



# **El piano de fuego de Igor Strawinsky.**

---

**Emilio Bayón**

Espacio Sonoro n° 38. Enero 2016

## **El piano de fuego de Igor Strawinsky.**

El piano es uno de los instrumentos musicales más conocidos en la actualidad. Desde su nacimiento hacia 1700, se empezaron a ver sus posibilidades y tras las mejoras técnicas llegó a su apogeo con el romanticismo donde se convirtió en Rey colocándose a la cabeza de la organología mundial en un tiempo récord. Los roles de este instrumento dentro de la música occidental están bien delimitados: a) instrumento a solo (toda la música escrita para un único instrumento), b) instrumento solista y orquesta (todos los conciertos clásicos, románticos, siglo XX y modernos), c) instrumento integrante de un grupo de cámara (con la multitud de variedades que ello conlleva, vocal, instrumental y mixta), d) instrumento acompañante (con cualquier instrumento) y por último queda una última categoría que resulta ser la menos conocida: e) instrumento integrante de una orquesta. Y es precisamente en esta última categoría en la que fijamos nuestra atención.

El piano no llega a la orquesta por generación espontánea. El origen, evolución y establecimiento está muy claro y bien delimitado, y no sólo de las funciones del instrumento dentro del aparato orquestal y su evolución, sino también del tipo de instrumento a utilizar: piano, pianino (piano vertical), pianoforte, etc. No se ha estudiado aún en profundidad este aspecto de la orquestación del último siglo. Las referencias son variadas, pero difíciles de localizar y en algunos casos tan solo tenemos eso, la referencia. Debido a esta última dificultad vamos a basar este pequeño artículo en la propia fuente, es decir, la partitura.

Hay muchas partituras donde encontrar un piano formando parte de la orquesta, todas ellas con sus peculiaridades, pero vamos a escoger una partitura conocida por un amplio espectro de público, que se ha dado a conocer en medios de difusión masivos, un ballet en origen derivado en dos suites posteriormente: El Pájaro de Fuego de Igor Stravinsky. Es de todos conocida la costumbre de este compositor de revisar constantemente su propio trabajo. Esta obra, Stravinsky no sólo la revisó varias veces, sino que la reescribió varias veces también. En todas las versiones de esta pieza el piano está presente, pero en todas ellas su presencia es muy diferente. Es por esto mismo que nos resulta más interesante analizar y comparar estas tres versiones que cualquier otra pieza de las muchas disponibles.

Comenzaremos haciendo referencia a Héctor Berlioz (1803-1869), compositor francés y autor de un tratado de orquestación muy importante históricamente hablando. Este autor,

compositor y editor incluye una referencia al piano dentro de su tratado de orquestación. La referencia es de gran importancia. Está incluyendo un nuevo instrumento dentro de la orquesta. El tratado data de 1843, escrito a la edad de 40 años del autor. La primera obra en la que Berlioz decide utilizar su propia sugerencia es en 1872 en la Suite L'Arlésienne nº1 donde incluye al piano junto al arpa, es decir: *Harpe ou Piano*. Esta indiferencia (uno u otro instrumento) se puede encontrar en varias partituras de la época. Es casi una muestra innecesaria de pudor a la hora de nombrar el instrumento. El arpa y el piano son dos instrumentos lo bastante diferentes como para evitar comparaciones, sin embargo, parece ser que a nivel orquestal o como instrumentos que añaden color, pueden cumplir la misma función. Pero hay que ser cuidadoso con uno de los efectos más populares del arpa, el *glissando*, ya que es aquí donde puede haber errores. Esta capacidad para deslizarse fácilmente por las cuerdas no es combinable con el piano. El piano puede hacer exclusivamente dos *glissandi*: uno en teclas blancas y otro en teclas negras;<sup>1</sup> mientras que el arpa con sus siete pedales puede hacer *glissandi* con cualquier combinación que posibilitan sus pedales. La timidez de estos autores de fines del siglo XIX es impropia. Audaces en muchos otros aspectos, no en balde son compositores reconocidos, y sin embargo, en algo como esto, actúan con sigilo.

