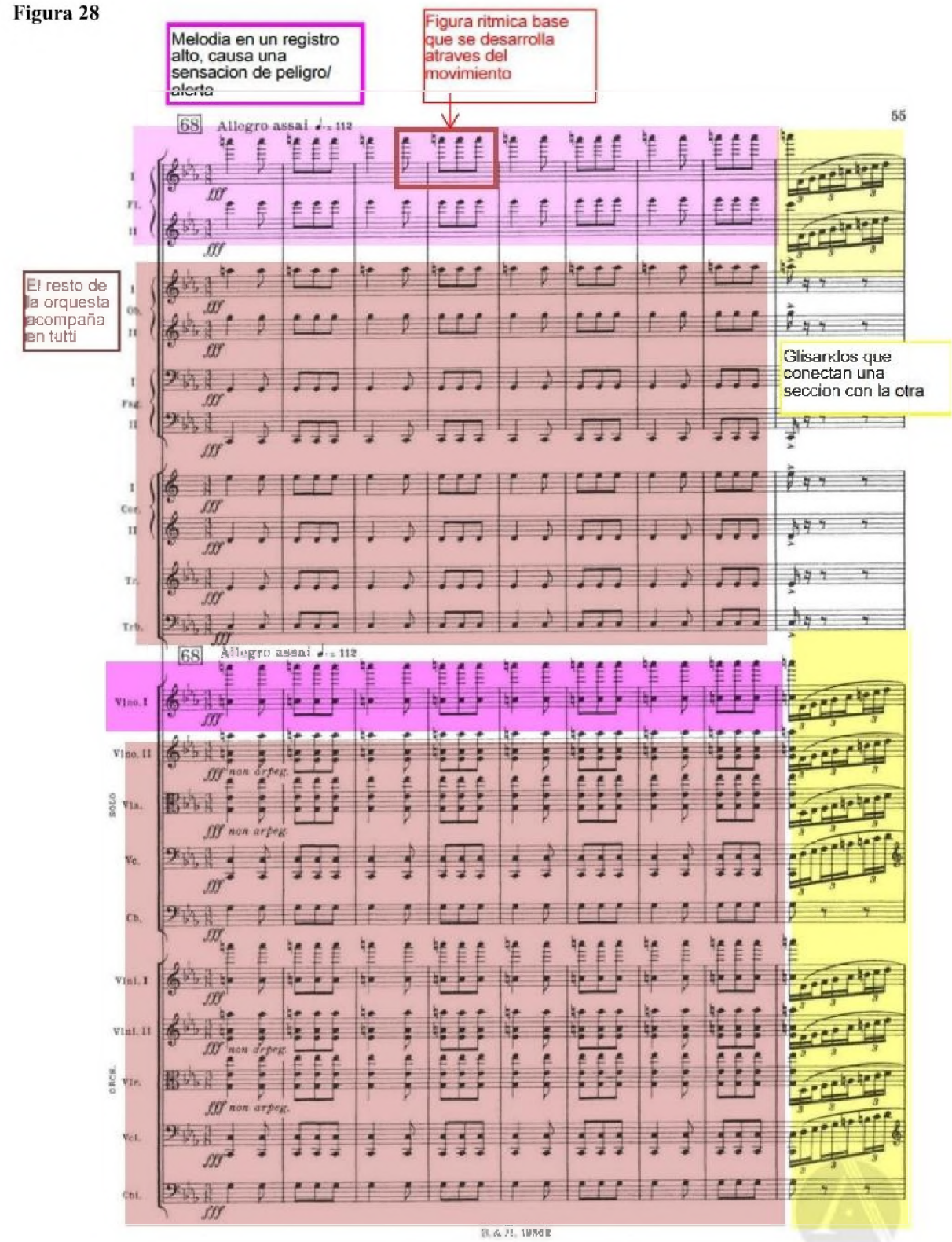
The image displays a musical score for the opera Pulcinella, specifically the movement 'Ancora poco meno: Contento forse vivere' for soprano. The score is divided into two systems, labeled 63 and 64. The top system (63) features the soprano part with the lyrics: ".lea - to for - se vi - ve - re nel mi - o... maz - tir po - trei, se mai po - tes - si cre - de - se chea -". Below the vocal line, the string section (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabajo) is shown with annotations: "Acompañamiento en las cuerdas" and "Contra canto con la melodía en los violines solo I y II". The bottom system (64) shows the soprano part with the lyrics: "- cor los - tas tu se - i fe - do - le all' a - mer mio, fe - do - le a ques - tu cor fe - do - le a ques - tu". Below this, the string section is annotated with "Violines I al unísono con la soprano". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'arco'.

Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com

2.2.1.8. Allegro assai

Los jóvenes, celosos de la atención que las doncellas prestan a Pulcinella, atacan al payaso tratando de matarle. La música se vuelve extremadamente rápida y frenética. El movimiento inicia con un gran tutti en fortísimo, Stravinsky utiliza una figura rítmica de negra y corcheas que se escucha como una marcha señalizando el peligro. Las flautas están en un registro bastante alto, C6, al igual que los violines I, esto agrega a la tensión que se quiere lograr en esta parte del ballet. Stravinsky se vale de esta figura rítmica de cuatro corcheas para desarrollar toda la acción en este movimiento utilizándola de diferentes formas en distintos instrumentos. Como por ejemplo, los cuernos y los fagotes que emplean esta figura en staccato y a modo de pregunta y respuesta. En esta parte también utiliza el mismo motivo pero de forma aumentada en las cuerdas que acompañan a los fagotes cuando tocan en respuesta a los cuernos. Otra figura muy utilizada en este movimiento son las semi corcheas, usualmente en las flautas pero más adelante intercaladas en los demás instrumentos haciendo uso del staccato, este ritmo da una sensación de urgencia que va perfectamente con la acción en escena mientras Pulcinella huye de sus atacantes. Para el final del movimiento se reitera el tutti inicial, y luego aparece la figura rítmica de corcheas y silencios que Stravinsky parece utilizar como leitmotiv para Pulcinella.

Figura 28



The image shows a page of a musical score for the ballet Pulcinella, specifically the 'Allegro assai' section. The score is for the orchestra, with parts for Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Bassoons (Fag.), Clarinets (Cl.), Horns (Cu.), Trumpets (Tr.), Trombones (Tbn.), Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Violas (Vla.), Cellos (Vc.), Double Basses (Cb.), and Percussion (Perc.). The tempo is marked 'Allegro assai' with a metronome marking of 112. The score is annotated with several boxes and arrows:

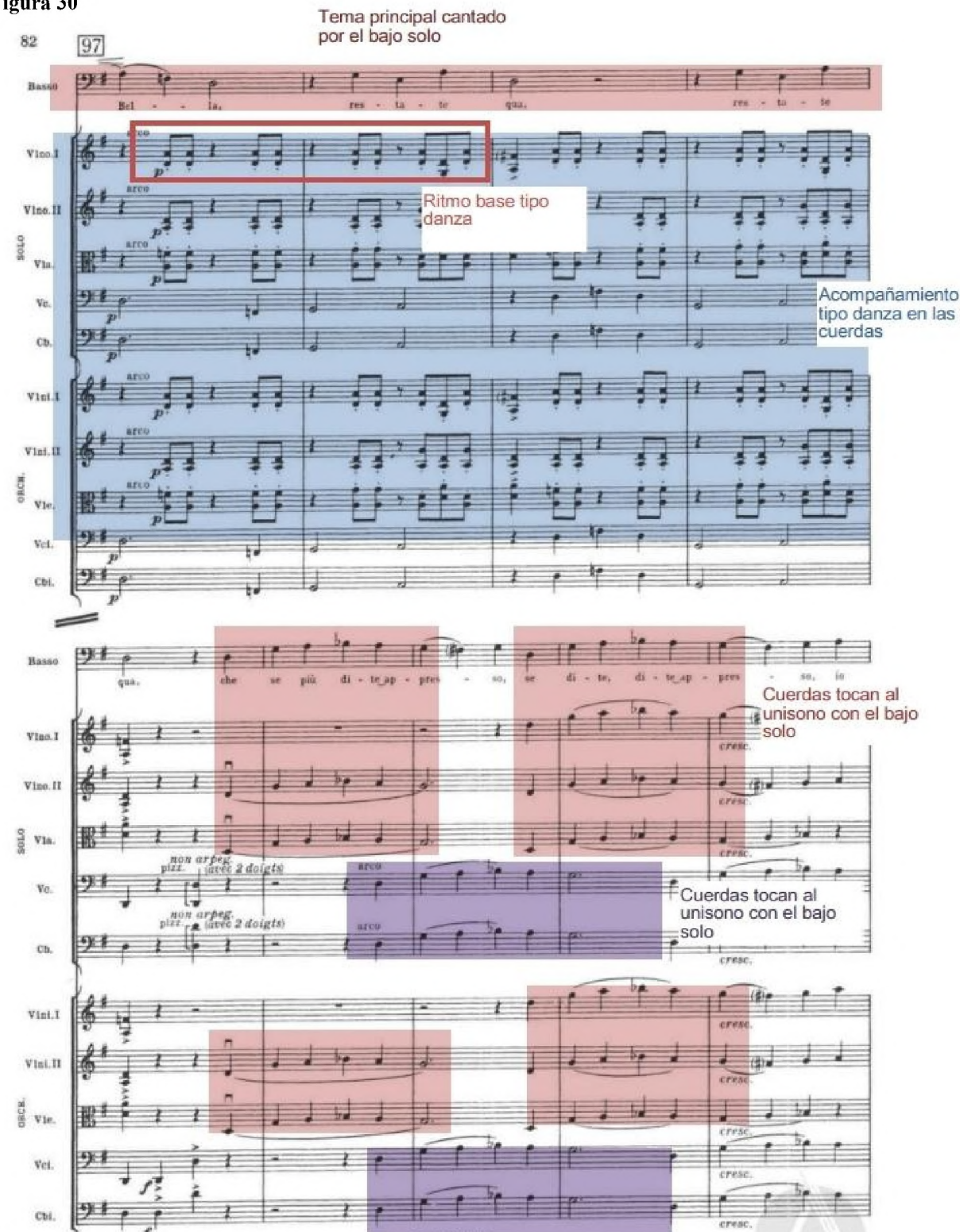
- A purple box at the top left contains the text: "Melodia en un registro alto, causa una sensación de peligro/alerta".
- A red box at the top right contains the text: "Figura rítmica base que se desarrolla a través del movimiento".
- A yellow box on the right side contains the text: "Glisandos que conectan una sección con la otra".
- A white box on the left side contains the text: "El resto de la orquesta acompaña en tutti".

The score itself is color-coded: the top section (Flutes, Oboes, Bassoons, Clarinets, Horns, Trumpets, Trombones) is highlighted in purple, the middle section (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses) is highlighted in red, and the bottom section (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses) is highlighted in yellow. The page number '55' is visible in the top right corner.

Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com

Figura 30

Tema principal cantado por el bajo solo



82 [97]

Basso: Bel - la, res - la - te qua, res - lu - te

Vln. I: *p*

Vln. II: arco

Via: arco

Ve.: arco

Cb.: arco

Vln. I: arco

Vln. II: arco

Vie.: arco

Vcl.: arco

Cbl.: arco

Basso: qua, che se più di - te ap - pres - so, se di - te, di - te ap - pres - so, in

Vln. I: *cresc.*

Vln. II: *cresc.*

Via: *cresc.*

Ve.: *non arpeg. pizz. avec 2 doigts*, arco

Cb.: *non arpeg. pizz. avec 2 doigts*, arco

Vln. I: *cresc.*

Vln. II: *cresc.*

Vie.: *cresc.*

Vcl.: *cresc.*

Cbl.: *cresc.*

Annotations: Ritmo base tipo danza; Acompañamiento tipo danza en las cuerdas; Cuerdas tocan al unísono con el bajo solo; Cuerdas tocan al unísono con el bajo solo


Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com

2.2.1.10. Andante: Sento dire no' ncè pace (soprano, tenor & bajo)

Pimpinela y el resto de los vecinos encuentran al doble de Pulcinella, quien finge estar muerto. Este movimiento es un trio entre la soprano solo, el tenor solo y el bajo solo. Inicia con una introducción lenta y melancólica en las cuerdas. Los violines solo I y II y la viola tocan la melodía mientras las demás cuerdas acompañan con trémolos. La introducción tiene una parte muy interesante en la que las cuerdas solo hacen un tipo de danza con el violín I llevando la melodía, el violín II y la viola hacen un ritmo en fusas en staccato y el cello y el contrabajo tocando un ritmo motor de semi corcheas con puntillo. Al entrar las voces cantan en coro, representando a las personas del vecindario que encuentran a Pulcinella muerto y son testigos de la tristeza de Pimpinela. Las voces son acompañadas por las cuerdas, que tocan notas largas y arpeggios en corcheas.

Figura 31

[104] Andante, $\text{♩} = 63$ sul Sol Solo ben confondo



Melodia en los violines solo I y II y en la viola solo

arco

arco

p, tremolo sul tasto

p, tremolo sul tasto

pp, tremolo sul tasto

pp, tremolo sul tasto

pp, tremolo sul tasto

pp, tremolo sul tasto

arco

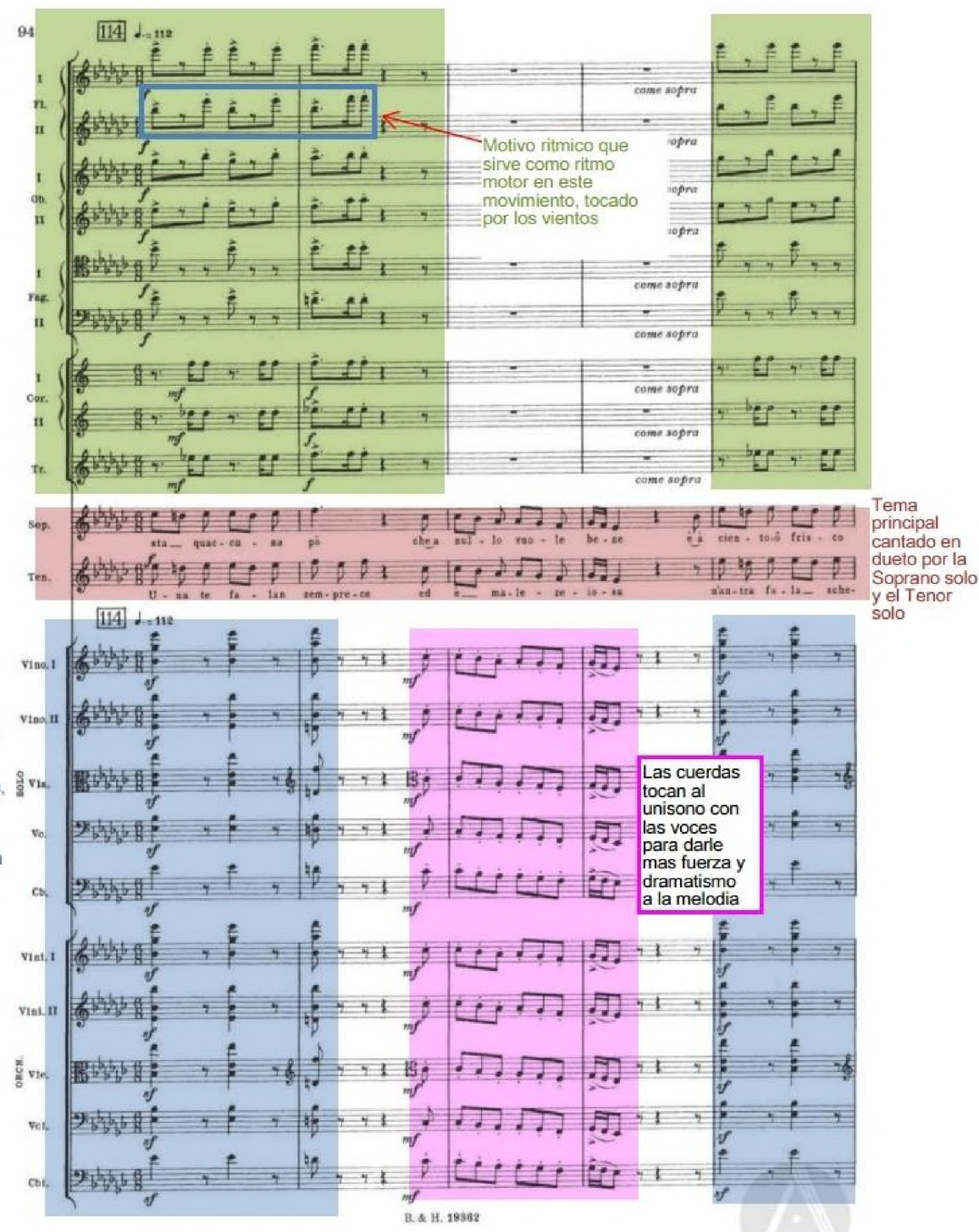
pp, tremolo sul tasto

pp sub.

Las demas cuerdas acompañan con trémolos

Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com

Figura 33



Motivo rítmico que sirve como ritmo motor en este movimiento, tocado por los vientos

Tema principal cantado en dueto por la Soprano solo y el Tenor solo

Acompañamiento rítmico en las cuerdas, utilizando doble cuerda armonizada s en 6tas

Las cuerdas tocan al unísono con las voces para darle más fuerza y dramatismo a la melodía

D. & H. 19902

Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com

Figura 34

Acompañamiento en notas largas por las flautas, oboes y fagotes

Ritmo anteriormente utilizado por las voces, ahora utilizado en los vientos como ritmo motor

Solo maracafo

staccatissimo

Solo en dehors

ppp con - ta, - lle

ppp con - ta, chi mai - lle stà a re - par-

pizz.

non arpeg.

sempre non arpeg.

ppp con - ta, - lle

ppp con - ta, chi mai - lle stà a re - par-

pizz.

non arpeg.

pizz.

sempre non arpeg.

Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com

2.2.1.12. Gavotta con due variazioni

Este movimiento es una danza francesa en la que bailan las jóvenes del vecindario con los dos jóvenes que las intentan cortejar vestidos de Pulcinella, luego Pimpinela se une a la danza junto a un tercer Pulcinella. Este movimiento es lento, melódico y dulce. La textura aquí es densa y contrapuntística, al inicio el oboe I lleva la melodía y es acompañado por diferentes líneas melódicas tocadas por el oboe II, los fagotes y el corno I. Luego un segundo tema es tocado por la flauta I acompañada por el fagot haciendo notas largas mientras el corno hace un ritmo de negra y corchea, estos luego intercambian roles. La segunda frase de este segundo tema es luego tocado por todos los vientos en tutti.

Luego de que se presenta el tema original a este le siguen dos variaciones. En la primera variación la melodía aparece en el oboe I acompañado por el corno II. Stravinsky utiliza la disminución y la melodía se torna más arpegiada. En la segunda variación la melodía es tocada por la flauta I, esta vez es más melódica y adornada, se subdivide con el oboe que toca parte de esta en forma de respuesta y hacia el final de la frase hace un contra canto. Aquí la melodía está acompañada por un ostinato en el fagot compuesto por semi corcheas, este funciona como un ritmo motor y le da una sensación frenética a la melodía.

Figura 35

GAVOTTA con due variazioni

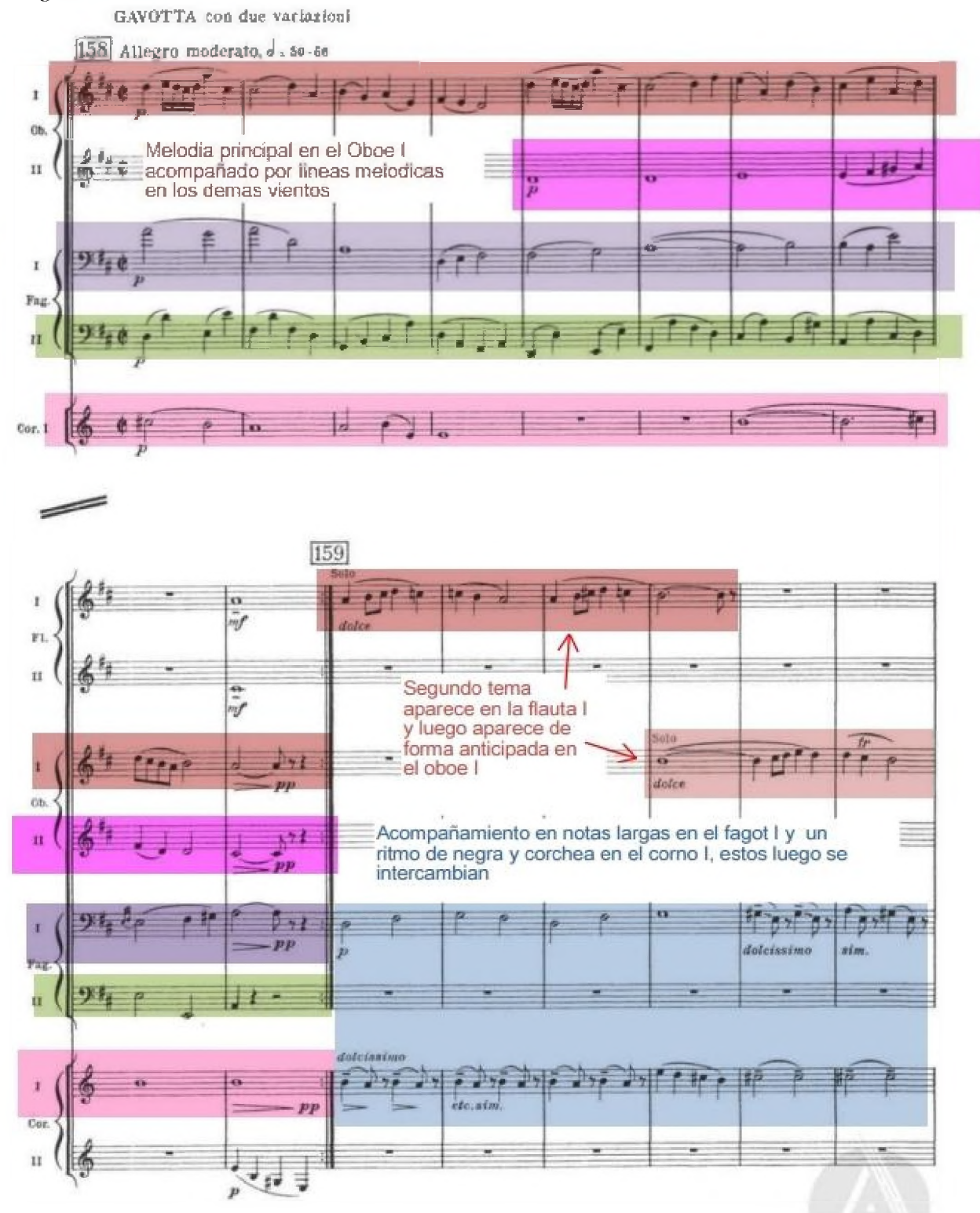
158 Allegro moderato, $\text{♩} = 50-56$

Melodía principal en el Oboe I acompañado por líneas melódicas en los demás vientos

159

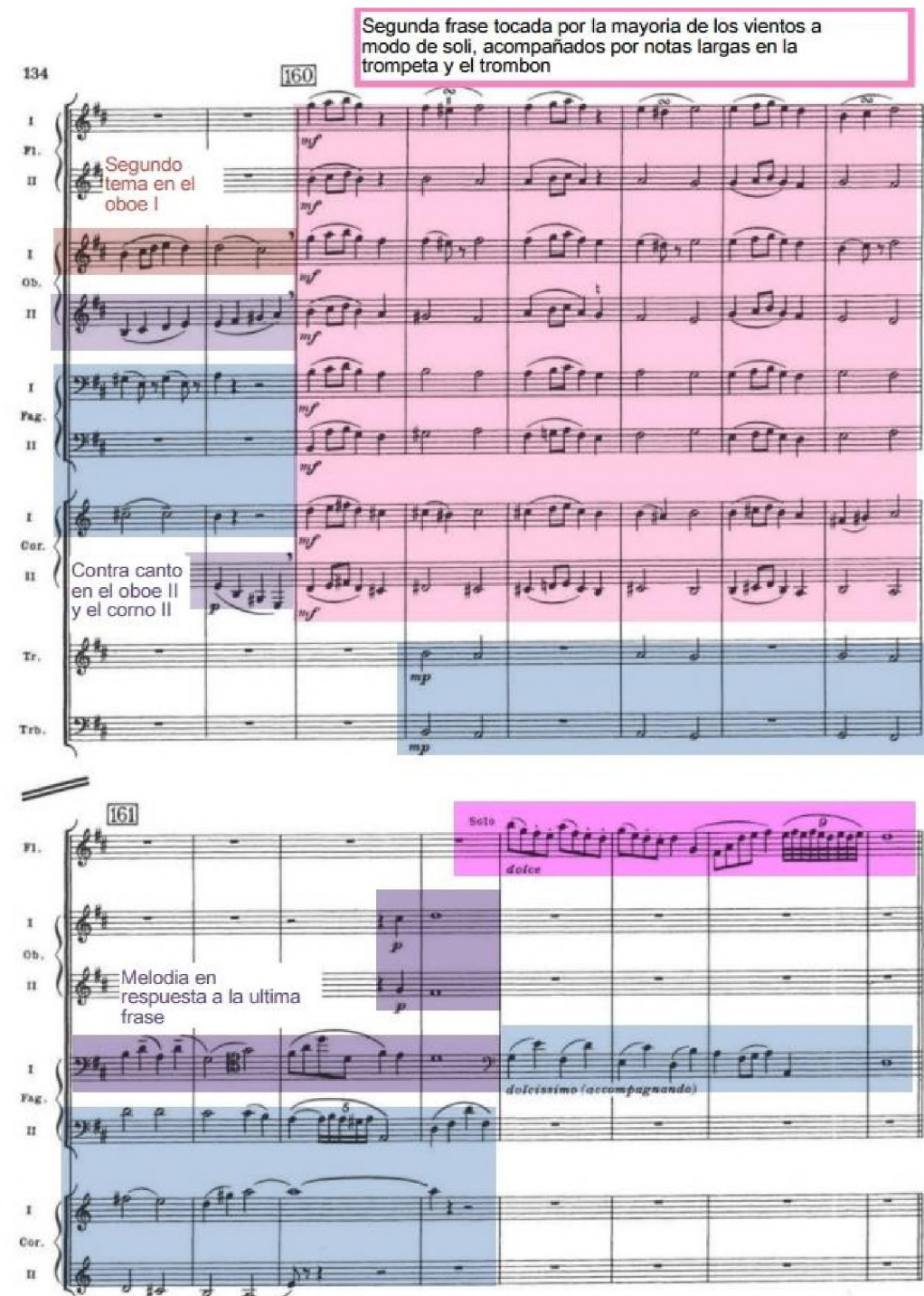
Segundo tema aparece en la flauta I y luego aparece de forma anticipada en el oboe I

Acompañamiento en notas largas en el fagot I y un ritmo de negra y corchea en el corno I, estos luego se intercambian



Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com

Figura 44



Segunda frase tocada por la mayoría de los vientos a modo de soli, acompañados por notas largas en la trompeta y el trombon

Segundo tema en el oboe I

Contra canto en el oboe II y el como II

Solo dolce

Melodia en respuesta a la ultima frase

dolcissimo (accompagnando)

Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com

Figura 45



Primera variacion, el oboe I lleva la melodia que aparece aumentada y mas adornada y arpegiada.

Variatione I^a
162 Allegretto, $\text{♩} = 100$

Como I toca al unisono con el oboe

Acompañamiento en el como II

Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com

Figura 36



Melodia aparece en la flauta I de forma mas adornada y se subdivide con el como I

Variatione II^a
166 Allegro più tosto moderato, $\text{♩} = 88$

Solo cantabile

Ritmo motor de semi corcheas

Parte de la melodia aparece en el como I y luego este hace una contra melodia hacia el final de la frase

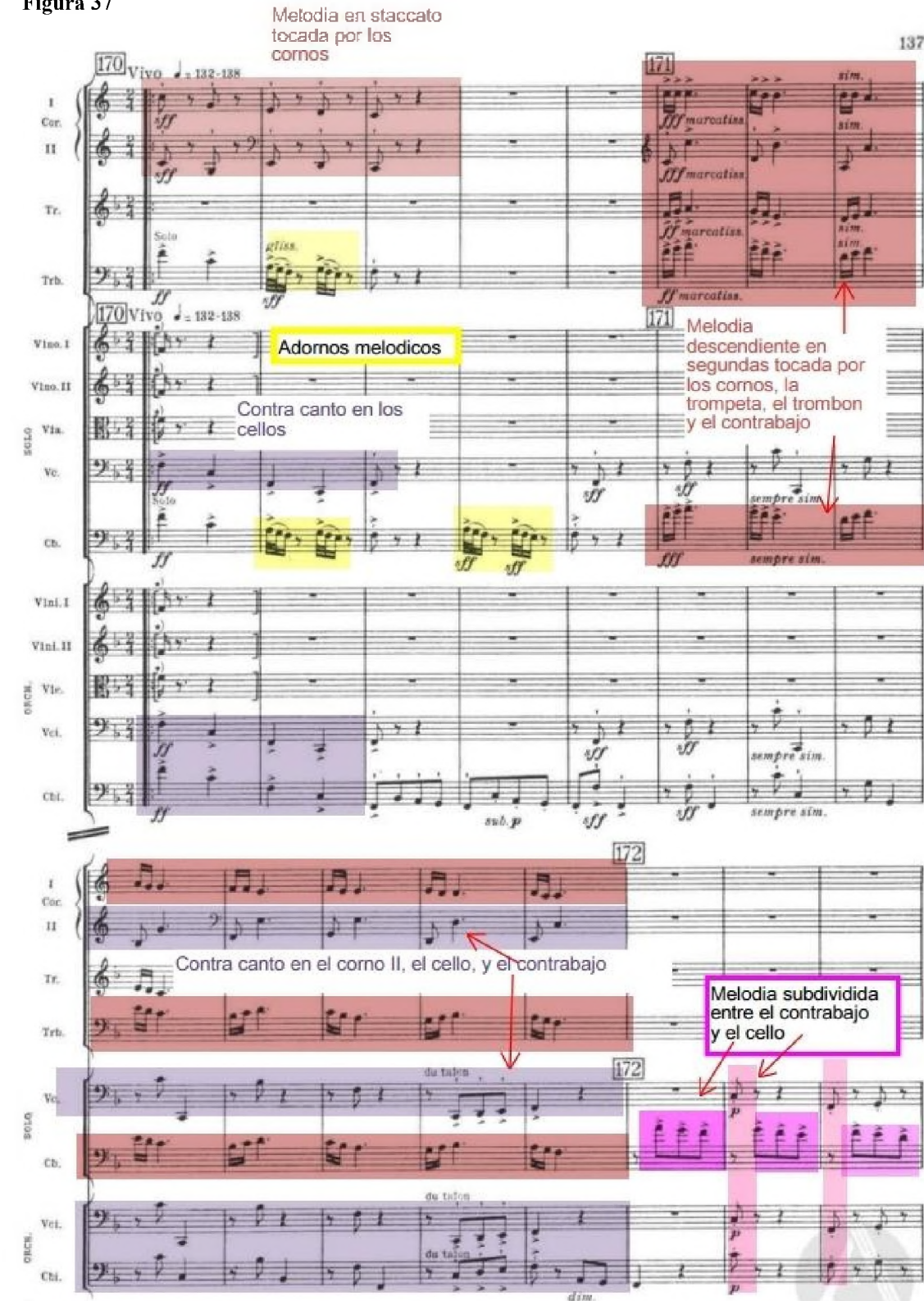
Solo cant.

Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com.

2.2.1.13. Vivo

En este movimiento la música recuerda a una marcha, por el uso de los metales y el ritmo de la melodía. El movimiento inicia con una melodía en staccato en los cuernos, compuesta por el característico ritmo de corcheas y silencios de corchea que hemos visto a través de la pieza, y que suele aparecer cuando aparece Pulcinella. El trombone y el contrabajo acompañan a esta melodía entre cortada que parece un llamado, con adornos melódicos, mientras que los cellos hacen una contra melodía en negras. Luego, la trompeta, el trombone y el contrabajo se unen a los cuernos y hacen una melodía que desciende en una secuencia en segundas. El cello y el contrabajo responden a esta secuencia con una melodía subdividida entre ambos, que es luego repetida esta vez con el trombone al unísono con el contrabajo. Más adelante, las flautas, los oboes, los cuernos y la trompeta hacen una variación del ritmo utilizado en la secuencia, utilizando una corchea y un silencio de negra en vez de una negra con puntillo, con el trombone haciendo una respuesta. A esto luego se unen los fagotes y el contrabajo haciendo la melodía. Este ritmo es variado nuevamente esta vez siendo más adornado al inicio y tocado por la flauta I, mientras que la flauta II y la trompeta hacen un ritmo parecido y el contrabajo solo hace el ritmo original.

Figura 37



Melodia en staccato tocada por los cuernos

170 Vivo $\text{♩} = 132-138$

171 *fff marcatis* *sim.*

Adornos melódicos

Contra canto en los cellos

Melodia descendiente en segundas tocada por los cuernos, la trompeta, el trombone y el contrabajo

172

Contra canto en el corno II, el cello, y el contrabajo

Melodia subdividida entre el contrabajo y el cello

sub. p *fff* *fff* *sempre sim.* *sempre sim.*

da talon *da talon* *da talon* *dim.* *p*

Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com

2.2.1.15. Finale: Allegro assai

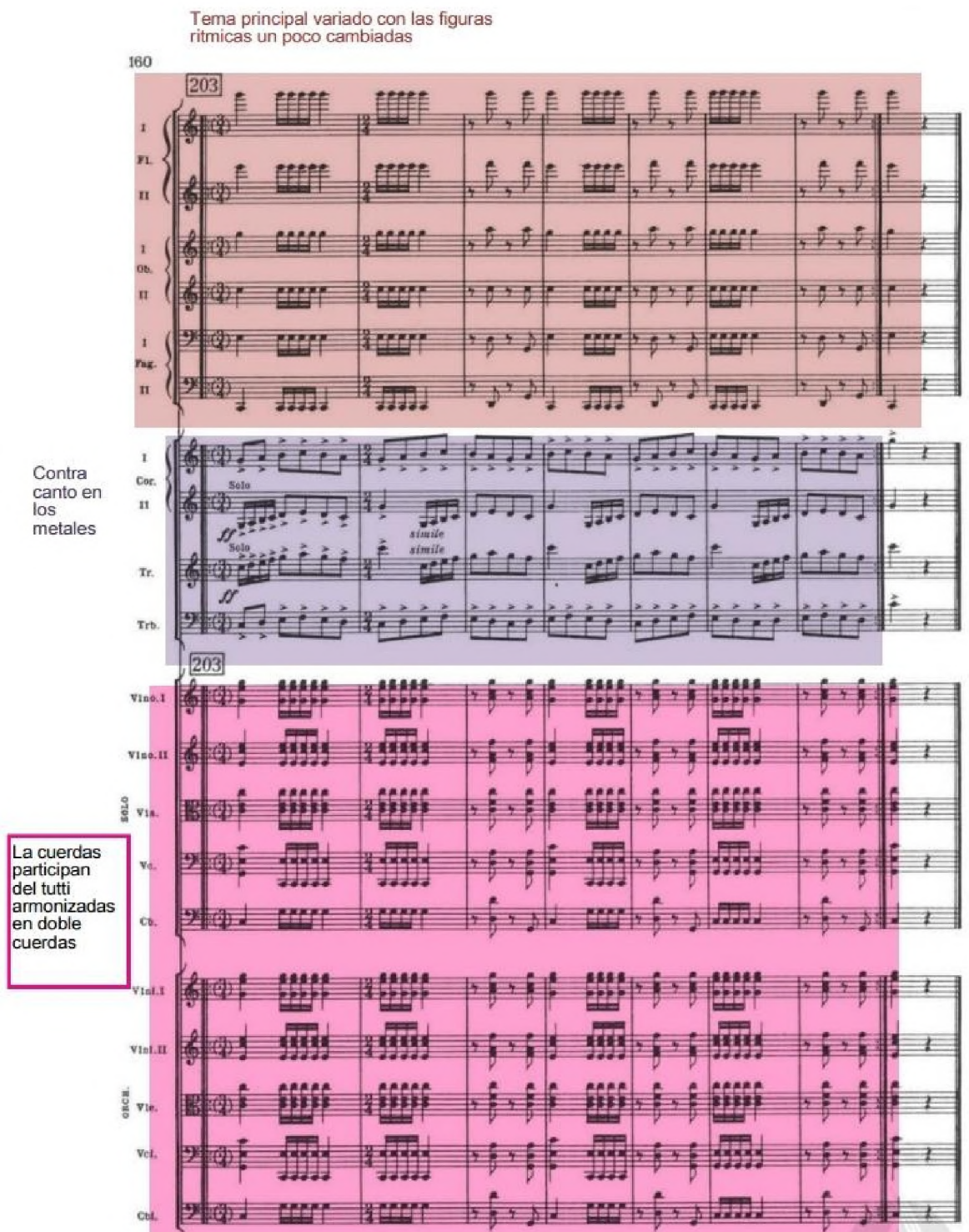
Para el gran final Stravinsky utiliza un tema tipo fanfarria, que al inicio es presentado en un gran tutti con toda la orquesta y luego de forma más reducida va apareciendo en los diferentes instrumentos y familias de instrumentos, completo y de forma fragmentada y variada como ya hemos visto a través de la obra, intercalado con un segundo tema más melodioso. El segundo tema suele aparecer en una textura más contrapuntística acompañado por contra cantos. Dentro del tutti del primer tema, Stravinsky da movimiento y profundidad a este, haciendo que todos los instrumentos hagan el mismo ritmo pero dando diferentes líneas melódicas a varios de estos, algunos sostienen la misma nota, otros se mueven de forma contraria a la melodía y otros hacen una línea diferente. Para el final del movimiento Stravinsky hace una variación del tema principal y lo desplaza cambiando las figuras rítmicas. La pieza finaliza con un gran tutti.

Figura 40

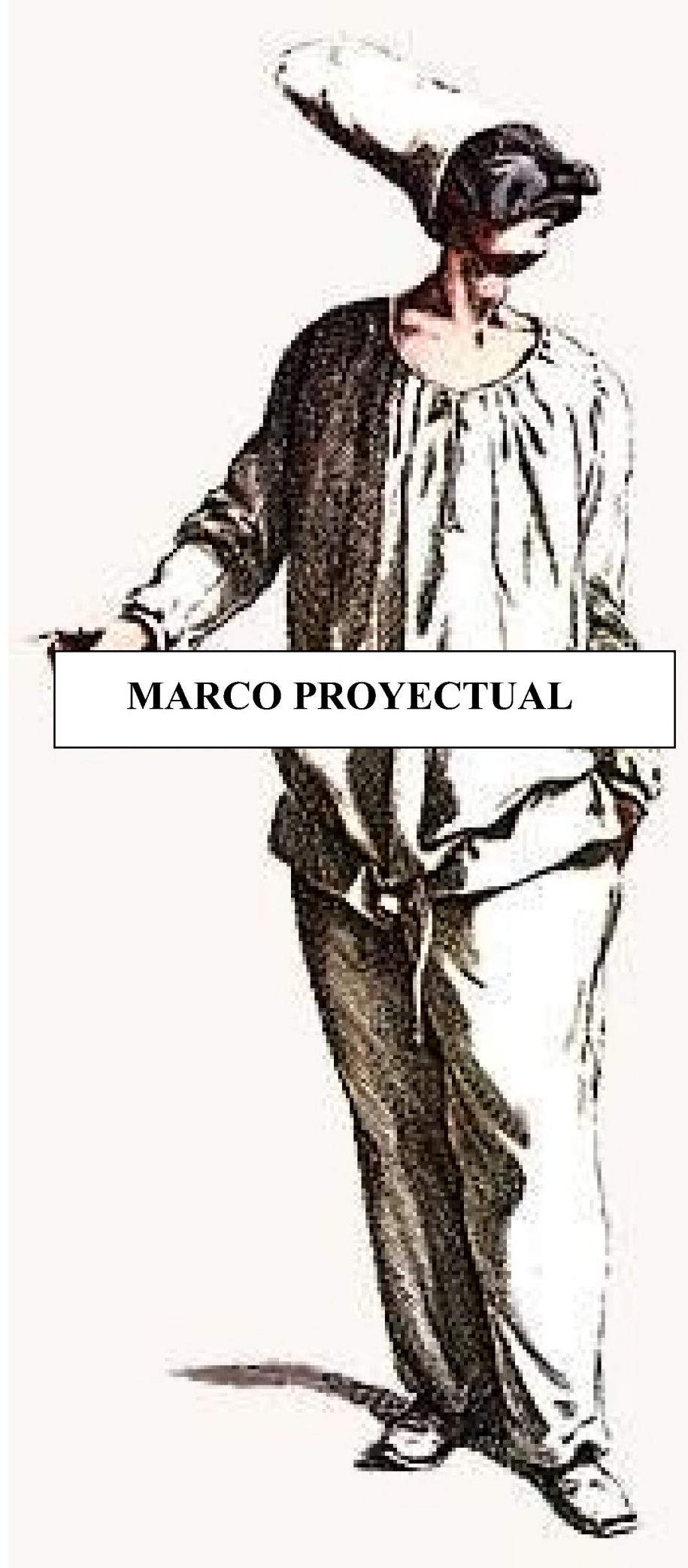


Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com

Figura 41



Extraída de la partitura original de Pulcinella, recuperada de: Scribd.com



MARCO PROYECTUAL

3. Marco Proyectual

3.1 Elementos contrastantes

3.1.1. Estructura

La forma es uno de los aspectos más contrastantes entre las dos piezas. Por una parte Petrushka es un magnífico ejemplo de los inicios de la música para cine, dado que la forma musical está totalmente basada en la acción en escena y no está definida por movimientos musicales como lo está Pulcinella. En Petrushka los temas van apareciendo según la escena se va desarrollando y según van apareciendo los personajes, cada uno con un tema propio que le representa, y así mismo, cada acción u acontecimiento en la obra tiene un tema característico. Por ejemplo, la feria tiene la melodía en las flautas que representa el griterío en la plaza, Petrushka tiene un acorde que le representan a él y el pesar por el que está atravesando, el Páramo tiene un tema que recuerda a la música árabe que le representan a él y a su habitación, la cual simula un desierto, la Bailarina y el Páramo tienen un vals que representa su cortejo etc. Por otra parte, Pulcinella está dividida en movimientos, como es usual en la tradición clásica, cada uno delimitado y definido. En Pulcinella, pareciera que la acción en escena acompaña a la música, en vez de ser la música la que acompañe al baile. En Petrushka la música expresa y acompaña al baile que representa la historia, en Pulcinella el baile expresa y acompaña lo que dice la música. Pulcinella tiene una estructura más delimitada, cada movimiento tiene un inicio y un final, mientras que en Petrushka la música se va extendiendo junto con la acción de los personajes. En Petrushka la música acompaña a la historia, mientras que en Pulcinella la música cuenta la historia.

Ilustración 2



Diseño de escena para el Primer Tableaux de Petrushka: La Feria Shrovetide. Extraído de: Wordpress.com

Ilustración 3



Diseño de escena para Pulcinella por Pablo Picasso. Extraído de: collection.mcnayart.org

Grafica 2

PETRUSHKA

ESTRUCTURA

Ballet folclórico de un solo acto dividido en 4 Tableaux o escenas. Cada escena esta dividida en diferentes secciones según aparecen los personajes y se desarrolla la acción. Cada acción y personaje cuenta con un tema musical propio. Ordenado por numero de sección. Los temas en azul son los temas analizados en esta tesina.

PRIMER TABLEAUX: LA FERIA SHROVETIDE	SEGUNDO TABLEAUX: LA HABITACIÓN DE PETRUSHKA	TERCER TABLEAUX: LA HABITACIÓN DEL PARAMO	CUARTO TABLEAUX: LA FERIA SHROVETIDE EN LA NOCHE
<ul style="list-style-type: none"> [1] La Feria Shrovetide [5] Canción de los Volochobniki: Aparecen los juerguistas borrachos. [7] Aparece el maestro de Ceremonias. [9] Aparecen el organista y la primera bailarina [12] El organista comienza a tocar [13] Hacia la tarde en otoño lluvioso: La primera bailarina interpreta su danza. [15] Aparece la segunda bailarina con una caja musical. [16] Hacia la tarde en otoño lluvioso: Reaparece la primera bailarina. [17] La Música para y el maestro de ceremonias reanuda su discurso. [20] Canción de los Volochobniki: Vuelven los juerguistas borrachos. [27] La feria Shrovetide. [30] El Truco de Magia: Aparece el Charlatán. [32] Se revela el teatro de marionetas. [33] La Danza Rusa: Las marionetas son traídas a la vida. Hay un tito en el campo. [39] Canción para la víspera de San Juan. [43] Hay un tito en el campo [47] Cae el telón, cambio de escena marcado por redoble de tambores. 	<ul style="list-style-type: none"> [48] La Habitación de Petrushka [49] El Acorde de Petrushka aparece en los clarinetes. [51] El acorde de Petrushka aparece en el piano. Petrushka maldice al Charlatán. [55] La bailarina entra a la Habitación de Petrushka. [57] Petrushka pierde el control. [58] La Bailarina escapa de la Habitación de Petrushka. [60] Los lamentos de Petrushka. 	<ul style="list-style-type: none"> [62] La Habitación del Paramo. [65] Tema del Paramo [69] La Danza de la Bailarina [71] El Vals: La Bailarina y el Paramo. [77] Petrushka irrumpie en la habitación del Paramo. [78] La pelea entre Petrushka y el Paramo. [81] El Paramo lanza a Petrushka fuera del teatro 	<ul style="list-style-type: none"> [82] La Feria Shrovetide (en la noche) [90] La Danza de las Nodrizas: Por el Camino de Petersky. [100] Entra el campesino con el oso. [102] Entran el mercader y las dos gitanas. [103] El mercader toca el acordeón mientras las gitanas bailan. [108] Danza de los Cocheros y los Caballeros [112] Las Nodrizas y los Cocheros danzan juntos. [117] Aparecen los enmascarados. [122] Danza de los enmascarados. [123] La multitud se une a la danza de los enmascarados. [125] Petrushka sale disparado del pequeño teatro. [128] El Paramo alcanza a Petrushka y le golpea con su sable. Petrushka cae al suelo. [129] La muerte de Petrushka: La multitud se reúne alrededor de Petrushka, este agoniza y muere. [130] El mago recoge el cuerpo de Petrushka demostrando que no es mas que una marioneta y la multitud se dispersa. [131] El Charlatán arrastra el cuerpo de Petrushka hacia el teatro. [132] El espíritu de Petrushka sobre sale por encima del teatro, lanzando sus últimos lamentos, mientras el Charlatán sale corriendo asustado.

Elaboración propia. Datos extraídos del análisis realizado a la partitura del ballet Petrushka por Igor Stravinsky, extraída de: [extraídas de: IMSLP: imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\).](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor))

Grafica 3

PULCINELLA

ESTRUCTURA

Ballet de estilo neoclásico compuesto por un solo acto dividido en 21 escenas o movimientos. Los temas en azul son los temas analizados en esta tesina.

1. OVERTURE ALLEGRO MODERATO	7. ALLEGRO	12. ALLEGRO: "CHI DISSE CÀ LA FEMMENA" (TENOR)	17. ALLEGRO
2. SERENATA LARGHETTO	8. ANCORA POCO MENO: "CONTENTO FORSE VIVERE" (SOPRANO)	13. PRESTO: "NCÈ STA QUACCUNA PÒ" (SOPRANO AND TENOR) / "UNA TE FA LA NZEMPRECE" (TENOR)	18. GAVOTTA CON DUE VARIAZIONI
3. SCHERZINO ALLEGRO	9. ALLEGRO ASSAI	14. ALLEGRO-ALLA BREVE	19. VIVO
4. POCO PIU VIVO	10. ALLEGRO - ALLA BREVE: "CON QUESTE PAROLINE" (BAJO)	15. TARANTELLA	20. TEMPO DI MINUETTO: "PUPILLETTE, FIAMMETTE D'AMORE" (SOPRANO, TENOR AND BASS)
5. ALLEGRO	11. ANDANTE: "SENTO DIRE NO' NCÈ PACE" (SOPRANO, TENOR AND BAJO)	16. ANDANTINO: "SE TU M'AMI" (SOPRANO)	21. FINALE: ALLEGRO ASSAI
6. ANDANTINO			

Elaboración propia. Datos extraídos del análisis realizado a la partitura del ballet Pulcinella por Igor Stravinsky, extraída de: Scribd.com

3.1.2. Fuentes literarias

Petrushka tiene una sólida base en el folclor de la Rusia medieval, cada tema está basado, proviene o es una versión de alguna canción folclórica o elemento representativo de la Rusia del 1800 y la Rusia primitiva. Un ejemplo de esto son las versiones de varias canciones folclóricas utilizadas por Stravinsky en el ballet, como son: Canción de los Volochobniki, Hacia la tarde en otoño lluvioso, La canción para la víspera de San Juan y Por El Camino de Petersky. Por otra parte, Pulcinella siendo una recomposición de la versión del siglo dieciocho de Pergolesi, está totalmente basada en la literatura de la *commedia dell'arte* italiana que mezcla elementos del teatro del renacimiento italiano con tradiciones carnalescas, como son los disfraces y las máscaras. Ambos ballets representan al mismo personaje desde dos puntos de vista diferentes, uno desde el punto de vista del folclor ruso y otro desde el punto de vista de la literatura del renacimiento italiano. Petrushka es la marioneta de un payaso desdichado y triste que sufre por un amor no correspondido, y Pulcinella es un charlatán que se la pasa de travesa en travesura, esto, además de las fuentes de las que surgen las historias de cada ballet, es uno de los mayores influyentes en la música y el tratamiento temático en cada obra. En Petrushka podemos ver partes de la salvaje Rusia primitiva y representaciones de las tradiciones rusas, en Pulcinella se despliega toda la comicidad del teatro italiano renacentista, mezcladas con las tradiciones musicales clásicas

3.1.3. Orquestación y desarrollo temático

Petrushka fue compuesta y estrenada en la temporada de pre-guerra y pre-revolución rusa, en este tiempo todavía era posible la utilización de orquestas completas, en contraste con Pulcinella que fue escrita y estrenada en época de escasez, por lo cual utiliza una orquesta de cámara moderna, mucho más reducida que las orquestas a las que Stravinsky estaba acostumbrado a utilizar en sus ballets. Otro punto contrastante es la utilización de voces en Pulcinella, al contrario de Petrushka que es totalmente orquestal. Mientras que en Petrushka Stravinsky tiene más espacio e instrumentos para jugar con los colores, en Pulcinella, aunque con una orquesta más reducida, Stravinsky nivela la escasez de instrumentos con la utilización de voces.

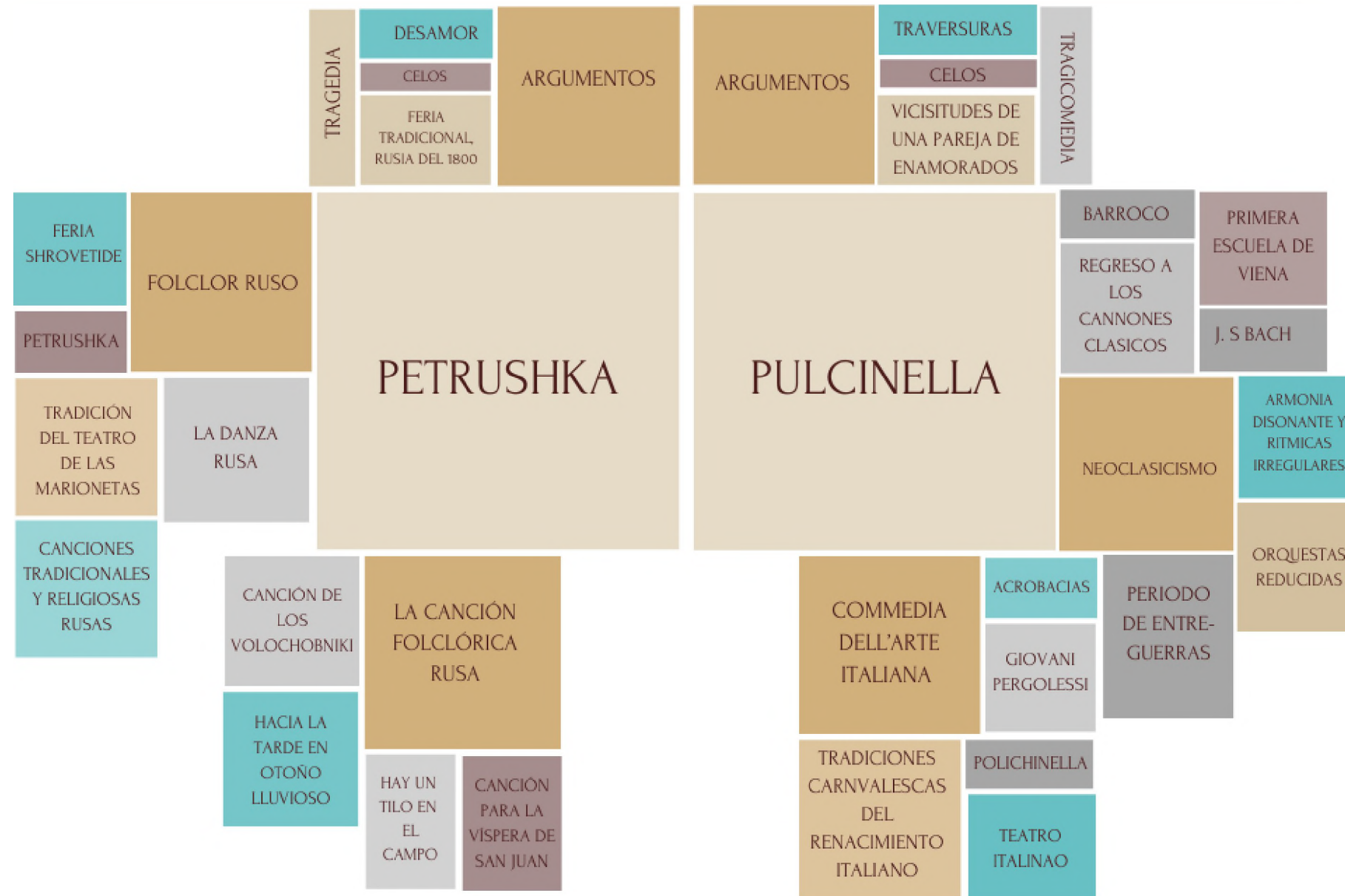
Ilustración 4.