Primero utilizan la indiferencia, como el caso de Berlioz, y con dos instrumentos: Arpa o Piano y, Celesta o Piano. Ya hemos hablado de una de las dificultades a la hora de sustituir un Arpa por un Piano, pero la intensidad y el volumen son aspectos a tener en cuenta. Las orquestas han ido creciendo en muchos aspectos, pero sobre todo en tamaño, es decir, en número de integrantes. Mientras que una orquesta barroca se conforma con cuatro o seis violines, en una orquesta romántica hablamos de un mínimo de veinte; es un incremento notable. La inclusión de mayor variedad de instrumentos, viento madera y viento metal, además de añadir multitud de colores y sus combinaciones, también ayuda a incrementar el volumen, que es el motivo principal por el que se justifica que un Piano pueda sustituir un Arpa. Sin embargo, no hemos visto aún ninguna interpretación de la suite Arlésienne sin Arpa y con Piano. La diferencia de color entre la Celesta y el Piano es igualmente notable pero más simple de sustituir técnicamente. Ambos son instrumentos de tecla y consecuentemente, aunque la técnica para ejecutarlos sea distinta, pueden realizar la misma música.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Actualmente hay muchas posibilidades de *glissandi* en los pianos, como por ejemplo, hacerlo sobre las propias cuerdas.

<sup>2</sup> Tenemos en cuenta la diferencia de amplitud y la diferencia en tesitura de ambos instrumentos.

Para dejar estas nomenclaturas (Arpa o Piano, Celesta o Piano), es decir, cuando empiezan a atreverse a utilizar el Piano independientemente, no sustituyendo a un Arpa o una Celesta, optan por el *Pianino*. Este instrumento no es otro que un Piano, pero hace referencia a un Piano vertical. Con el crecimiento de la burguesía, el aumento de población en ciudades, la reducción de espacio en las viviendas y muchas otras causas, los constructores de instrumentos, en este caso de Pianos, crearon una versión “mini” del instrumento. Cruzando las cuerdas de lo que técnicamente se llama ‘el arpa del piano’, consiguen reducir la longitud y el espacio que puede ocupar. Cambiando horizontalidad por verticalidad (de ahí su nombre), unido a una modificación del mecanismo para poder golpear cuerdas verticales, no horizontales, consiguen un Piano con cualidades sonoras similares que se puede incluir en un espacio más reducido, ayudando así a aumentar la popularidad del instrumento ya que puede acceder a viviendas de menor tamaño. Así pues, es éste el instrumento que los compositores nombran en sus piezas. Una versión reducida del instrumento. Volvemos a la timidez de los autores a la hora de enfrentarse con este instrumento. Quizás por ser un instrumento que puede competir él solo con la orquesta como han visto recientemente con esos conciertos para Piano y Orquesta de Schumann, Brahms, etc. Quizás tengan miedo que parezca un instrumento solista y no un instrumento que añade color y posibilidades. Desconocemos las causas pero el hecho está claro: los autores se muestran cautos a la hora de utilizar este instrumento en una agrupación orquestal.

“En la época en que Diághilev me encargó la música, el ballet acababa de experimentar una gran transformación gracias a la aparición de un joven maestro de ballet, Fokin, y a la eclosión de un puñado de artistas de gran talento y frescura”.<sup>3</sup>

El pájaro de Fuego se estrenó el 25 de Junio de 1910 en la Ópera de París con los siguientes artistas todos ellos de primera fila:

Coreografía: Mijaíl Mijáilovich Fokine (1880-1942) maestro de ballet, coreógrafo y bailarín.

Vestuario: León Nikoláyevich Baskt (1866-1924) pintor y diseñador escenográfico y de vestuario.

Regiduría: Sergeï Leonidovich Grigoriev (1883-1968) regidor.

Decorados: Aleksandr Yákovlevich Golovín (1863-1930) diseñador escénico.