A la izquierda Vaslav Nijinski como Petrushka, imagen extraída de: ciudadladelanza.com. A la derecha Ilustración de Pulcinella por Picasso, extraída de: Wikipedia.org.

Grafica 4

FUENTES LITERARIAS



Elaboración propia. Datos extraídos del análisis realizado a las partituras de los ballets *Petrushka* y *Pulcinella* por Igor Stravinsky, extraídas de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)) y Scribd.com.

3.2. Elementos comunes

3.2.1. Leitmotiv

Además de ambas obras ser ballets, que es un género en el que Stravinsky se destacó en gran manera a lo largo de su carrera, y de que ambos hablan del mismo personaje desde perspectivas diferentes como ya hemos mencionado antes, existen varios otros elementos que son comunes a ambas piezas aun siendo estas de estilos y fuentes diferentes. Uno de estos elementos es el leitmotiv. En ambas obras Stravinsky crea o da al personaje principal un gesto musical que representa a este. En *Petrushka* es “El Acorde de Petrushka” que funciona como leitmotiv o tema representativo del personaje de la marioneta. Este aparece en la segunda escena, La Habitación de Petrushka. La yuxtaposición de estos dos acordes tan lejanos y a la vez cercanos y la disonancia que crean al juntarse es la representación musical de la desesperación y el pesar de Petrushka. En *Pulcinella*, Stravinsky emplea un gesto compuesto por corcheas y silencios de corchea en un tempo usualmente rápido y que suele aparecer en las cuerdas de varias formas, ya sea en pizzicato, staccato o portato. Este gesto suele aparecer cada vez que Pulcinella está en escena o vuelve a reaparecer luego de una ausencia larga. Este ritmo de corcheas rápido y saltarín es la representación de la naturaleza burlesca, despreocupada y charlatana de Pulcinella y representa sus bromas, sus travesuras y sus aventuras.

Leitmotiv del personaje de Petrushka: “El Acorde de Petrushka”

Figura 42



El "Acorde de Petrushka" en los clarinetes

Molto meno. ♩ = 50.

Cl. I. (S^b)

Cl. II. (LA)

Fag. I. II.

Tr. I.

V. I.

mf lamentoso

Solo lamentoso assai sord.

pizz.

Extraída de la partitura original de *Petrushka*, recuperada de: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)).

Leitmotiv rítmico del personaje de Pulcinella:

Figura 43



Climax de la danza de Pulcinella

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabajo

pizz.

Extraída de la partitura original de *Petrushka*, recuperada de: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)).

3.2.2. Desarrollo temático

En cuanto a desarrollo temático, aun cuando Petrushka tiene una estructura más libre existen muchos elementos que son comunes en ambas piezas. Stravinsky utiliza mucho el desplazamiento rítmico, más en Petrushka que en Pulcinella, y también se apoya bastante en extraer células rítmicas de los temas que luego utiliza en secuencias y secciones de transición que conectan un tema o una canción con la otra. Otro elemento bastante utilizado por Stravinsky en ambas piezas es la imitación, Stravinsky presenta una melodía completa en un instrumento que enseguida es imitado por otro muchas veces en una octava diferente. Otra técnica que suele utilizar, y que es común en ambas piezas, es la de introducir parte de la melodía en algún instrumento, para luego presentar el tema completo en otro. En Pulcinella también se puede ver el uso del canon más clásico, esto por la influencia del neoclasicismo bajo la cual estaba Stravinsky en la época en la que compuso esta pieza.

Stravinsky tenía un gran dominio de la orquesta y esta es una de sus características compositivas más sobresalientes, en ambas piezas utiliza diferentes combinaciones de instrumentos para reiterar la melodía sin cansar al oyente, también utiliza diferentes efectos en las diferentes apariciones de los temas. Uno de los efectos más utilizados por Stravinsky es el staccato y podemos ver ejemplo de esto en ambas piezas. Otro elemento a destacar que se puede notar en ambas piezas es su tendencia a armonizar los oboes y los fagotes en terceras. Una de las características más sobresalientes del desarrollo compositivo de Stravinsky es también su basta utilización de ostinatos independientes, con los que crea mayor tensión y empuja la acción de la música hacia adelante.

En ambas piezas podemos encontrar ejemplos de ritmos de danzas transformados al estilo de Stravinsky, marchas, vals y danzas folclóricas rusas y francesas. Ejemplos de esto en Petrushka son la misma Danza Rusa, el vals de la Bailarina y el Páramo y la Danza de las Nodrizas. En Pulcinella podemos ver que Stravinsky utiliza algunos ritmos bailables como acompañamiento en las cuerdas en algunos temas, pero el mejor ejemplo de danza es su versión de la danza francesa Gavotta en el movimiento titulado “Gavotta con due variazioni”.

Talvez la mayor característica compositiva y la más sobresaliente de Stravinsky es su tratamiento rítmico. Stravinsky fue una figura referente y representativa de la llamada “revolución rítmica” del siglo veinte, transformando el tiempo y los ritmos a su antojo, creando ritmos motores que empujan hacia adelante a la

acción musical y transformando los temas de formas que son meramente características de el mismo, como un sello personal. Si hay una característica que marca las piezas como “Piezas de Igor Stravinsky” es su tratamiento rítmico y esto salta a la vista en ambas piezas. Podemos ver ejemplos de esto en el desplazamiento rítmico que este utiliza en el tema principal de la Feria Shrovetide, así como en Hay Un Tilo En El Campo en la sección de la danza rusa. En Pulcinella Stravinsky utiliza más que nada el canon, con las voces imitándose entre sí pero entrando un compás o un tiempo por delante o por detrás. También podemos ver ejemplos del tratamiento rítmico que utiliza Stravinsky en sus piezas, cuando extrae partículas rítmicas de algún tema y los utiliza en secuencias o crea una nueva melodía que presenta en un nuevo instrumento.

Otro elemento a tomar en cuenta es la estructura de las piezas. Aunque las estructuras de estas piezas podrían parecer totalmente diferentes, si lo pensamos mejor, cada fragmento en Petrushka tiene más o menos la misma duración que un movimiento en Pulcinella, teniendo estos una duración de uno a dos minutos, y cada uno representa una escena o una acción o parte de la historia. La verdadera diferencia entre ambas es que Petrushka está dividida en cuatro partes grandes que se subdividen, mientras que Pulcinella está representada por 21 partes que no están agrupadas bajo el nombre de una sección mayor, como pasa en Petrushka. Esto, me parece, se debe al uso del escenario en ambos ballets. Petrushka tiene tres escenarios completamente diferentes, mientras que en Pulcinella la acción ocurre toda en la misma plaza, ósea el mismo escenario.

Grafica 5

COMPARACIÓN DE ELEMENTOS TEMÁTICOS

PETRUSHKA	ELEMENTOS COMUNES	PULCINELLA
<ul style="list-style-type: none"> • Secciones y secuencias de transición que conectan una canción o un tema con el siguiente • La música acompaña a la acción en escena • Cada personaje y situación tiene un tema que le representa • Totalmente orquestal • Danza rusa • Canciones folclóricas rusas instrumentales • Canción folclórica rusa y temas basados en el folclor ruso • Orquesta completa • Imitación entre instrumentos 	<ul style="list-style-type: none"> • Desplazamiento rítmico • La música acompaña a la acción en escena • Imitación: cannon y contrapunto • Seccionamiento de la melodía • Ritmos irregulares y métricas cambiantes • Armonización del oboe en terceras • Ostinatos independientes • Extracción de células rítmicas para utilizarlas en secuencias • Leitmotiv • Uso recurrente del staccato • Cambio de color presentando el tema en un instrumento diferente • Utilización de: secuencias, segmentaciones, aumentación y disminución 	<ul style="list-style-type: none"> • El baile representa lo que la música expresa • Movimientos definidos y seccionados • Pulcinella es el único personaje con un leitmotiv • Utilización de voces • Danza tradicional francesa: Gavotta • Formas clásicas como el tema y variaciones y el cannon • Temas basados en la vida cotidiana de la Italia renacentista • Opera clásica italiana • Orquesta de cámara con voces

Elaboración propia. Datos extraídos del análisis realizado a las partituras de los ballets Petrushka y Pulcinella por Igor Stravinsky, extraídas de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)) y Scribd.com.

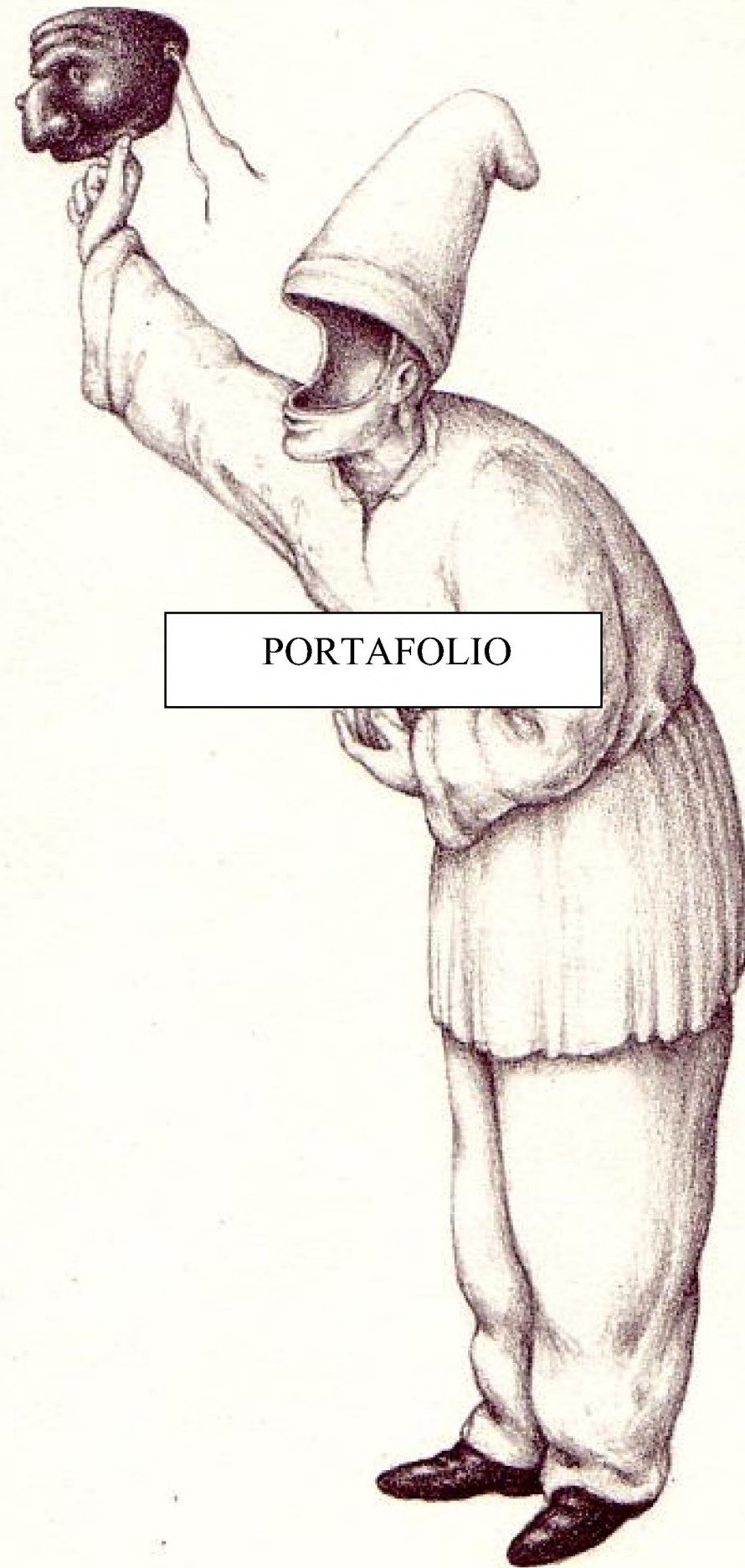
Grafica 6

LINEA DE TIEMPO MUSICAL

- La línea de tiempo de *Petrushka* está basada en el filme de este ballet hecho por Bolshoi Ballet, producido por Mosfilm, y estrenado en 2002.
- La línea de tiempo de *Pulcinella* está basada en el filme de este ballet hecho por el Scapino Ballet.



Elaboración propia. Datos extraídos del análisis realizado a las partituras de los ballets *Petrushka* y *Pulcinella* por Igor Stravinsky, extraídas de: IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor)) y Scribd.com.



PORTAFOLIO

Portafolio

Como requerimiento formal, por parte de la Escuela Internacional de Música Contemporánea de la Universidad Pedro Henríquez Ureña (UNPHU), para optar por el título de Licenciatura en Música Contemporánea con una concentración en Composición, Arreglo y Producción, he confeccionado un portafolio de 9 piezas que consiste en 6 piezas originales y 3 arreglos, siendo dos de estas música contra video. A continuación se presentan las partituras completas de dichas piezas junto a una breve descripción de cada una.

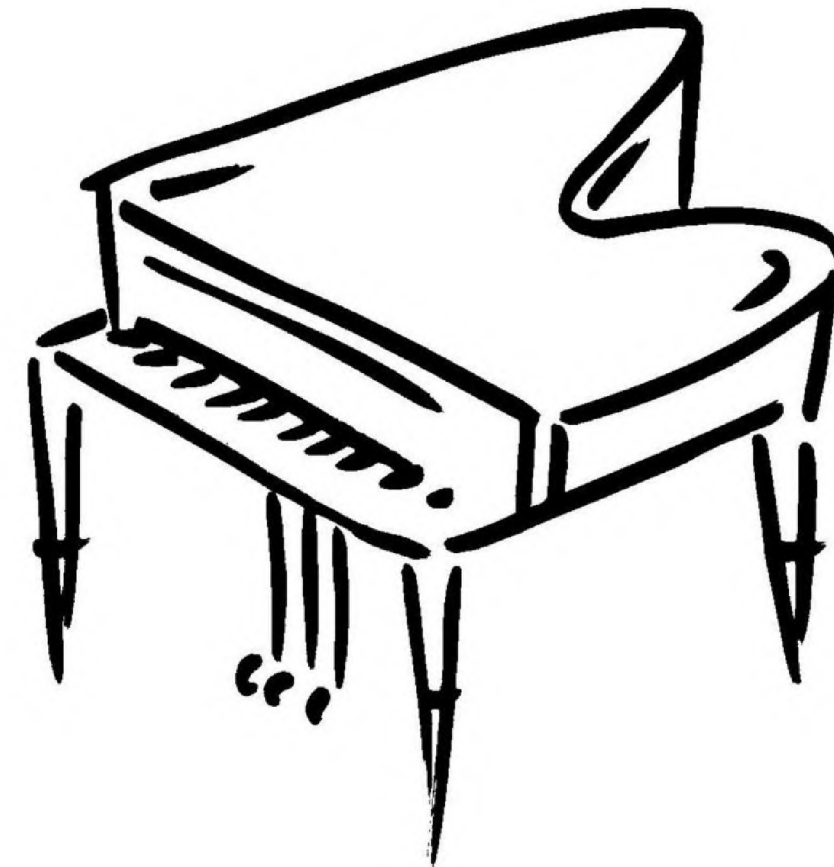
Ilustración 5



Fuga para piano a cuatro partes

Una fuga es una pieza cuya estructura musical es polifónica, es decir, que consta de varias voces o partes que se imitan entre sí bajo condiciones armónicas específicas. Estas 4 voces o partes se denominan: Sujeto, que es la melodía principal de la cual se derivan las demás partes, Respuesta, Contra-sujeto y Parte Libre. Una fuga está compuesta por tres partes principales: La exposición, donde se presenta a todas las voces en orden, El desarrollo, que es una parte libre donde se utiliza material extraído del sujeto y la exposición, y el Stretto o coda, la parte final donde se presenta todas las voces nuevamente esta vez con una mayor cercanía entre sí.

Ilustración 6



Fugue in D minor

4 voices

Stefany Rodriguez

Andante con moto. (♩ = 80)

The first system of the piano accompaniment, measures 1-16, is written in D minor (two flats) and 4/4 time. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The system concludes with a repeat sign at the end of measure 16.

2

Fugue in D minor

The second system of the piano accompaniment, measures 17-33, continues the piece. It starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The texture remains consistent with the first system, featuring a melodic line in the right hand and accompaniment in the left. A crescendo (*cresc.*) marking appears at measure 29. The system ends with a forte (*ff*) dynamic and a *rallent.* (ritardando) marking at measure 33, leading to a final double bar line.

Arreglo para orquesta de Big Band

Esta pieza consiste en un arreglo de la pieza *Cheek to cheek*, compuesta por Irving Berlin, para una orquesta de big band clásica. El arreglo es de estilo *swing* y consta de 2 coros de la pieza original, una introducción y coda de mi propia autoría al igual que el *solí* o solo concertado de saxofones y un *shout chorus*. Para este arreglo he utilizado tanto técnicas de *voicing* mecánicos, como son el *drop 2*, el *four way close* y el *drop 3* y *drop 2 + 4*, como lo que es la armonización en terceras y cuartas, *clusters*, *voicings* abiertos y triadas de estructura superior. También, utilice contra melodías y melodías independientes, y de igual forma, jugué con el color de los instrumentos.