<sup>3</sup> Strawinsky, Igor: *Crónicas de mi vida*. Alba. Barcelona. 2005.

Dirección de orquesta: Henri Constant Gabriel Pierné (1863-1937) organista, compositor y director de orquesta.

Música: Ígor Fiódorovich Stravinski (1882-1971) compositor y director de orquesta.

Y la persona encargada de aglutinar a todos estos artistas fue Serguéi Pávlovich Diáguilev (1872-1929) un empresario ruso que puso mucho empeño en que todas las obras que presentaba fuesen de primera calidad. Stravinski lo describe así: “su personalidad era grande y generosa, exenta de todo cálculo. Si calculaba, significaba que estaba sin blanca. En caso de que estuviera boyante se convertía en el derrochador más grande, consigo mismo y con los demás”.<sup>4</sup>

Pieza dividida en seis números con novedades rítmico-sincopadas, mezcla de diatonismo y cromatismo, escalas hexáfonas, pero sobretudo la relación entre música y danza. André Boubourechliev (1925-1997) hace esta descripción: “Entre el diatonismo, cromatismo y giros orientalizantes Stravinski ha sabido de todos modos poner en primer plano sobre sus parámetros melódico y cromático un agente mediador, la cuarta aumentada, verdadero intervalo de definición de la pieza que le permite englobar y unificar, incluso acentuar y neutralizar a voluntad, sus funciones formales”.<sup>5</sup> Y no son estas las únicas innovaciones. Es la primera vez que los bailarines tienen que enfrentarse a la rítmica de este compositor. Hasta este momento los bailarines hacían coincidir los pasos con la métrica dada, pero con este ballet, la coreografía de Fokine obliga a los bailarines que no se muevan ‘a tiempo’ en la métrica proporcionada por Stravinsky que de por sí es compleja porque incluso ésta tampoco se rige ya por este parámetro. Ya Debussy declaró: “To my mind, drums and negro rhythms are not enough to constitute music...”.<sup>6</sup> Así mismo Cadwell asegura: “Indirectly it is of importance in that its presence in serious artistic circles of Russia is indication of African artistic influence in Russia, and presumptive evidence that there might be some musical influence too, since music and literature usually enter a new field hand in hand”.<sup>7</sup> Esto, unido a las innovaciones

<sup>4</sup> Stravinsky, Igor: *Crónicas de mi vida*. Alba. Barcelona. 2005.

<sup>5</sup> Programa de Notas. Teatro Real. 1999.

<sup>6</sup> Stravinsky, Igor. *L’oiseau de feu*. Fac-similé du manuscrit Saint-Pétersbourg, 1909-1910. Etudes et commentaires par Louis Cyr, Jean-Jacques Eigelpinger, Pierre Wissmer. Éditions Minkoff. Genève. 1985. En mi opinión, percusión y ritmos negros no son suficientes para formar música... Traducción del autor.

<sup>7</sup> Caldwell, George O.A.: *Comparison of Selected Material in Stravinsky’s Fire-Bird with Traditional Negro Folk Music*. State University of Iowa. 1932. Indirectamente es de importancia ya que su presencia en serios círculos artísticos de Rusia es indicación de la influencia artística africana en Rusia, y la prueba de presunción de que podría haber alguna influencia musical también, ya que la música y la literatura suelen entrar en nuevos campos de la mano.

del propio Fokine y al trabajo estrecho entre ambos hacen de El pájaro de fuego una obra particularmente novedosa. “El resultado se traducía en que a los artistas les costaba mucho esfuerzo, y todavía les cuesta hoy, coordinar sus gestos y sus pasos con la música, y en que se producía una molesta desincronización entre los movimientos de danza y las imperiosas exigencias del compás musical”.<sup>8</sup>