Ilustración 7



Cheek to Cheek

Irving Berlin
Arr.: Stefany Rodriguez

INTRO
Swing ♩ = 160

The score is arranged for a concert band and includes the following parts:

- Alto Sax 1 & 2
- Tenor Sax 1 & 2
- Baritone Sax
- Trumpet in B♭ 1, 2, 3, & 4
- Trombone 1, 2, & 3
- Electric Guitar
- Piano
- Acoustic Bass
- Drum Set

The piece is in 4/4 time with a tempo of 160 beats per minute. The key signature has one flat (B♭). The score is divided into measures 1 through 8. Dynamics include *mf*, *mp*, and *f*. The drum set part includes a 'Fill' in measures 6 and 8. The electric guitar part includes a 'Fill' in measure 6. The piano part includes a 'Fill' in measure 6. The acoustic bass part includes a 'Fill' in measure 6. The saxophone and trumpet parts include various articulations and dynamics. The trombone parts include various articulations and dynamics. The electric guitar part includes various articulations and dynamics. The piano part includes various articulations and dynamics. The acoustic bass part includes various articulations and dynamics. The drum set part includes various articulations and dynamics.

Cheek to Cheek

A

A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
T. Sax. 2
B. Sax.

B \flat Tpt. 1
B \flat Tpt. 2
B \flat Tpt. 3
B \flat Tpt. 4

Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3

E. Gr.

Pno.

A. B.

D. S.

9 10 11 12 13 14 15 16

Chords: C \flat , Am7, Dm7, G7, C \flat , Am7, Dm7, G7, C \flat , G \flat D, D \flat dim7, Cmaj7E, B \flat (9), A7, A \flat (9)

Walking

Close III

Smile

Cheek to Cheek

This musical score is for the piece "Cheek to Cheek" and covers measures 17 through 24. The instrumentation includes:

- Saxophones:** A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, and B. Sax. Each saxophone part features a melodic line with various articulations and dynamics, including *mf* (mezzo-forte).
- Trumpets:** B \flat Tpt. 1, B \flat Tpt. 2, B \flat Tpt. 3, and B \flat Tpt. 4. The parts include a *p* (piano) dynamic marking at the start of the section and *mf* markings later.
- Trombones:** Tbn. 1, Tbn. 2, and Tbn. 3. Similar to the trumpets, they start with a *p* dynamic and move to *mf*.
- Guitar:** E.Gtr. (Electric Guitar) with a melodic line.
- Piano:** Pno. with a rhythmic accompaniment consisting of eighth-note chords.
- Double Bass:** A.B. (Double Bass) with a bass line.
- Drums:** D.S. (Drum Set) with a consistent rhythmic pattern.

The piano part includes the following chord progression for measures 17-24:

Measure	Chord
17	G7
18	Dm7
19	G7
20	G7/F
21	E7
22	A7
23	Dm7
24	G7

Measure numbers 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, and 24 are indicated at the bottom of the page.

Check to Check

B

A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
T. Sax. 2
B. Sax.

B \flat Tpt. 1
B \flat Tpt. 2
B \flat Tpt. 3
B \flat Tpt. 4

Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3

E. Gtr.
Pno.
A. B.
D. S.

Close HH
Snare

25 26 27 28 29 30 31 32

Detailed description: This page contains the musical score for the section 'Check to Check' (marked with a 'B' in a box). The score is arranged for a large ensemble including saxophones (Alto and Tenor), trumpets (B-flat), trombones (three), electric guitar, piano, and drums. The saxophone parts (A. Sax. 1 & 2, T. Sax. 1 & 2, B. Sax.) feature melodic lines with triplets and slurs, starting at a mezzo-piano (mp) dynamic. The trumpet and trombone parts (Tbn. 1 & 2) provide harmonic support with various articulations. The guitar and piano parts consist of chords and rhythmic patterns. The drum part includes 'Close HH' and 'Snare' patterns. The score is divided into measures 25 through 32, with chord changes indicated above the guitar and piano staves.

The musical score for 'Cheek to Cheek' is arranged for a big band. It features five saxophone parts (A. Sax. 1 & 2, T. Sax. 1 & 2, B. Sax.), four trumpet parts (B \flat Tpt. 1-4), three trombone parts (Tbn. 1-3), electric guitar (E.Gtr.), piano (Pno.), double bass (A.B.), and double snare (D.S.). The saxophones and trumpets play a melodic line with dynamics ranging from *p* to *f*. The trombones and electric guitar provide harmonic support with *fp* and *f* dynamics. The piano and double bass play a steady accompaniment. The score includes measure numbers 33 through 40 and a 'Fill' section at the end.

33 34 35 36 37 38 39 40

Cheek to Cheek

C

The score is arranged for a big band. The top section includes two Alto Saxophones (A. Sax. 1 & 2), two Tenor Saxophones (T. Sax. 1 & 2), and one Bass Saxophone (B. Sax.). The middle section features four Trumpets (B. Tpt. 1-4) and three Trombones (Tbn. 1-3). The bottom section consists of Electric Guitar (E. Gtr.), Piano (Pna.), Double Bass (A. B.), and Drums (D. S.).

Chord progressions for E. Gtr., Pna., and A. B. are as follows:

- Measures 41-42: Dm7, G7, C6, A7(9)
- Measures 43-44: Dm7, G7, C6, A7(9)
- Measures 45-46: Dm7, G7, C6, A7(9)
- Measures 47-48: Dm7, G7, C6, A7(9)

Drum notation includes 'Open HH' and 'Fill'.

Cheek to Cheek

A detailed musical score for the song "Cheek to Cheek". The score is arranged for a big band and includes the following parts:

- A. Sax. 1 & 2:** Alto saxophones, playing melodic lines with triplets and accents.
- T. Sax. 1 & 2:** Tenor saxophones, playing melodic lines with triplets and accents.
- B. Sax.:** Bass saxophone, playing a rhythmic line with triplets and accents.
- B^b Tpt. 1, 2, 3, 4:** Four trumpets, playing harmonic support and melodic fragments.
- Tbn. 1, 2, 3:** Three trombones, playing harmonic support.
- E.Gtr.:** Electric guitar, playing a rhythmic line.
- Pno.:** Piano, playing a rhythmic line.
- A.B.:** Double bass, playing a rhythmic line.
- D.S.:** Drum set, playing a rhythmic line.

The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The guitar and piano parts include chord diagrams for Dm7, G7, C6, and A7(b9). The score is divided into measures 49 through 56, with a "Fill" section at the end of measure 56.

Check to Check

D

A. Sax. 1 *mp* *p* *mf* *f*

A. Sax. 2 *mp* *p* *mf* *f*

T. Sax. 1

T. Sax. 2 *mp*

B. Sax. *mp* *p* *mf* *f*

B \flat Tpt. 1 *f* *mp* *mf* *f*

B \flat Tpt. 2 *f* *mp* *mf* *f*

B \flat Tpt. 3 *f* *mp* *mf* *f*

B \flat Tpt. 4 *f* *mp* *mf* *f*

Tbn. 1 *f* *mp* *mf* *f*

Tbn. 2 *mf* *f*

Tbn. 3 *f*

E. Gtr. *mf*

Pno. *mf*

A.B. *mf*

D.S. *mf*

Chord progression: Cm7, Cm7B \flat , Em7, Ab7, Dm7, G7, G7F, C \natural E, Am7, D7, G7

Measure numbers: 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64

Cheek to Cheek

Sheet music for "Cheek to Cheek" featuring various instruments and a piano accompaniment. The score includes parts for:

- A. Sax. 1
- A. Sax. 2
- T. Sax. 1
- T. Sax. 2
- B. Sax.
- B♭ Tpt. 1
- B♭ Tpt. 2
- B♭ Tpt. 3
- B♭ Tpt. 4
- Tbn. 1
- Tbn. 2
- Tbn. 3
- E. Gr.
- Pno.
- A. B.
- D. S.

The piano accompaniment (Pno.) includes a bass line with chords and a right-hand line with chords and melodic fragments. The bass line features chords such as C6, Am7, Dm7, G7, C6, Am7, Dm7, G7, C6, G7D, D4m7, Cmaj7E, B7(b9), A7, and A7(b9). The score is marked with dynamics like *mf* and *mp*. Measure numbers 65 through 72 are indicated at the bottom of the page.

Check to Check

F Tenor solo

A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
T. Sax. 2
B. Sax.
B \flat Tpt. 1
B \flat Tpt. 2
B \flat Tpt. 3
B \flat Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
E. Gtr.
Pno.
A. B.
D. S.

Chord progression: Gmaj7, B \flat 7, Am7, A \flat 7, Gmaj7, B \flat maj7, Am7, A \flat 7, Gmaj7, D7/A, A \flat dim7, Bm7, F7(b5), E7, E7(b5)

Drum notation: Close HH, Simile

Measure numbers: 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88

Cheek to Cheek

A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
T. Sax. 2
B. Sax.
B \flat Tpt. 1
B \flat Tpt. 2
B \flat Tpt. 3
B \flat Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
E. Gtr.
Pna.
A. B.
D. S.

Chord progression: D7, Am7, D7, D7C, B7, E7(9#9), Am7, D7, Gmaj7, E7, Am7, D7.

Measure numbers: 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96.

Cheek to Cheek

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top are the saxophone parts: A. Sax. 1 and 2 (treble clef), T. Sax. 1 and 2 (treble clef), and B. Sax. (bass clef). Below these are the brass instruments: B♭ Tpt. 1, 2, 3, and 4 (treble clef), and Tbn. 1, 2, and 3 (bass clef). The guitar (E. Gtr.) and piano (Pna.) parts are shown in both treble and bass clefs. The double bass (A. B.) and double snare (D. S.) parts are at the bottom. The score includes a variety of musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (mp, mf, fp). Chord symbols are written above the guitar and piano staves. The piece is in 4/4 time and the key signature has one flat (B♭).

97

98

99

100

101

102

103

104

Cheek to Cheek

Solo end

The musical score for 'Cheek to Cheek' is arranged for a big band. It features the following parts:

- A. Sax. 1 & 2:** Alto saxophones, mostly silent in this section.
- T. Sax. 1 & 2:** Tenor saxophones, mostly silent in this section.
- B. Sax.:** Baritone saxophone, mostly silent in this section.
- B♭ Tpt. 1, 2, 3, 4:** Four trumpets playing a melodic line with dynamics *p*, *mp*, and *mf*.
- Tbn. 1, 2, 3:** Three trombones playing a rhythmic accompaniment with dynamics *mp* and *mf*.
- E. Gr.:** Electric guitar playing a rhythmic accompaniment with dynamics *mp* and *mf*.
- Pno.:** Piano playing a rhythmic accompaniment with dynamics *mp* and *mf*.
- A.B.:** Double bass playing a rhythmic accompaniment with dynamics *mp* and *mf*.
- D. S.:** Drum set playing a rhythmic accompaniment.

Chord progressions are indicated above the saxophone and guitar parts. The score includes a 'Solo end' marking and a 'Fill' at the end of the piece.

105

106

107

108

109

110

111

112

Cheek to Cheek

G Sax soli

Musical score for Cheek to Cheek, page 15. The score includes parts for five saxophones (A. Sax 1, A. Sax 2, T. Sax 1, T. Sax 2, B. Sax), four trumpets (B. Tpt. 1-4), three trombones (Tbn. 1-3), electric guitar (E.Gtr.), piano (Pno.), double bass (A.B.), and double snare (D.S.).

The saxophone parts feature melodic lines with dynamics markings of *mf* and *f*. The brass parts (trumpets and trombones) are mostly silent, with *f* dynamics at the end of the page. The guitar and piano parts are marked with slashes, indicating accompaniment. The double bass part provides a harmonic foundation with chords and a melodic line. The double snare part includes a pattern of 'x' marks and a 'Fill' instruction.

Chord progressions for guitar and piano are as follows:

- Measures 113-114: Fm7, Bb7, E9, C7
- Measures 115-116: Fm7, Bb7, E9, C7
- Measures 117-118: Am7(b5), Ab7, Gm7, C7
- Measures 119-120: Fm7, Bb7, E9, C7

113

114

115

116

117

118

119

120

Check to Check

A musical score for the piece "Check to Check". The score is arranged for a big band and includes the following parts:

- Saxophones:** A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, and B. Sax. Each saxophone part features melodic lines with slurs and dynamic markings such as *f* and *mf*.
- Trumpets:** B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, and B. Tpt. 4. The parts are mostly rests with some melodic entries.
- Trombones:** Tbn. 1, Tbn. 2, and Tbn. 3. Similar to the trumpets, they have rests with occasional melodic lines.
- Harmony:** E. Git. and Pno. (Piano) parts. The guitar part includes a series of chords: Fm7, Bb7, Eb6, C7, Fm7, Bb7, Eb6, C7(b9), Dm7(b9), Db7, Cm7, C7(b9), Fm7, Bb7, Eb6, G7. The piano part provides accompaniment for these chords.
- Drums:** A.B. (Bass Drum) and D.S. (Drum Set). The bass drum part has a steady rhythmic pattern, while the drum set part is indicated by a slash and a "Fill" line.

The score is divided into measures, with measure numbers 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, and 128 marked at the bottom.

II Shout chorus

A. Sax. 1
 A. Sax. 2
 T. Sax. 1
 T. Sax. 2
 B. Sax.
 B>Tpt. 1
 B>Tpt. 2
 B>Tpt. 3
 B>Tpt. 4
 Tbn. 1
 Tbn. 2
 Tbn. 3
 E.Gtr.
 Pno.
 A.B.
 D.S.

f *mf* *cresc.* *ff*

C6 Dm7 G7 C6 Dm7 G7 C6 G7D D6m7 Em7 E7 A7

Fill (solo fill)

129 130 131 132 133 134 135 136

OUTRO

A detailed musical score for the 'Check to Check' outro. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- A. Sax. 1 & 2:** Play a melodic line in the upper register, starting with a *mf* dynamic and increasing to *f*.
- T. Sax. 1 & 2:** Play a similar melodic line in the middle register, also starting with *mf* and increasing to *f*.
- B. Sax.:** Provides a bass line for the saxophone section, starting with *mf* and increasing to *f*.
- B. Tpt. 1, 2, 3, 4:** Four trumpets playing a rhythmic, melodic line, starting with *mf* and increasing to *f*.
- Tbn. 1, 2, 3:** Three trombones playing a rhythmic, melodic line, starting with *mf* and increasing to *f*.
- E. Gtr.:** Electric guitar playing a rhythmic line, starting with *mf* and increasing to *f*.
- Pno.:** Piano accompaniment with chords and arpeggios, starting with *mp* and increasing to *f*.
- A.B.:** Double bass playing a rhythmic line, starting with *mf* and increasing to *f*.
- D.S.:** Drum set playing a rhythmic pattern, starting with *mf* and increasing to *f*. A 'Fill' is indicated between measures 142 and 143.

The score includes dynamic markings (*mf*, *mp*, *f*) and a 'Fill' instruction. Measure numbers 137 through 144 are indicated at the bottom of the page.

137

138

139

140

141

142

143

144

Arreglo vocal para cuatro voces

La siguiente pieza es un arreglo para ensamble de voces de la pieza *Ain't Misbehavin'* compuesta por Fats Waller. La pieza es totalmente vocal y en estilo *Swing*. Esta pieza consta de dos coros de la composición original, al igual que una introducción, una coda y un solo de mi autoría. Las voces utilizadas son Soprano, Alto, Tenor y Bajo, con un Tenor como solista principal, y una Alto como solista secundaria. En este arreglo utilice también lo que son las técnicas de *voicings* mecánicos que se suelen utilizar en los vientos, como el *drop 2*, así como armonizaciones en cuartas, terceras y sextas. También decidí aprovechar a los intérpretes de formas distintas, indicándoles a los tenores que emularan al bombo golpeándose el pecho a modo de tambor, y dándoles una línea de *walking bass* a los bajos, para dar la sensación de un ensamble de jazz pequeño.

Ilustración 8



Ain't misbehavin'

Fats Waller
Arr: Stefany Rodriguez

Ain't misbehavin'

Intro
Swing ♩ = 110

Soprano
f Du ba du ba du Doo... du ba du ba du Doo... du ba du ba du ba du du du

Alto
mf Du du bap du du du ba du ba du ba du du du du

Tenor Solo

Tenor
mf Du du bap du du du ba du ba du ba du du du du

Bass
mf Du du du du du ba du ba du ba du ba du du du du du du du

(For rehearsal only)

E♭ Fm7 E♭13 B♭7(13) E♭ B7 B♭7

A

Soprano

Alto

T.S.
f No one to talk to All bye my - self no one to walk with but I'm ha - ppy on the shelf

Tenor
Vocal perc med swing
Hit chest with fist beat 1 & 2
Dum tsn dum tsn Dum tsn dum tsn Dum tsn dum tsn dum tsn dum ba du du dum

Bass
Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

E♭ E♭dim7 Fm7 F♯dim7 E♭ G7(♯5) A♭ A♭sus

Vocal perc on tenor 1 med swing

Soprano
mp Oo For you for you

Alto
mp Oo For you for you for you

T.S.
mp Ain't mis - be - ha - ving I'm sa - ving my love for you

Tenor
mp Oo for you for you

Bass
Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum for you dum

E♭ C7 Fm7 B♭7 E♭ C7 F7 B♭7

Soprano
mf I know for cer - tain the one I love I'm through with flir - tin' it's you that I'm thin - king of

Alto
mf Div. Du dup Ba du ba du du it's you that I'm thin - king of

T.S.
f I know for cer - tain the one I love I'm through with flir - tin' it's you that I'm thin - king of

Tenor
mf Dum tsn dum tsn Dum tsn dum tsn Dum tsn dum tsn dum tsn dum ba du du dum

Bass
mf Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

E♭ E♭dim7 Fm7 F♯dim7 E♭ G7(♯5) A♭ A♭sus

Soprano
mf Tutti Ain't mis - be - ha - ving I'm sa - ving my love for you

Alto
mf Ain't mis - be - ha - ving I'm sa - ving my love for you

T.S.
mf Ain't mis - be - ha - ving I'm sa - ving my love for you

Tenor
mf Ain't mis - be - ha - ving I'm sa - ving my love for you Ba du du du

Bass
mf Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

E♭maj13 Tutti C7 Fm11 B♭7 E♭maj7 A♭7 E♭7 D♭7

B

Soprano
mp du du du du du du du du what do i care?

Alto
mp du du du du du du du du what do i care?

T.S.
mf Like Jack Hor - ner In the cor - ner don't go no - where what do i care?