Las tres versiones de esta pieza presentan diferencias sustanciales en cuanto a extensión y forma y con pequeñas variaciones dentro de las mismas. No es nuestro objetivo analizar estos aspectos de la partitura, pero consideramos que es importante presentar un esquema en cuanto a su construcción para poder comprender con mayor claridad el análisis desarrollado posteriormente. Hemos colocado las secciones de forma que podemos ver las que son similares de las que son diferentes, como por ejemplo el primer cuadro: en las tres versiones existe una introducción que es prácticamente idéntica, y vamos señalando con colores las que contienen piano y las que no. Del mismo modo podemos ver las secciones independientes: n 3 del índice, hay una sección en la versión de 1910 que incluye piano en la orquestación. Ésta sección no existe en ninguna de las versiones de 1919 y 1945. De esta manera vemos claramente las similitudes y diferencias en lo que a forma se refiere así como las inclusiones del piano dentro de la propia orquestación, lo que resulta muy útil a la hora de hacer el tipo de comparativa que vamos a mostrar posteriormente.

	1910	1919	1945
1	-Introduction -TABLEAU I. The Enchanted Garden of Kastchei	-Introduction -N� 5 de ensayo	-1a. Introduction -N� 5 de ensayo
2	-14 compases extra		
3	-Appearance of the Firebird, Pursued by Prince Ivan		
4	-N� 7 de ensayo		
5	-48 compases extra	-L’oiseau de feu et sa dance	-1b. Prelude and Dance of the Firebird
6	-Dance of the Firebird	-Variation de l’oiseau de feu	-1c. Variations (Firebird)
7	-N� 6 de ensayos, compases antes de 22 (similar en forma con 1945 pero no en contenido: 1910: 21-28 1919: no existe		-2. Pantomime I

<sup>8</sup> Strawinsky, Igor: *Crónicas de mi vida*. Alba. Barcelona. 2005.

	1945: 19-21		
8	-Capture of the Firebird by Prince Ivan		
9	-The Firebird's Supplications		-3. Pas de deux (Firebird and Ivan Tsarevich)
10	-Del nº 42 al nº 53 de ensayo, hay aquí una ampliación que no existe en 1919 ni en 1945		
11	-Appearance of the thirteen Enchanted Princesses		-4. Pantomime II
12	-The Princesses' Game with the Golden Apples		
13			-5. Scherzo (Dance of the Princesses)
14	-Sudden Appearance of Prince Ivan		-6. Pantomime III
15	-Khorovod (Round Dance) of the Princesses	-Ronde des princesses <i>Khorovode</i>	-7. Rondo (Khorvod)
16	-Daybreak. Exclusivo en esta versión		
17	-Prince Ivan penetrates Kastchei's Palace. Exclusivo en esta versión.		
18	-Magic Carillon, Appearance of Kastchei's Monster Guardians, and Capture of Prince Ivan. Exclusivo en esta versión		
19	-Arrival of kastchei the Immortal. Exclusivo en esta versión		
20	-Dialogue of Kastchei and Prince Ivan. Exclusivo en esta versión		
21	-Intercession of the Princesses. Exclusivo en esta versión		
22	-Appearance of the Firebird. Exclusivo en esta versión		
23	-Dance of Kastchei's Retinue Enchanted by the Firebird. Exclusivo en esta versión		
24	-Infernal Dance of All Kastchei's Subjects	-Dance infernale du roi Kastchei	-8. Infernal Dance
25	-Lullaby (Firebird)	-Berceuse	-9. Lullaby (Firebird)
26	-Kastchei's Awakening		
27	-Kastchei's Death		
28	-Profound Darkness		
29	TABLEAU II -Disappearance of Kastchei's Palace and Magical Creations, Return to life of the Petrified Knights, General Rejoicing	-Final	-10. Final Hymn

Contiene piano ◆

No contiene piano ◆

Las tres versiones comparten elementos en común pero también existen diferencias. Desde un punto de vista formal las tres comienzan y terminan prácticamente de la misma manera con insignificantes diferencias, pero las secciones interiores tienen diferencias sustanciales, es decir, secciones exclusivas en una u otra versión, en especial entre las de 1910 y 1945. No vamos a analizar a fondo la forma de la obra pero sí vamos a observar la estructura para poder comparar con más celo las funciones del piano y sus convergencias o divergencias.