Tenor
mp Bap du du du du du du du du bu du du du

Bass
Div. Bap du du du du du du du du du du

mf Oo Oo Oo Oo

Cm A♭7 F7(♯11) C7

23

S your kis - ses are worth wai - ting for be - lieve me

A your kis - ses are worth wai - ting for be - lieve me

T.S. your kis - ses are worth wai - ting for be - lieve me

T Bap your kis - ses are worth wai - ting for be - lieve me Div.

B your kis - ses are worth wai - ting for be - lieve me

mf Oo Oo Oo Oo ba du bu du

Bbmaj Bdim Cm7 F7(13) Bb7 C7 F7(13) Bb7(15)

29

S I don't stay out late, don't care to go, I'm home a - bout eight, juts me and my ra - di - o,

A I don't care to go, don't care to go, just me and my ra - di - o, Div.

T.S. I don't stay out late, don't care to go, I'm home a - bout eight, juts me and my ra - di - o,

T Dum tsm dum tsm Dum tsm dum tsm Dum tsm dum tsm da tsm dum ha du du dum

B *mf* Unis. Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

E♭ E dim7 Fm7 F#dim7 E♭ G7(♯5) A♭ A m

33

S All my love for you

A All my love for you

T.S. ain't mis - be - ha - vin' I'm sa - vin' my love for you

T ain't mis - be - ha - vin' I'm sa - vin' my love for you

B Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

E♭ Unis. C7 Fm7 Bb7 E♭

37

S *mf* Div. Du du du *p* *mf* *p*

A I'm Be - ing Ren - ty good and I'm Be - ha - vin' So

T.S. Fill

T Dum tsm dum tsm Dum tsm dum tsm Dum tsm dum tsm dum tsm dum ha du du dum

B Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

AUTO SOLO

E♭ E dim7 Div. Fm7 F#dim7 E♭ G7(♯5) A♭ A m

41

S Du tu tu ru *mf* Unis.

A whe you come back you'll have no doubt I'm the on - ly one for you tu tu ru du ba

T.S. tu tu ru

T Dum tsm dum tsm Dum tsm dum tsm Dum tsm dum tsm tu tu ru

B Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

E♭ C7 Fm7 Bb7 E♭ C7 F7 Bb7

45

S du du du du du du du du du du du du du du du du du du du

A du ha du ha du ha du du du du du du du du du du du du du du

T.S. Fill

T Dum tsm dum tsm Dum tsm dum tsm Dum tsm dum tsm dum tsm dum ha du du dum

B Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

E♭ E dim7 Fm7 F#dim7 E♭ G7(♯5) A♭ A m

Fill

49

S: I'm the on - ly one for you

A: du ba du ba du ba du ba du I'm the on - ly one for you

T.S.: I'm the on - ly one for you

T: Dum tsa dum tsm dum tsm dum tsm dum tsm du tsm

B: Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

Chords: E7, C7, Fm7, Bb7, E7, A7, E7

Performance: Div., Unis., Pw, Faw, Div.

51

S: du du du du du du what do i care?

A: du du du du du du what do i care?

T.S.: Like Jack Hor - ner In the cor - ner don't go no - where what do i care?

T: Bap du du du du du du ba du ba du

B: Oo Oo Oo Oo

Chords: Cm, A7, F7(#11), C7

Performance: mp, f, Div., Bbap, Unis., Tutti

57

S: your kis - ses are worth wai - ting for be - lieve me

A: your kis - ses are worth wai - ting for be - lieve me

T.S.: your kis - ses are worth wai - ting for be - lieve me

T: your kis - ses are worth wai - ting for be - lieve me

B: Oo Oo Oo Oo

Chords: Bbmaj, Bdim, Cm7, F7(13), Bb7, C7, F7(13), Bb7(13)

Performance: f, Div., Bap

61

S: I don't stay out late, don't care to go, I'm home a - bout eight, juts me and my ra - di - o,

A: I don't stay out late, don't care to go, I'm home a - bout eight, juts me and my ra - di - o,

T.S.: I don't stay out late, don't care to go, I'm home a - bout eight, juts me and my ra - di - o,

T: Dum tsm dum tsm Dum tsm dum tsm Dum tsm dum tsm du tsm dum ba du du dum

B: Dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

Chords: E7, Edim7, Fm7, F7, Ebmaj7(#11), G7(9), A7

Performance: mf, mp, Div., Unis., Faw, Fill

65

S: Ain't mis - be - ha - ving I'm sa - ving my love for you for you

A: Ain't mis - be - ha - ving I'm sa - ving my love for you for you

T.S.: Ain't mis - be - ha - ving I'm sa - ving my love for you for you

T: Ain't mis - be - ha - ving I'm sa - ving my love for you for you

B: Oo Oo Oo Oo Du ru ru ru for you

Chords: Ebmaj7(13), C7, Fm11, Bb7, E7

Performance: mf, Unis., Tutti

Composición para orquesta sinfónica

Esta pieza es una composición original para una orquesta sinfónica clásica. Aquí se aplican las técnicas de composición aprendidas a lo largo de la carrera y el conocimiento sobre los tipos y familias de instrumentos. Para esta pieza me inspire en los videojuegos clásicos de tipo RPG que fueron parte de mi infancia. Esta tiene forma de arco, es decir, ABCBA, y se compone de 3 temas principales diferentes, una introducción y una coda. El primer tema A es una marcha, el segundo tema B es un vals y el tercer tema C es un tipo de marcha donde el protagonismo lo toman los metales. En esta pieza también utilice armonizaciones en terceras, cuartas, quintas, y sextas. También jugué con los instrumentos, cambiando la orquestación de las secciones A y B en su aparición final.

Ilustración 9



Invitation

Stefany Rodriguez

Moderato (♩ = c. 100)

Piccolo
Flute 1, 2
Oboe 1, 2
Clarinet in B \flat 1, 2
Bassoon 1, 2
Horn in F 1, 2
Horn in F 3, 4
Tuba
Timpani
Harp
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabass

Measures 1, 2, 3, 4, 5

Invitation

A

Picc.
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
B \flat Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. 1, 2
Hn. 3, 4
B \flat Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
Tbn. 3
Tuba
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Measures 6, 7, 8, 9

Musical score for page 3, measures 10-13. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, B♭ Trumpets 1 and 2, Trombones 1, 2, and 3, Harp, Violins I and II, Viola, Violoncello (Divisi), and Contrabass. Dynamics include *f*, *mp*, and *mf*. Measure numbers 10, 11, 12, and 13 are indicated at the bottom.

Musical score for page 4, measures 14-17. The score includes parts for B♭ Clarinets 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horns 1, 2, 3, and 4, B♭ Trumpets 1, 2, and 3, Trombones 1 and 2, Harp, Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics include *mf*, *p*, and *mp*. Measure numbers 14, 15, 16, and 17 are indicated at the bottom.

Musical score for page 5 of 'Invitation'. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1 & 2, Clarinets 1 & 2, Bassoons 1 & 2, Horns 1, 2, 3 & 4, Trumpets 1, 2 & 3, Trombones 1 & 2, Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. Dynamics range from *mp* to *f*. The score is divided into measures 18, 19, 20, and 21. A 'Divisi' instruction is present for the Violin I and II parts in measure 21.

Musical score for page 6 of 'Invitation'. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Clarinets 1 & 2, Bassoons 1 & 2, Horns 1, 2, 3 & 4, Viola, Violoncello, and Violoncello. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. Dynamics range from *mp* to *f*. The score is divided into measures 22, 23, 24, and 25. A 'rit.' (ritardando) marking is present above the Piccolo part in measure 23.

Invitation

7

B Andante

Musical score for page 7, measures 26-31. The score includes parts for B♭ Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Horns 1 & 2, Horns 3 & 4, Trombones 1 & 2, Trombone 3, Tuba, Percussion, Cello, and Harp. The key signature is B-flat major and the time signature is 6/8. Dynamics range from *p* to *mf*. A 'Solo' section begins at measure 28.

8

Invitation

Musical score for page 8, measures 32-37. The score includes parts for Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, B♭ Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, B♭ Trumpet 1 & 2, B♭ Trumpet 3, Trombone 1 & 2, Trombone 3, Tuba, Cello, and Harp. The key signature is B-flat major and the time signature is 6/8. Dynamics range from *pp* to *f*. A 'Solo' section begins at measure 32.

Musical score for page 9 of 'Invitation'. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboe 1 & 2, Horns 1, 2, 3 & 4, B♭ Trumpets 1, 2, 3, Trombones 1, 2, 3, Tuba, Glockenspiel, Percussion (Crash cymbal, Triangle), Cello, Double Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics include *mf* and *p*. The score spans measures 38 to 41.

38

39

40

41

Musical score for page 10 of 'Invitation'. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboe 1 & 2, B♭ Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Horns 1, 2, 3 & 4, B♭ Trumpets 1, 2, 3, Trombones 1, 2, 3, Tuba, Glockenspiel, Percussion (Triangle), Cello, Double Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics include *mf* and *mp*. The score spans measures 42 to 45.

42

43

44

45

Picc. *mf* *f* *p*

Fl. 1, 2 *mf* *mp* *f* *p*

Ob. 1, 2 *mf* *mp* *f* *p*

B♭ Cl. 1, 2 *mp* *f* *p*

Bsn. 1, 2 *mp* *f* *p*

Hn. 1, 2 *mp*

Hn. 3, 4 *mp*

Perc.

Cel.

Hp.

Vln. I *arco*

Vln. II *arco*

Vla. *arco*

Vc. *arco*

Cb. *arco*

46

47

48

49

Picc. *mf* *f* *mp* *f*

Fl. 1, 2 *f* *mp* *f*

Ob. 1, 2 *mf* *mp* *f*

B♭ Cl. 1, 2 *f* *mp* *f*

Bsn. 1, 2 *f* *mp* *f*

Hn. 1, 2 *mp* *f*

Hn. 3, 4 *mp* *f*

Timp.

Glk. *mp* *f*

Perc.

Cel.

Hp.

Vln. I *mp* *f*

Vln. II *mp* *f*

Vla. *mp* *f*

Vc. *mp* *f*

Cb. *mp* *f*

50

51

52

53

54

13 Invitation

C Vivace ♩ = 140

Hn. 1, 2 *fp* *mf*

Hn. 3, 4 *fp* *mf*

Tbn. 1, 2 *mp*

Perc. Snare *f* Bass drum *mf*

Hp. *p*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

55 56 57 58 59

Hn. 1, 2 *f* *mf* *f*

Hn. 3, 4 *f* *mf* *f*

Tbn. 1, 2

Perc.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

60 61 62 63

14 Invitation

Hn. 1, 2 *f* *ff*

Hn. 3, 4 *f* *ff*

Tbn. 1, 2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

Tuba *mf*

Perc.

Cel. *p*

Hp. *p*

Vln. I *f*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

64 65 66 67

Musical score for page 15, measures 68-71. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1 & 2, Clarinets (B♭ and A), Bassoons (B♭ and A), Horns 1 & 2, Horns 3 & 4, Trumpets 1 & 2, Trombone 3, Tuba, Percussion, Cello, Double Bass, Violins I & II, Viola, and Cello/Double Bass. Dynamics include *mf*, *f*, and *fz*. Measure numbers 68, 69, 70, and 71 are indicated at the bottom.

68

69

70

71

Musical score for page 16, measures 72-75. The score includes parts for Horns 1 & 2, Horns 3 & 4, Trumpets 1 & 2, Trombone 3, Tuba, Percussion, Cello, Double Bass, Violins I & II, Viola, and Cello/Double Bass. Dynamics include *fp*, *f*, *p*, and *mp*. Measure numbers 72, 73, 74, and 75 are indicated at the bottom.

72

73

74

75

Musical score for page 16, measures 76-79. The score includes parts for Horns 1 & 2, Horns 3 & 4, Trumpets 1 & 2, Trombone 3, Tuba, Percussion, Cello, Double Bass, Violins I & II, Viola, and Cello/Double Bass. Dynamics include *fp*, *f*, *p*, and *mp*. Measure numbers 76, 77, 78, and 79 are indicated at the bottom.

76

77

78

79

Musical score for page 17, measures 80-88. The score includes parts for B♭ Tpt. 1,2, B♭ Tpt. 3, Tbn. 1,2, Tbn. 3, Timp., Perc., Cel., Vln. I, Vln. II, Hn. 1,2, Hn. 3,4, B♭ Tpt. 3, Tbn. 1,2, Tbn. 3, Tuba, Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Dynamics range from *mf* to *p*. Measure numbers 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, and 88 are indicated at the bottom of the staves.

Musical score for page 18, measures 89-94. The score includes parts for Picc., Fl. 1,2, Ob. 1,2, Bsn. 1,2, Hn. 1,2, Hn. 3,4, B♭ Tpt. 3, Tbn. 1,2, Tbn. 3, Tuba, Timp., Glk., Perc., Cel., Hp., Vln. I, and Vln. II. The tempo is marked *Andante*. Dynamics range from *p* to *mf*. Measure numbers 89, 90, 91, 92, 93, and 94 are indicated at the bottom of the staves.

Picc. *mf* *f* *p*

Fl. 1, 2 *mf* *f* *p*

Ob. 1, 2 *pp*

Solo

B♭ Cl. 1, 2 *mf* *f* *p*

Bsn. 1, 2 *pp* *mf* *f* *p*

Hn. 1, 2 *pp*

B♭ Tpt. 1, 2 *p*

B♭ Tpt. 3 *p*

Tbn. 1, 2 *p*

Tbn. 3 *p*

Tuba *p*

Cel. *mf*

Hp. *mf*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

95 96 97 98 99 100

Picc. *mp*

Fl. 1, 2 *mp*

B♭ Cl. 1, 2 *tr* *mp*

Bsn. 1, 2 *tr* *mp*

Hn. 1, 2 *mf*

Hn. 3, 4 *mf*

B♭ Tpt. 1, 2 *p*

B♭ Tpt. 3 *p*

Tbn. 1, 2 *p*

Tbn. 3 *p*

Tuba *p*

Glk. *mp*

Perc. *mf*

Cel. *mf*

Hp. *mf*

Vln. I *mf* *Div.* *mf*

Vln. II *pizz.* *mp*

Vla. *pizz.* *mp*

Vc. *pizz.* *mp*

Cb. *pizz.* *mp*

101 102 103 104

Picc. *mp*

Fl. 1, 2 *mp*

Ob. 1, 2 *mp*

B♭ Cl. 1, 2 *mp*

Bsn. 1, 2 *mp*

Hn. 1, 2 *f*

Hn. 3, 4 *f*

B♭ Tpt. 1, 2 *mp*

B♭ Tpt. 3 *mp*

Tbn. 1, 2 *mp*

Tbn. 3 *mp*

Tuba *mp*

Glk. *mp*

Perc. Triangle *mf*

Cel. *mf*

Hp. *mf*

Vln. I *f*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

105 106 107 108

Picc. *mf*

Fl. 1, 2 *mf*

Ob. 1, 2 *mf*

B♭ Cl. 1, 2 *mf*

Bsn. 1, 2 *mf*

Hn. 1, 2 *mp*

Hn. 3, 4 *mp*

Perc. Crash cymbal Triangle

Cel. *f*

Hp. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

109 110 111 112

Musical score for page 23, measures 113-117. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Bass Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Horns 1 & 2, Horns 3 & 4, Timpani, Glockenspiel, Percussion, Cello/Double Bass, Harp, Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics range from *mf* to *f*. Measure numbers 113, 114, 115, 116, and 117 are indicated at the bottom.

Musical score for page 24, measures 118-122. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Bass Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Horns 1 & 2, Trumpets 3, Trombones 1 & 2, Trombone 3, Timpani, Glockenspiel, Percussion, Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is *Moderato* (♩ = c. 100) and the key signature is D major. Dynamics range from *mf* to *f*. Measure numbers 118, 119, 120, 121, and 122 are indicated at the bottom.

Picc. *mf*

Fl. 1, 2 *mf*

Ob. 1, 2 *mf*

B♭ Cl. 1, 2 *mf*

Bsn. 1, 2 *mf*

Hn. 1, 2 *mf*

Hn. 3, 4 *mf* ^{a1}

B♭ Tpt. 1, 2 *mf*

B♭ Tpt. 3 *mf*

Tbn. 1, 2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

Glk. *mp*

Hp. *mf*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mf* *f* *mp*

Vc. *mf* *f* *mp*

Cb. *mf*

123 124 125 126

Picc. *mp*

Fl. 1, 2 *mp*

Ob. 1, 2 *mp*

B♭ Cl. 1, 2 *mp*

Bsn. 1, 2 *mp*

Hn. 1, 2 *mp*

Hn. 3, 4 *mp*

B♭ Tpt. 1, 2 *mf* ^{a2}

B♭ Tpt. 3 *mf*

Tbn. 1, 2 *mf* ^{a2}

Triangle *p*

Perc. *p*

Hp. *mp*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp* *f*

Vc. *mp* *f*

Cb. *mp*

127 128 129 130

Musical score for page 27, measures 131-134. The score includes parts for Piccolo, Flutes (1, 2), Oboes (1, 2), Bass Clarinet (1, 2), Bassoons (1, 2), Horns (1, 2, 3, 4), Trumpets (1, 2, 3), Trombones (1, 2, 3), Percussion (Triangle, Bass drum), Cello, Double Bass, Violins (I, II), Viola, and Cello/Double Bass. Dynamics range from *mp* to *f*. Measure numbers 131, 132, 133, and 134 are indicated at the bottom.

Musical score for page 28, measures 135-138. The score includes parts for Piccolo, Flutes (1, 2), Oboes (1, 2), Bass Clarinet (1, 2), Bassoons (1, 2), Horns (1, 2, 3, 4), Trumpets (1, 2, 3), Trombones (1, 2, 3), Tuba, Timpani, Glockenspiel, Percussion (Triangle, Bass drum), Cello, Double Bass, Violins (I, II), Viola, and Cello/Double Bass. Dynamics range from *mp* to *f*. Measure numbers 135, 136, 137, and 138 are indicated at the bottom.