Para facilitar la comprensión y la redacción de este texto denominaremos a la versión de 1910 A, la de 1919 B y la de 1945 C.

La Introducción es prácticamente igual en las tres versiones con muy pequeñas diferencias en instrumentación. Stravinsky sólo ha incluido el piano en la versión B y C con un único elemento independiente en forma de arpeggio (Fig. 1). Con 'elemento independiente' nos referimos a que esta figura es exclusiva de este instrumento, no está duplicando a otros

ni se presenta como apoyo armónico, ni rítmico, ni melódico.

Continuando en una secuencia formal, como se puede observar en el cuadro donde se expone la estructura comparada, encontramos la primera aparición del piano en la versión A. En este caso encontramos al piano imitando el efecto glissando de las arpas. Obviamente no ocurre de forma idéntica pero sí con el mismo gesto.

En el apartado 5 del esquema formal volvemos a unir la versión B y la C donde encontramos dos elementos. El primero es una duplicación breve y exacta de la flauta, el clarinete y las cuerdas (Fig. 2), en ambos casos idéntica en ambas versiones.

En el segundo caso lo que encontramos es realmente un apoyo armónico en efecto trémolo (Fig. 3). Un trémolo con dos quintas disminuídas. En otro tipo de análisis de esta



Figura 1



Figura 2



Figura 3





Figura 4

partitura, y hemos de decir que hay muchos, se considera esta quinta disminuída o cuarta aumentada una de las características de esta pieza, al menos desde un punto de vista armónico. Tanto en la versión B como en la C este elemento aparece aislado, no está duplicando a ninguna familia ni instrumento orquestal. Esto es algo que no sucedía unos años atrás. En las primeras apariciones del piano dentro de la orquesta como cualquier otro instrumento, siempre se le asignaban funciones de apoyo duplicando a una u otra sección de la

orquesta, es decir, el piano no era un instrumento autónomo dentro de la orquesta. A lo largo de casi 50 años esto va cambiando hasta que obtiene una integración completa, y es en esta pieza donde comienza esta aceptación.

Continuando en las versiones B y C, pasamos en este momento al número denominado en ambos casos Variaciones (Variation de l’oiseau de feu – Variations (Firebird) respectivamente). Las dos versiones son idénticas en todos los aspectos, como si de un ‘corta y pega’ se tratase. El piano es idéntico en ambas versiones, con más efectos de glissandi y arpeggios acompañantes, a veces en forma independiente, en ocasiones duplicando.

A continuación mostramos la única variación que existe en la parte del piano dentro de esta partitura. Como se puede observar se trata del mismo elemento, la misma orquestación y la variación de uno a otro es tan pequeña que pasará inadvertida si no se mira la partitura con detenimiento:

En la imagen de la izquierda tenemos la versión B (Fig. 4) y en la derecha la versión C (Fig. 5). En la versión C existe una nota extra que no existe en B y la nota anterior es la misma en ambas versiones, tan solo se ha cambiado la altura en que se ejecutará. El resto de la partitura se puede ver que son idénticas y esto es algo que sucede a lo largo de toda la partitura.

En la versión A, en coincidencia con esta última presentación, Stravinsky reduce la intervención del piano a un único acorde en duplicación. La orquesta al completo realiza un crescendo y la

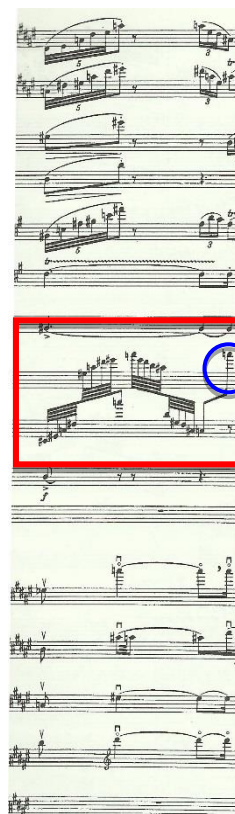


Figura 5

culminación de ese crescendo es este acorde realizado por toda la orquesta incluyendo el piano.

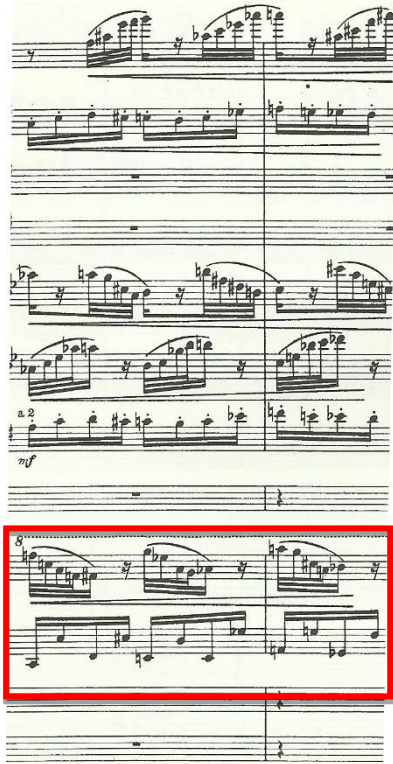


Figura 6

Las siguientes secciones (Pantomime I, Pas de deux, Pantomime II y Scherzo) son exclusivas de la versión C. El compositor le da al piano mayor presencia, no en un sentido solista evidentemente. En el primero de estos números el piano unifica la orquestación en duplicación similar con el viento madera. En el segundo las funciones del piano se combinan dando una mayor variedad con elementos en duplicación y con elementos independientes en forma de arpeggios. Tras un pequeño descanso en el tercer número dónde sólo hay tres acordes en duplicación como apoyo armónico o añadiendo color al timbre orquestal, llegamos al número más interesante desde el punto de vista del piano en la orquesta, el Scherzo.



Figura 7

La primera intervención del piano en arpeggio combinado, es un arpeggio en la parte superior y un arpeggio diferente en la inferior, este último imitado dos compases posteriores por el oboe I. La segunda intervención consta de un motivo que resulta característico, no sólo por su fuerte presencia en el propio número sino por su propia formación: dos fusas en salto de octava seguidas de dos semicorcheas que completan el motivo armónicamente aunque ya de por sí resulta muy reconocible rítmicamente (Fig. 7).

Esta figura se repite a diferentes alturas, pero hay otro elemento que también resulta interesante desde varios puntos de vista. En parte es un elemento independiente, en parte es una duplicación y en parte una continuación. Este elemento está formado por cuatro fusas y una semicorchea, siempre en sentido descendente. La misma figura se ejecuta en el viento madera en sentido ascendente. El final del elemento del piano se convierte en el comienzo del elemento en los vientos, lo que genera un pequeño contrapunto en espejo, pero

también crea una figura sinuosa combinando ambos elementos, pero a su vez, algún otro viento, ocasionalmente ejecuta el mismo elemento en dirección opuesta al piano o al contrapunto del piano. En la imagen de la izquierda se puede ver claramente un ejemplo (Fig. 6).

También hay otro elemento pequeño, tres semicorcheas que actúa en contrapunto en espejo con el arpa, y la combinación de ambos como respuesta a los elementos presentados por el viento madera mientras la cuerda tiene un contrapunto cancrizante con el viento madera y un trino hasta que alcanzan un punto en común.

Tan sólo resta un elemento más cuyo final aparece dos veces más en los compases posteriores.

Comienza en escala por grados conjuntos descendente dentro de



Figura 8

un septillo en la primera mitad del compás y finaliza con dos fusas y una semicorchea en acorde. Es ésta última parte la que utilizará Stravinsky dos veces más en los compases consecutivos.

Este número presenta una especie de Da Capo repitiendo forma, motivos y elementos.