Picc. *mf*

Fl. 1, 2 *mf*

Ob. 1, 2 *mf*

B♭ Cl. 1, 2 *mf*

Bsn. 1, 2 *mf*

Hn. 1, 2 *mf*

Hn. 3, 4 *mf*

Tuba

Timp. *mf*

Glk. *f*

Perc. Snare Triangle Crash cymbal Snare

Cel. *mf*

Hp. *mf*

Vln. I *mp* *Divisi*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

139

140

141

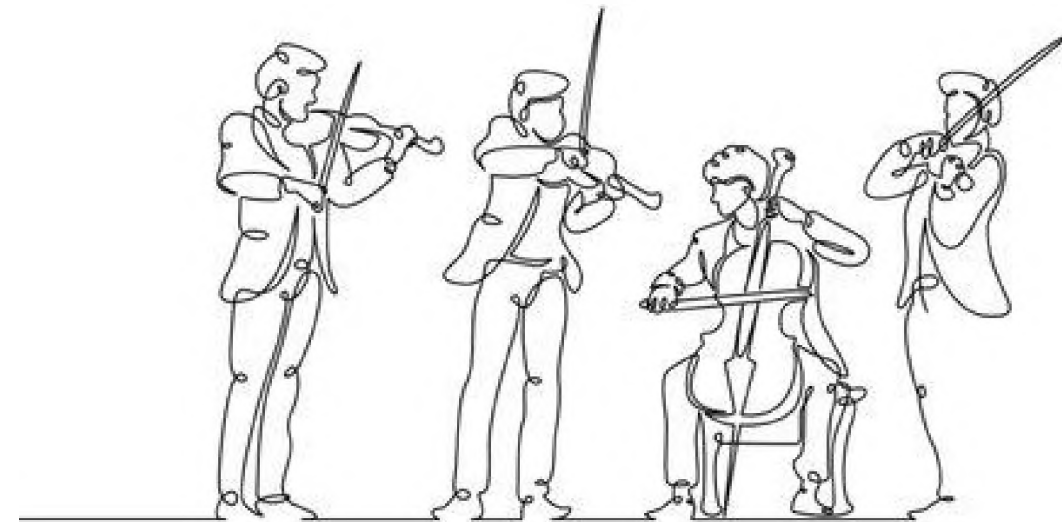
142

143

Composición para orquesta de cuerdas

Esta pieza es una composición original. Es un Rondo con una estructura ABACABA, con tres temas principales. El tema A aparece al inicio y reaparece luego de cada uno de los demás temas. Para esta pieza me inspire en el *Rondo for String quartet* del compositor Ludwig van Beethoven. Aquí, utilicé técnicas de composición para cuerdas, manteniendo las diferentes líneas independientes. También, utilice armonizaciones en terceras, cuartas y sextas, doble cuerdas, divisi etc. De igual forma, aproveche los diferentes rangos de cada instrumento y las diferentes técnicas y formas de tocar las cuerdas, como *pizzicato*, *detache*, sur la *table* etc.

Ilustración 10



Rondo for string Orchestra

In D minor

Stefany Rodriguez 17-1940

A Andante

Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabass

Violin I
Violin II
Vla.
Vc.
Cb.

mp *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mf*

mf *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

B Sul Tasto

Musical score for strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) from measures 1 to 27. The score includes dynamics (*p*, *mf*) and the instruction "Sul Tasto".

28

Musical score for strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) from measures 28 to 35. The score includes dynamics (*p*, *mf*) and the instruction "Sul Tasto".

Musical score for string orchestra, measures 36-43. The score is written for five parts: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings: *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The music features a mix of quarter notes, eighth notes, and half notes, with some measures containing slurs and accents. The Contrabasso part has a *p* marking at the beginning and a *mf* marking later in the system.

Musical score for string orchestra, measures 44-51. The score is written for five parts: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *ord.* (ordine). The music features a mix of quarter notes, eighth notes, and half notes, with some measures containing slurs and accents. The Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts have *mf* markings, while the Contrabasso part has an *ord.* marking.

C

Vln. I
mp *f* *f* *mp* *f* *mp* *f*

Vln. II
mp *f* *f* *mp* *f* *mp* *f*

Vla.
mp *f* *mp* *f* *mp* *f*

Vc.
mp *f* *f* *f*

Cb.
mp *f* *f* *mp* *f* *mp* *f*

Vln. I
mf *mp* *f* *mf* *mp*

Vln. II
mf *mp* *f* *mf* *mp*

Vla.
mf *mp* *f* *mf* *mp* *mf* *mf* *mp* *mf*

Vc.
mf *mp* *f* *mf* *mp* *mf* *mf* *mp* *mf*

Cb.
mf *mp* *f* *mf* *mp* *mf* *mf* *mp* *mf*

Musical score for measures 68-75. The score is for a string orchestra and includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked *mf* (mezzo-forte). The score features several trills (*tr*) and accents (*>*) in the upper strings. The lower strings play a steady accompaniment with some *Port.* (portamento) markings. The dynamics range from *mf* to *f* (forte).

Musical score for measures 76-83. The score continues for the string orchestra. The key signature remains one flat. The tempo is marked *mf*. The score features several trills (*tr*) and accents (*>*). The upper strings play a more active melodic line, while the lower strings provide a rhythmic accompaniment. The dynamics range from *mf* to *f*. The section concludes with a *Martele* (staccato) marking and a dynamic of *f*.

Rondo for string Orchestra

D

Vln. I *fp* *mf* *fp* *ord.* *Port.*

Vln. II *fp* *mf* *fp* *Port.*

Vla. *fp* *fp* *Port.*

Vc. *fp* *fp* *Spicc* *Port.*

Cb. *fp* *fp* *Spicc* *Port.*

92

Vln. I *mf* *Punta D'arco* *Punta D'arco* *Martele*

Vln. II *p* *mf* *p* *mf* *Martele*

Vla. *p* *mf* *mf* *p* *mf* *Gliss.* *Martele*

Vc. *mf* *mf* *mf* *p* *mf* *Gliss.* *Martele*

Cb. *mf* *mf* *mf* *p* *mf* *Gliss.* *Martele*

1. 2. *Martele*

E

Vln. I
mp f f mp f mp f

Vln. II
mp f f mp f mp f

Vla.
mp f mp f mp f

Vc.
f mp f

Cb.
mp f f mp f

109

Vln. I
mf mp f mf mp

Vln. II
mf mp f mf mp

Vla.
mf mp f pizz. arco mf mp pizz.

Vc.
mf mp f pizz. arco mf mp pizz.

Cb.
mf mp f mf mp pizz.

Rondo for string Orchestra

Musical score for string orchestra, measures 117-124. The score is written for five parts: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor). The time signature is 4/4. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The score includes trills (tr) and accents (>). The word "Part." is written above the notes in measures 118, 120, and 122. The first system ends at measure 124.

Musical score for string orchestra, measures 125-132. The score is written for five parts: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor). The time signature is 4/4. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The score includes trills (tr) and accents (>). The word "Martele" is written above the notes in measures 129, 130, 131, and 132. The second system ends at measure 132.

F pizz. *p* *mf* *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

¹⁴¹ *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Sul Tasto

149

Score for measures 149-156. The system includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature has one flat. Dynamics include *p* and *mf*. The Vln. I part features a melodic line with a crescendo leading to *mf* and a decrescendo to *p*. The Vln. II part has a similar melodic line. The Vla. part has a melodic line with a crescendo to *mf* and a decrescendo to *p*. The Vc. part has a melodic line with a crescendo to *mf* and a decrescendo to *p*. The Cb. part has a melodic line with a crescendo to *mf* and a decrescendo to *p*.

157

Score for measures 157-164. The system includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature has one flat. Dynamics include *mf*. The Vln. I and Vln. II parts feature a melodic line with a crescendo to *mf* and a decrescendo to *p*. The Vla. part has a melodic line with a crescendo to *mf* and a decrescendo to *p*. The Vc. part has a melodic line with a crescendo to *mf* and a decrescendo to *p*. The Cb. part has a melodic line with a crescendo to *mf* and a decrescendo to *p*. The word "arco" is written above the Vln. I, Vln. II, and Vla. staves.

G

The image shows a musical score for string orchestra, measures 173-182. The score is divided into two systems. The first system (measures 173-182) features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music consists of rhythmic patterns with dynamic markings of *mp* and *f*. The second system (measures 173-182) features the same five staves. The music is more melodic and includes dynamic markings of *mf*, *mp*, and *f*. The score is written in a standard musical notation style with various articulations and dynamics.

Vln. I
mp *f* *f* *mp* *f* *mp* *f*

Vln. II
mp *f* *f* *mp* *f* *mp* *f*

Vla.
mp *f* *mp* *f* *mp* *f*

Vc.
mp *f* *mp* *f* *mp* *f*

Cb.
mp *f* *f* *mp* *f* *mp* *f*

173
Vln. I
mf *mp* *f* *mf* *mp*

Vln. II
mf *mp* *f* *mf* *mp*

Vla.
mf *mp* *f* *mf* *mp* *mf* *mf* *mp* *mf*

Vc.
mf *mp* *f* *mf* *mp* *mf* *mf* *mp* *mf*

Cb.
mf *mp* *f* *mf* *mp* *mf* *mf* *mp* *mf*

Musical score for measures 181-188, featuring Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and performance instructions like *Port.* and *tr*.

Musical score for measures 189-196, featuring Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and performance instructions like *Martele* and *tr*.

Arreglo para pequeño ensamble

El siguiente es un arreglo para un ensamble pequeño de sección rítmica extendida, vocalista principal y *background vocals* de la canción *Tomorrow* de la artista inglesa Jorja Smith. El arreglo es de estilo R&B con un *feel laid back* y cuenta con una introducción de mi autoría. Mi inspiración para este arreglo es el estilo R&B de los 2000s, con la utilización de cuerdas sintéticas y un *feel* de batería “atrasado”. Utilice también dos guitarras, que harían el rol de los vientos, tocando riffs y complementando la sección rítmica, un piano y un sintetizador de cuerdas para ayudar a darle también ese aire de los 2000s.

Ilustración 11



Tomorrow

Jorja Smith

Prod.: Ed Thomas
Arr.: Stefany Rodriguez

R&B ♩ = 80

Laid back feel

INTRO

Mezzo-Soprano

Vocals

Electric Guitar 1

Electric Guitar 2

Strings

Piano

Bass Guitar

Drum Set

1 2 3 4

mf

Dm C6 Bbmaj7 Am7 Gm7 Gm7 A7

Laid back feel

mf

Fill

Tomorrow

A VERSE

Mezzo *mf* 5 6 7 8 9 10 11 12
 The hard-est thing I have learned is I can't help my - self if I can't trust my worth then I can't trust my words A-cep-ting is not my fault but I'm the one to blame and I know I've got to change no I'm not a - shamed

Vox.

E.Gtr. 1 *mp*

E.Gtr. 2

Str.

Pno. *mf*
 Dm C Bbmaj7 A7 Gm7 Gm7 A7 Dm C Bbmaj7 A7 Gm7 Gm7 A7
 Simile

Bass *mf*
 Dm C Bbmaj7 Am7 Gm7 Gm7 A7 Dm C Bbmaj7 Am7 Gm7 Gm7 A7
 Simile

D. S.
 Simile Fill

B PRE - CHORUS

Mezzo

13 14 15 16 17 18 19 20

You've gi-ven me all of your time — You've been there for all — of my crimes — You've shown me there's flaws — in blue skies — on - ly you on - ly you so don't you won-der

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

mf

Str.

Pno.

Bass

D. S.

Bbmaj7 Am7 Gm7 A7 Bbmaj7 Gm7 Am7 A7

Simile

Fill

Tomorrow

C CHORUS

Mezzo *f* Why I won't say good - bye I won't e-ven cry it will all make sense to-mo-rrrow why I can't sleep at night I won't e - ven cry it will all make sense to-mo-rrrow

Vox. *mf* Why bye it will all make sense to-mo-rrrow why night it will all make sense to-mo-rrrow

E.Gtr. 1 *f*

E.Gtr. 2 *f* C Dsus C sus C Dsus C sus

Str. *f* Dm Am7 Bbmaj7 Fmaj9 A7 Dm Am7 Bbmaj7 Fmaj9 A7

Pno. *f* Dm Am7 Bbmaj7 Fmaj9 A7 Dm Am7 Bbmaj7 Fmaj9 A7 *Simile*

Bass *f* Dm Am7 Bbmaj7 Fmaj9 A7 Dm Am7 Bbmaj7 Fmaj9 A7 *Simile*

D. S. *f* *Simile*

D VERSE

Mezzo *mf* 30 31 32 33 34 35 36 37
 Pa-tient-ly there for me when I'm full speed a-head and it's all been in my head I need to get out your bed well no one can un-der-stand con - fu-sion like I do these blue days are my true there's si-lence in my room

Vox. *mf*
 Ooh... Ooh...

E.Gtr. 1 *mp*

E.Gtr. 2 *mp*

Str. *mp* Gm7 A7

Pno. *mf* Dm C Bbmaj7 A7 Gm7 Gm7 A7 Dm C Bbmaj7 A7 Gm7 Ab7 Gm7 A7
 Simile

Bass *mf* Dm C Bbmaj7 A7 Gm7 Gm7 A7 Dm C Bbmaj7 A7 Gm7 Ab7 Gm7 A7

D. S. *mf* Simile Fill

Tomorrow

E PRE-CHORUS

Mezzo

38 You've been there for all _____ of my crimes _____ on - ly you on - ly you _____ So don't you won - der

Vox. *mp*
Aah... Aah... Aah... Ah...

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Str.

Pno.
Bbmaj7 Am7 Gm7 A7
Simile

Bass
Bbmaj7 Am7 Gm7 A7

D. S.
3 Simile Fill

F CHORUS

Mezzo *f* 42 Why — I won't say good - bye — 43 I won't e - ven cry — 44 it will all make ^{sense} to - mo - row 45 why — 46 I can't sleep at night — 47 I won't e - ven cry — 48 it will all make ^{sense} to - mo - row 49

Vox. *mf* Why — bye — it will all make ^{sense} to - mo - row why — night — it will all make ^{sense} to - mo - row

E.Gtr. 1 *f*

E.Gtr. 2 *f* C Dsus C sus C Dsus C sus

Str. *f* Dm Am7 B♭maj7 F maj9 A7 Dm Am7 B♭maj7 F maj9 A7

Pno. *f* Dm Am7 B♭maj7 F maj9 A7 Dm Am7 B♭maj7 F maj9 A7
 Simile

Bass *f* Dm Am7 B♭maj7 F maj9 A7 Dm Am7 B♭maj7 F maj9 A7

D. S. *f* Simile Fill

Tomorrow

G GUITAR SOLO

END SOLO

Mezzo

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Str.

Pno.

Bass

D. S.

50 51 52 53 54 55 56 57

I've

Dm Am7 Bbmaj7 Fmaj9 A7 Dm Am7 Bbmaj7 Fmaj9 A7

Dm Am7 Bbmaj7 Dm Am7 Bbmaj7

Dm Am7 Bbmaj7 Fmaj9 A7 Dm Am7 Bbmaj7 Fmaj9 A7

Dm Am7 Bbmaj7 Fmaj9 A7 Dm Am7 Bbmaj7 Fmaj9 A7

mp

mf Simile

mf

mf Simile

Fill

Detailed description: This page of a musical score for the song 'Tomorrow' features a guitar solo. The score is arranged for Mezzo (vocals), Vox. (vocals), E.Gtr. 1 (electric guitar), E.Gtr. 2 (electric guitar), Str. (strings), Pno. (piano), Bass, and D. S. (drum set). The guitar solo is marked with a 'G' in a box and 'GUITAR SOLO', and ends with 'END SOLO'. The solo is numbered 50 through 57. The lyrics 'I've' are written under the Mezzo staff. The guitar solo is primarily composed of rests, with some melodic lines in the strings and piano parts. The piano part includes a 'Simile' instruction. The bass part includes a 'Fill' instruction. The drum set part includes a 'Simile' instruction and a triplet of eighth notes.

H BRIDGE

Mezzo

58 said what I can but did you hear it do I know who I am 59 would you be - lieve me that I won't do you wrong 60 that's what _ i've done _ all a long 61 by

Vox. *mp*

E.Gtr. 1 *mp*

E.Gtr. 2

Str. *mp*

Pno.

Bass Gm7 F A7 Dm F sus Dm7

D. S. Fill

Detailed description of the musical score: The score is for the bridge of the song 'Tomorrow'. It consists of eight staves. The Mezzo staff (top) contains the vocal melody with lyrics: 'said what I can but did you hear it do I know who I am would you be - lieve me that I won't do you wrong that's what _ i've done _ all a long by'. The lyrics are numbered 58 through 61. The Vox. staff shows the vocal harmony with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The E.Gtr. 1 staff has a *mp* dynamic and contains some chords. The E.Gtr. 2 staff is mostly silent. The Str. staff has a *mp* dynamic and contains chords. The Pno. staff is mostly silent. The Bass staff shows a bass line with chords: Gm7, F, A7, Dm, F sus, Dm7. The D. S. staff shows a drum pattern with a 'Fill' at the end.

Tomorrow

Mezzo
62 63 64 65
fin - ding my - self I near - ly lost it all by figh - ting your help I thought I knew it all I'm lying a - lone and now I know it all _____ so don't you won - der

Vox.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Str.

Pno.
Gm7 Fmaj9 A7 A

Bass
Gm7 Fmaj9 A7 A
Simile

D. S.
7 3 7 3
Simile
Fill

Detailed description: This is a page of a musical score for the song 'Tomorrow'. It features seven staves. The Mezzo staff contains the vocal melody with lyrics: 'fin - ding my - self I near - ly lost it all by figh - ting your help I thought I knew it all I'm lying a - lone and now I know it all _____ so don't you won - der'. The lyrics are aligned with measures 62 through 65. The Vox. staff is empty. The E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2 staves show guitar parts, with E.Gtr. 2 having a diamond symbol in measure 65. The Str. staff shows string parts. The Pno. staff shows piano accompaniment with chords Gm7, Fmaj9, A7, and A. The Bass staff shows bass line with chords Gm7, Fmaj9, A7, and A, and a 'Simile' marking. The D. S. staff shows drum set parts with '7' and '3' markings and a 'Fill' marking.