El siguiente número es exclusivo de la versión A. Aquí presenta el piano por primera vez en esta versión realizando un trémolo en duplicación de las arpas y como relleno armónico. Esto sucede durante un número de compases hasta que cambia a una combinación entre ritmo y melodía. El piano pasa de hacer un trémolo a unas octavas



Figura 9

quebradas en sentido melódico ascendente duplicando las flautas. Las octavas se convierten en acordes hasta que llegamos al carrillón propiamente dicho.

En el carrillón encontramos una melodía que ressemble al instrumento mencionado. Los instrumentos que intervienen son la cuerda, el piano, la celesta, clarinete I y oboes. El resto de instrumentos ejecutan arpeggios acompañando el motivo principal donde participa el piano, el carrillón. Este número deriva en los siguientes ininterrumpidamente hasta llegar a la sección que podríamos considerar casi la más famosa de toda la pieza: A- *Infernal Dance of All Kastchei's Subjects*, B- *Danse infernale du roi Kastchei* y C- *Infernal Dance*. Las versiones B y C son idénticas, pero la versión A presenta diferencias. El piano está más presente en las dos últimas mientras que en la primera su intervención es muy breve. Los elementos destacables en las versiones B y C son muchos. Comienza su intervención en octavas, duplicando el tutti orquestal, pasando a combinar esas octavas en fortissimo con notas sueltas duplicando las cuerdas en parte. Pronto el arpa se une al piano en esas notas a contratiempo y dando paso a unos acordes de nuevo en fortissimo e inmediatamente después un arpeggio ascendente. El piano pasa a duplicar a los contrabajos mientras el arpa ejecuta unos acordes a tiempo. El siguiente paso es duplicar la melodía con octavas en ambas manos. Tras seis acordes en mi, el piano presenta un elemento independiente en semicorcheas, mitad efecto rítmico, mitad elemento melódico que se repite varias veces para finalizar con un glissando. Este elemento se repite posteriormente en octavas en ambas manos. Stravinsky incluye unos giros ascendentes y descendentes en el registro agudo duplicando las flautas y tras un buen fragmento en silencio el piano comienza a ejecutar un glissando con variaciones en el acorde al final del mismo. Después de esto, el piano retoma elementos anteriores sin novedades a resaltar hasta que llegamos a la sección donde podemos ver realmente diferencias. Hasta ahora las tres versiones presentan más o menos diferencias en forma, ritmo... pero el piano, siempre que es una sección coincidente en las tres versiones, no tenía variaciones. En esta sección la variación es mínima, pero teniendo en cuenta la similitud del resto de elementos, el hecho de que uno varíe es considerable. Esta sección comienza en el número de ensayo 171 en A, 31 en B y 136 en C. En la versión A (Fig. 8) encontramos al piano en la segunda mitad del segundo compás realizando un arpeggio ascendente a modo de duplicación del glissando de las arpas mientras que en las versiones B y C (Fig. 9) encontramos al piano ejecutando un glissando real desde el comienzo del primer compás y finalizando en acorde. Esto no tiene ninguna implicación o variación sustancial, pero no deja de ser curioso que Stravinsky haya decidido asignar mayor presencia al piano al separarlo de la duplicación con las arpas.

En las versiones B y C el piano aún ha de ejecutar unos acordes y unos glissandos antes de finalizar el número. En la siguiente sección Berceuse – Lullaby tan solo hay una intervención independiente en octavas en las versiones B y C, y en el Final Hymn de la versión C encontramos unos acordes en duplicación para finalizar la obra.

Para terminar podemos concluir que ha sido muy interesante y enriquecedor ver cómo un compositor rehace su obra, más aún un autor como I. Stravinsky que revisaba sus escritos una y otra vez. Estas tres versiones podríamos unificarlas. La versión de 1910 por un lado y por otro las versiones de 1919 y de 1945. La última versión es una copia de la segunda con números añadidos. Todas las secciones compartidas son idénticas a excepción unos pocos compases o incluso unas pocas notas, lo que se traslada al piano dentro la orquesta también. Existen diferencias entre la primera versión y las dos últimas, pero entre estas dos últimas apenas existen modificaciones.

Los compositores comenzaron a introducir el piano en la orquesta con mucha suavidad y siempre daban la opción que fuese un piano quien ejecutase la parte en cuestión o un arpa, o una celesta o incluso especificaban que fuera un ‘pianino’, lo que hoy en día se llama piano vertical. Desde la primera obra conocida que incluye un piano en la orquestación (Doctor Fausto de Smetana) donde el autor hace que el piano duplique exactamente lo que realiza la orquesta (en la mayor parte de la pieza), hasta la obra que presentamos, los compositores le han ido atribuyendo funciones cada vez más importantes o independientes. En la orquesta hay una unidad, pero dicha unidad se basa en la unión de varias familias. Estas familias son a la vez independientes del resto y a su vez dependientes de las demás. El piano empezó a utilizarse como apoyo a las distintas familias. Esto es, apoyo en la sección de percusión, ya que el piano tiene una cualidad percusiva importante; en la sección de cuerdas como apoyo armónico. En los vientos madera como apoyo melódico. El piano se adhería a una familia y/o a otra. Poco a poco le fueron asignando tareas individuales y se empieza a considerar que el piano tiene su propia tímbrica que también es muy versátil. Lo mismo puede utilizarse como instrumento de percusión, como instrumento polifónico o como instrumento melódico, e incluso la combinación de éstos. Es decir, se le empieza a considerar una única familia en sí mismo. Y ésta es la cualidad del piano en la orquesta. Se le ha considerado un instrumento melódico. Se ha presentado como un instrumento de percusión. Pero la mejor de estas clasificaciones y es la que mejor lo define, es quien lo considere un instrumento híbrido, y es ésta cualidad la que ha permitido que sea admitido en la orquesta.

Las funciones básicas que se le han asignado al piano durante el siglo XIX han sido secundarias, sin embargo, poco a poco se le atribuyen más elementos independientes ofreciéndole un tratamiento similar al resto de las familias instrumentales: elementos independientes armónicos, melódicos o rítmicos que añaden pequeños toques de color y timbre a orquestaciones complejas, como puede ser el caso de la obra tratada en este artículo. Cuanto más independientes estas funciones, mayor integración/aceptación de este instrumento dentro de la orquesta como cualquier otra familia. Stravinsky atribuye al piano una gran independencia, pero siempre con motivos muy claros en cuanto a lo que está demandando el resto de la orquestación en cada momento. Y es precisamente por eso que podemos afirmar que el piano queda oficialmente aceptado dentro de la orquesta como un miembro más en la orquesta a partir de esta partitura.



**EMILIO BAYÓN FERNÁNDEZ.** En el ámbito académico Emilio Bayón ha realizado estudios en varias especialidades musicales en España. También ha realizado estudios de Master en la Universidad de Boston (Estados Unidos), Master de Interpretación y Creación Musical en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. En la actualidad es doctorado en la misma universidad. Ha estudiado con profesores como Dalton Baldwin, Shiela Kibbe, Miguel Zanetti, Helmut Rilling, Warner Jones, etc. Ha trabajado como profesor de piano, solfeo, análisis, armonía, repertorio para instrumentistas y cantantes a lo largo de más de quince años en España, Alemania, Austria y Estados Unidos. A nivel interpretativo ha dado conciertos y recitales como pianista solista, pianista acompañante en espacios como Teatro Juan Bravo de Segovia, Claustro Catedral de León, Vila Kerilos (Francia), Weil Hall en Carnegie Hall (Nueva York) y también ha sido director musical durante tres temporadas en Theaterhof Humbach (Alemania). En la actualidad se encuentra realizando la mención internacional de su doctorado en la Universidad Federico Chopin de Varsovia (Polonia) donde también ejerce como profesor de repertorio vocal.

[emiliobayon@hotmail.com](mailto:emiliobayon@hotmail.com)