1 CHORUS

Mezzo

66 67 68 69 70 71 72 73

why I won't say good - bye I won't e-ven cry it will all make sense to-mo-row why I can't sleep at night I won't e - ven cry it will all make sense to-mo-row

Vox.

mf

Why I won't say good bye I won't e-ven cry it will all make sense to - mo - row why night cry it will all make sense to - mo - row

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Dm Am7 Bbmaj7 Fmaj9 A7 C Dsus Csus Fmaj9 A7

Str.

f

Dm Am7 Bbmaj7 Fmaj9 A7 Dm Am7 Bbmaj7 Fmaj9 A7

Pno.

f Simile

Bass

Dm Am7 Bbmaj7 Fmaj9 A7 Dm Am7 Bbmaj7 Fmaj9 A7

D. S.

f Simile Fill

J OUTRO

Mezzo

74 75 76 77 78 79 80 81 82

why — bye — cry — it will all make ^{sense} to-morrow why — bye — cry — it will all make ^{sense} to-morrow uuh

mf

Vox.

why — bye — cry — it will all make ^{sense} to-morrow why — night — cry — it will all make ^{sense} to-morrow

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

C Dsus C_{sus} C Dsus C_{sus} Dm

Str.

Dm Am7 B^bmaj7 Dm Am7 B^bmaj7 Dm

Pno.

Dm Am7 B^bmaj7 Fmaj9 A7 Dm Am7 B^bmaj7 Fmaj9 A7 Dm

Simile Simile

Bass

Dm Am7 B^bmaj7 Fmaj9 A7 Dm Am7 B^bmaj7 Fmaj9 A7 Dm

D. S.

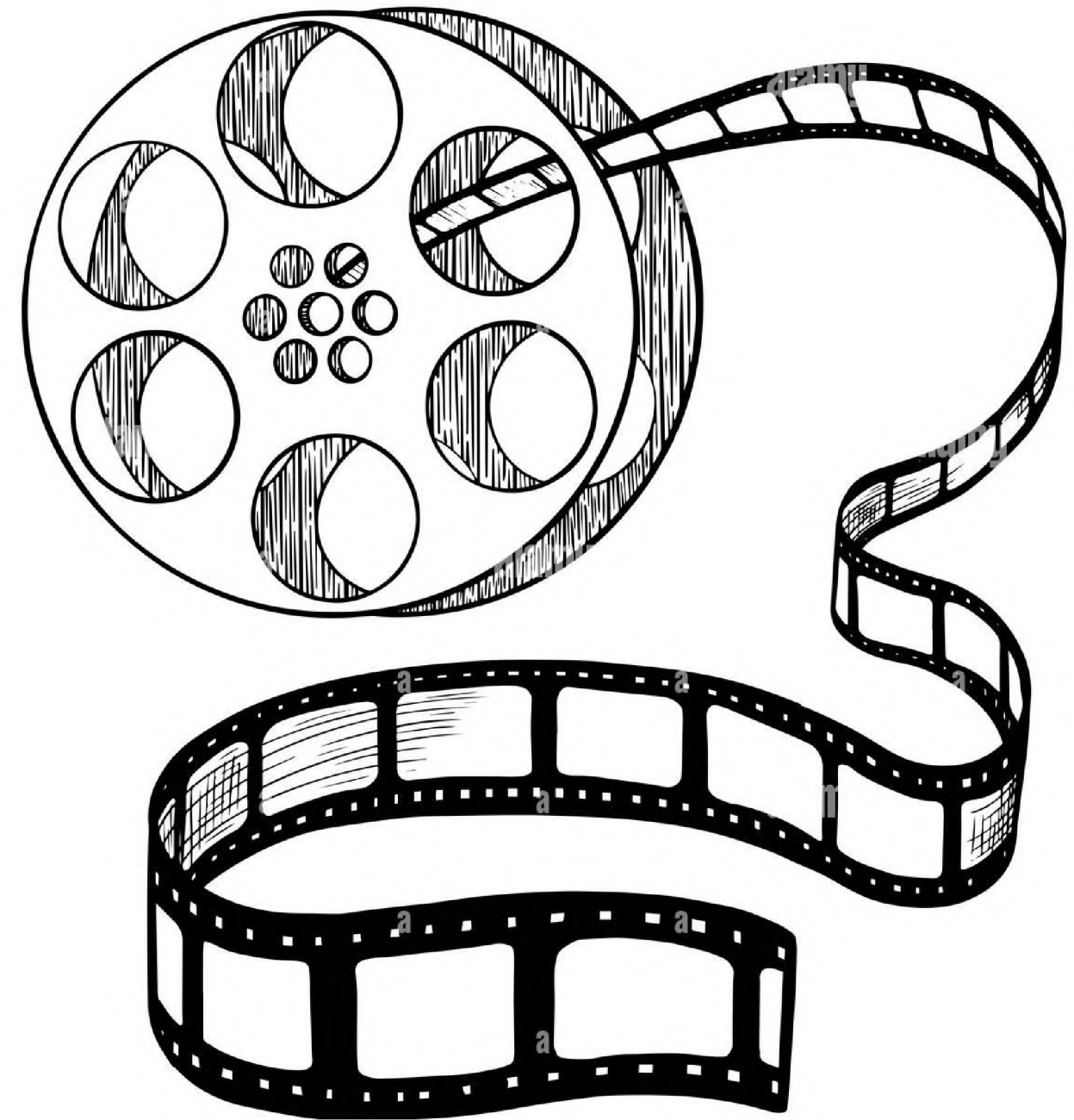
3 3 Simile Fill

rit.

Film cue

Esta pieza es una composición original para una escena filmográfica. La escena utilizada fue extraída, con fines educativos, de la película *Crouching Tiger, Hidden Dragon*. Ya que la película está ambientada en Asia, más específicamente china, me enfoqué en instrumentos y ritmos de este continente y en la utilización de la escala pentatónica, típica de la música asiática. Aquí utilice una orquesta sinfónica completa con la adición de algunos instrumentos de origen asiático, como son la flauta *Shakuhachi* muy utilizada en Japón pero, proveniente de china, y los *Taikos* que son tambores típicos japoneses.

Ilustración 12



Sees girl 01:07:32:27 Arrives at bridge 01:07:42 "A faithful heart..." 01:07:53 Pick of the Jump 01:08:11:26

C 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26

Picc. *mp* **3 4**

Shaku. 1,2

Ob. *mp* **4 4**

Bs. Cl. 1,2 *mp* **4 4**

Bsn. 1,2 *mp* **4 4**

Bb Tpt. 1,2

Bb Tpt. 3

Tbn. 1,2 **3 4**

Tbn. 3 **4 4**

Tuba *mp* **4 4**

Hn. 1,2 *mp* **3 4**

Hn. 3,4 **3 4**

Gong **4 4**

Taikos **4 4**

Hp. *mf* **3 4**

Pno. **4 4**

S pad *mf*

Vln. I *ppp*

Vln. II *ppp* **3 4**

Vla. *ppp* **4 4**

Vc. *ppp* **4 4**

D.B. *mp* **4 4**

D 27 28 29 30 31 32 33

Picc. *mf*

Shaku. 1,2 *mf*

Ob. *mf*

Bs. Cl. 1,2 *mf*

Bsn. 1,2 *mf*

Bb Tpt. 1,2 *mf*

Bb Tpt. 3 *mf*

Tbn. 1,2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

Tuba *mf*

Hn. 1,2 *mf*

Hn. 3,4 *mf*

Gong **4 4**

Taikos **4 4**

Hp. **4 4**

Pno. **4 4**

S pad

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *f*

D.B. *mf*

34 35 36 37 38

Picc. *pppp*

Shaku. 1,2 *pppp*

Ob. *pppp*

B♭ Cl. 1,2 *pppp*

Ban. 1,2 *pppp*

B♭ Tpt. 1,2 *pppp*

B♭ Tpt. 3 *pppp*

Tbn. 1,2 *pppp*

Tbn. 3 *pppp*

Tuba *pppp*

Hn. 1,2 *pppp*

Hn. 3,4 *pppp*

Gong *f* Large gong open

Taikos *f* Taiko open

Hp. *pppp*

Pno. *pppp*

S pad *pppp*

Vln. I *pppp*

Vln. II *pppp*

Vla. *pppp*

Vc. *pppp*

D.B. *pppp*

Jingle

Un *jingle* es una canción o melodía corta, utilizada para la promoción de productos o servicios en medios de comunicación como son la televisión y la radio, y actualmente el internet. La siguiente composición es un *jingle* para la compañía de colchones *Seally*, el video utilizado es para fines educativos y la melodía es original y totalmente instrumental. La inspiración para este se basa en la paz y el descanso, por esto, la melodía es sencilla y ligera con un ensamble mediano que consta de una orquesta de cuerdas, tres vientos, tres instrumentos de percusión, piano y celesta, para darle ese aire de fantasía y ensueño.

Ilustración 13



Jingle "Sealy"

Stefany Rodriguez

MX IN
Adagio ♩ = 70

Scene 2 Scene 3 Scene 4 Mattress appear "Sealy" Logo **MX OUT**

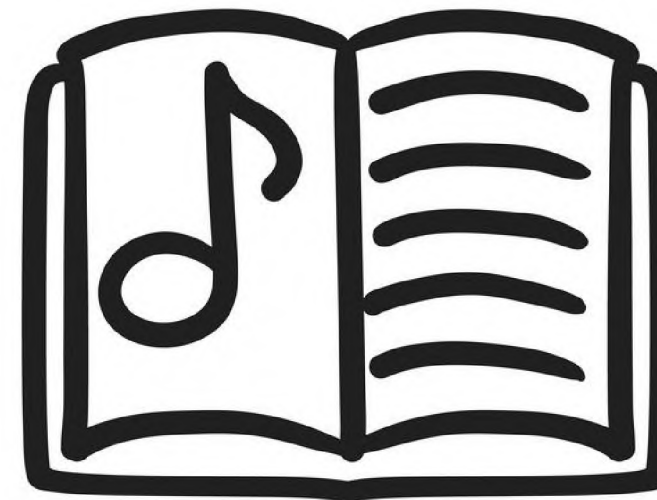
The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Piccolo:** Treble clef, 4/4 time. Starts with a whole note in the final measure, dynamic *mf* to *ppp*.
- Flute:** Treble clef, 4/4 time. Starts with a whole note in the final measure, dynamic *p* to *mp* to *mf* to *ppp*.
- Bassoon:** Bass clef, 4/4 time. Starts with a whole note in the final measure, dynamic *p* to *mp* to *mf* to *ppp*.
- Triangle:** Percussion, 4/4 time. Starts with a whole note in the final measure, dynamic *mp* to *mf*.
- Crash Cymbal:** Percussion, 4/4 time. Starts with a whole note in the final measure, dynamic *mf*.
- Bass Drum:** Percussion, 4/4 time. Starts with a whole note in the final measure, dynamic *mp* to *mf*.
- Piano:** Grand staff, 4/4 time. Starts with a whole note in the final measure, dynamic *p* to *mp* to *mf* to *ppp*.
- Celesta:** Grand staff, 4/4 time. Starts with a whole note in the final measure, dynamic *p* to *mp* to *mf* to *ppp*.
- Synth Pad:** Grand staff, 4/4 time. Starts with a whole note in the final measure, dynamic *p* to *mp* to *mf* to *ppp*.
- Violin I:** Treble clef, 4/4 time. Starts with a whole note in the final measure, dynamic *p* to *mp* to *mf* to *ppp*. Includes *pizz.* marking.
- Violin II:** Treble clef, 4/4 time. Starts with a whole note in the final measure, dynamic *p* to *mp* to *mf* to *ppp*. Includes *pizz.* marking.
- Viola:** Bass clef, 4/4 time. Starts with a whole note in the final measure, dynamic *p* to *mp* to *mf* to *ppp*.
- Cello:** Bass clef, 4/4 time. Starts with a whole note in the final measure, dynamic *p* to *mp* to *mf* to *ppp*.
- Double Bass:** Bass clef, 4/4 time. Starts with a whole note in the final measure, dynamic *p* to *mp* to *mf* to *ppp*.

Tema y variaciones

El tema y variaciones es una pieza en la cual se presenta un tema completo, muchas veces sencillo, seguido de variaciones de este mismo en diferentes estilos y utilizando las diferentes técnicas de desarrollo temático. La siguiente pieza es un tema con 10 variaciones de mi autoría. Compuse esta pieza para piano, con un tema original sencillo, luego utilice técnicas de desarrollo temático, como aumentación, disminución, cambio de color con los diferentes registros etc. para variar y hacer diferentes versiones del tema original. También me valí de géneros diferentes, como el vals y el bolero y jugué con tiempos, métricas y acompañamientos diferentes.

Ilustración 14



Theme and variations

Stefany Rodriguez

Theme
Andante ♩ = 100

Variation I
Andante ♩ = 100

Variation II
Adagio ♩ = 70

Variation III
Andante ♩ = 100

Variation IV
Allegro ♩ = 120

Variation V
Allegro ♩ = 120

Variation VI
Larghetto ♩ = 60

49 *mp*

53

Variation VII
Adagio ♩ = 70

57 *espress. p*

61 *mf*

Variation VIII
Waltz ♩ = 100

65 *mf*

69 *f*

73 *mf*

77 *f*

mp

Variation IX
Bolero ♩ = 80

81 *mf*

85

Variation X
Andante ♩ = 100

89 *mf*

91

93

Musical notation for measures 93-94. The right hand features a series of chords and dyads, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

95

Musical notation for measures 95-96. The right hand has a more complex texture with some chords and a melodic line, while the left hand continues with eighth notes.

97

Musical notation for measures 97-98. Both hands feature a consistent eighth-note rhythmic pattern.

99

Musical notation for measures 99-100. The right hand has a melodic line with some chords, and the left hand plays chords. The piece concludes with a double bar line.

Conclusión

Luego de analizar dos de las piezas más emblemáticas de Igor Stravinsky, podemos darnos cuenta de su gran habilidad como compositor, orquestador e inclusive arreglista. Stravinsky toma las historias y las cuenta a través de su música de formas en las que solo él puede. Su uso brillante de la orquesta es una de las características más evidentes en cualquiera de sus piezas. Utilizando diferentes combinaciones de instrumentos para reiterar el tema y llevando a los instrumentos a hasta su límite para lograr la reacción que busca en el oyente. Una de las características que prácticamente grita su nombre es su tratamiento rítmico. No por nada fue denominado como el iniciador de “La Revolución Rítmica” del siglo veinte. Stravinsky cambio la forma en la que los músicos sentían el ritmo, utilizando constantes cambios de métrica, desplazando a la melodía y reestructurándola a su antojo de todas las formas posibles. Otro de los elementos de desarrollo motivico más emblemáticos del compositor, son su tendencia a armonizar el oboe en terceras, y su uso constante del staccato, que aparece de varias formas y en gran parte de los instrumentos, tanto como acompañamiento, así como en alguna variación de la melodía.

Otra característica que marca a cualquiera de sus piezas como suya, es su tratamiento de las fuentes literarias. Stravinsky tenía la gran habilidad y el conocimiento, tanto para expresar todo el folclor y el salvajismo de la Rusia medieval, como para interpretar y re-componer la misma historia en un estilo clásico europeo, esto viene de las influencia que tuvo en su niñez, durante la cual estuvo empapado tanto de la música folclórica cantada por las trabajadoras en las villas rusas, como por el trabajo de su padre como Bajo principal en la opera.

Igor Stravinsky logra cambiar su estilo compositivo manteniendo su esencia a través de todos estos mecanismos, que juntos hacen evidente y revelan cualquier pieza como su suya. Fue un compositor extremadamente multifacético y camaleónico, que supo dejar una gran impresión tanto en el público como en sus colegas músicos. Es por esto que gozo de una enorme influencia, convirtiéndose en uno de los compositores más emblemáticos del siglo veinte, cuyas obras e innovaciones tienen un enorme peso e influencia aun los compositores de hoy en día.

Ilustración 15



Dibujo por Pablo Picasso. Extraído de: Mundoclasico.com

Bibliografía

- Chua, D. K. (08 de Julio de 2008). *Rioting with Stravinsky: a Particular Analysis of the Rite of Spring*. Obtenido de Wiley Online Library: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/j.1468-2249.2007.00250.x>
- Crossley-Holland, Ringer, P. a., & L., A. (09 de Septiembre de 1998). *musical composition*. Obtenido de Britannica.com: <https://www.britannica.com/art/musical-composition/additional-info#history>
- Dailey, S. S. (2013). *Songs of the mighty five: A guide for teachers and performers*. Indiana: Faculty of the Jacobs School of Music.
- Dewdney, J. C., Hosking, G. A., Raeff, M., Lieven, D., Keenan, E. L., Medvedkov, O. L., . . . Richard, H. (26 de Julio de 1999). *Russia*. Obtenido de Britannica.com: <https://www.britannica.com/place/Russia>
- Fairclough, P. (s.f.). *Music and the Russian Revolution*. Obtenido de British Library: <https://www.bl.uk/20th-century-music/articles/music-and-the-russian-revolution#authorBlock1>
- FONDATION-Igor-Stravinsky. (s.f.). *The Composer: Biography*. Obtenido de FONDATION Igor Stravinsky: <https://fondation-igor-stravinsky.org/en/composer/biography/>
- Gogol, N. (2002). Introduction. En V. Prokhorov, *Russian Folk Songs: Musical Genres and History* (págs. 1-12). Scarecrow Press.
- Masashi Kishimoto, D. (10 de Julio de 2018). *An Analysis of Igor Stravinsky's Symphony of Psalms Focusing on Neoclassicism*. Obtenido de Rangsit Music Journal Conservatory of Music: <https://so06.tci-thaijo.org/index.php/rmj/article/view/133611>
- Nettl, B. (03 de Diciembre de 2020). *folk music*. Obtenido de Britannica.com: <https://www.britannica.com/art/folk-music>
- Prokhorov, V. (2002). *Russian Folk Songs: Musical Genres and History*. Scarecrow Press.
- Stravinski, Í. (1935). *An Autobiography*. W. W. Norton Company.
- Stravinsky, I. (1911). *PETRUSHKA*. Obtenido de IMSLP: [imslp.org/wiki/Petrushka_\(Stravinsky%2C_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Petrushka_(Stravinsky%2C_Igor))
- Stravinsky, I. (1920). *PULCINELLA*. Obtenido de Scribt.

Ilustración 16



Dibujo por Hilda Wiener. Extraído de: Alamy.es