

LAS ÚLTIMAS OBRAS DE STRAWINSKY

P O R

Charles Stuart

LA crítica corriente ha usado de la siguiente fórmula para juzgar la obra de Igor Strawinsky: «Este músico comenzó con brillantez, incluso con demasiada brillantez. «El Pájaro de Fuego» y «Petrushka» fueron una llamarada en que se quemó su genio antes de que cumplierse los treinta. Las consecuencias de ello comenzaron a advertirse en «La Consagración de la Primavera». Después de esta obra, hombre perverso, no escribió con su sangre, sus nervios y sus impulsos naturales, como toda verdadera música debe escribirse, sino con su disecado y ágil cerebro. No tenía nada que decir y ningún estilo propio en qué expresarse. Cada una de las nuevas obras ofrecidas a partir de 1913, ha sido fútil experimento académico, sin forma ni «contenido». No ha existido en él continuidad creadora: tan sólo un incansable propósito de mantenerse de truco en truco ingenioso y de establecer moda tras moda. El efecto general de esta música ha sido de sequedad árida, inconfortable. No nos ofrece música, sino vidrios quebrados».

Todo esto carece de sentido. Uno puede excusarlo sobre la base de que la seducción de los primeros ballets fué tan fuerte sobre el crítico vulgar que sometió a los postulados establecidos entonces sobre el arte de Strawinsky las obras ejecutadas después de 1914. El más nuevo Strawinsky, obras como el Concierto en Re y las Escenas para Ballet, han sido juzgados de acuerdo con medidas buenas para las plumas de aquellos críticos, pero que no convienen a su íntima naturaleza. Me propongo en el presente artículo discutir algunas de las obras posteriores a 1930, tanto a la luz de la falsa interpretación que se hace de ellas como de su auténtico sentido.

La cualidad sobresaliente del Concierto en Re reside en su unidad en la variedad, en la manera con que sus dispares fragmentos y piezas se organizan para formar un valioso todo. Es cierto que Strawinsky toma una idea musical, la expone y salta a otra. Práctica que ha sido criticada recientemente como prueba de su impotencia creadora. Pero ocurre que tal procedimiento ha sido practicado igualmente por Bach, Mozart y *los Irreprochables* en general. Más aún; ocurre que ésta es la manera en que se ha escrito toda la buena música. . .

«Pero», objeta el crítico, «las sucesivas o alternantes ideas de Bach y Mozart marchan de acuerdo y construyen un modelo formal. Las de Strawinsky, no alcanzan otro tanto». Para las gentes sordas al idioma armónico y rítmico de Strawinsky, cada una de sus páginas ha de carecer por fuerza de sentido. Lo que es culpa de esos oídos sordos y no de Strawinsky. Permítaseme decir, de paso, que nada despierta mayor orgullo ni da mayor satisfacción a un músico que sus *pasajes sordos*, sin un significado al alcance de cual-

quier oído vulgar. Los cultiva con ansiedad; hace de ellos su virtud; son su solaz y su más estimada riqueza. Es muy fácil ser dogmático y condenatorio con una música que nunca en realidad se oye y no se tiene esperanzas de comprender. Mas para los que poseemos oídos sin puntos muertos para esta música concreta y, en general, abiertos sin reservas al mundo de los sonidos, el idioma de Strawinsky; la textura, compás por compás, lógica de sus obras; su «sentimiento» de la orquestación; su tensión y sabor en la conducción de las voces, todo es materia de belleza dentro de su original significado. Para nuestra forma de pensar, las ideas musicales de Strawinsky, en su producción habitual, son lógicas, consecuentes y cohesivas.

Volvamos al Concierto en Re. El huidizo, trabajado Final (Rondó por el nombre más que por su naturaleza), es una clara réplica al Vivace inicial, movimiento rápido de muy distinto corte y propósito. Así como el elegante movimiento medio, Arioso, contrarreplica a los dos citados. El Vivace es estructuralmente el más complejo de los tres tiempos. Sin duda, los oídos sordos para Strawinsky a que antes nos referimos se sentirán desconcertados por la sección media, Moderato. Del fluir inocente de un ritmo en 6/8, se nos sumerge en un sombrío mundo de sincopación, de armonías acedas, aunque no sin perfume. Este episodio no sólo es excitante en sus propios términos, sino que representa un *complemento* a los otros, lo que prueba que su autor no se halla falto del sentido arquitectónico que se le discute.

¿Y qué decir del Arioso? Basta una ojeada a este movimiento sobre el papel para descubrir su afinidad con mucho de lo presente en «Apolo Musageta». La línea melódica tiene la misma importancia y amplitud: estamos aquí gobernados por dos sutiles direcciones, *dolce espressivo* y *dolce cantabile*. El Concierto en Re se estrenó en 1946, el Apolo en 1928. Strawinsky volvió a un idioma semejante después de veintidós años. Considerable argumento contra la falacia de que no existe continuidad creadora en su música. Reiteraciones de esta clase pueden hallarse muchas en su producción. A veces vuelve hasta el idioma de 1909. En el terreno estético, separado de los términos técnicos, se puede seguir la siguiente cadena de confrontaciones: final de «El Pájaro de Fuego» (1909), final de «El Beso del Hada» (1928), final de «Apolo Musageta» (1928), final de la «Sinfonía de Salmos» (1930), final de «Escenas de Ballet» (1944). Estamos aquí en presencia de cinco obras musicales que cubren un lapso de treinta y cinco años y entre las que existe una curiosa y preciosa cualidad común, muy difícil de expresar con palabras. Es tal vez una cierta inocencia y ternura. Podemos mirar dentro de esta música como en los ojos de un niño o de un claro amanecer. Y lo que vemos es un no sé qué de paradisíaco e inolvidable. ¿Es que yo deliro? Permítaseme afirmar con toda sobriedad que el auditor, de la índole que sea, que no reciba una tal visión de esta música, no ha comenzado a comprenderla.

La música de Strawinsky no penetra obsequiosamente en los oídos. Sus raras bellezas no se nos presentan en bandeja; han de ser buscadas y perseguidas por nosotros. Estoy dispuesto a admi-

tir que cuando por primera vez se oyen las «Escenas de Ballet» la impresión es desfavorable. En su estreno por la Orquesta del Covent Garden, chocaba sobre todo la soberbia procesión de armonías del Apoteosis. Posteriores audiciones, más el estudio de la partitura sobre la grabación hecha en Estados Unidos, me reafirmaron a mí en la estimación de las «Escenas de Ballet». Encontramos aquí una viviente refutación a las censuras sobre la sequedad, la falta de brillo y *los vidrios rotos*. La partitura es alegre y radiante. También contiene una deliberada frivolidad que la asemeja a veces con el ballet Juego de Naipes, ese excelente y fuerte licor de la música moderna.

¿Por qué son las Escenas tan duras de dominar y de poseer *sobre la marcha*? Una de las razones radica en la delicada factura de esa música. La partitura, escrita para una reducida orquesta, (una flauta, un fagot, dos cuernos) se confina con frecuencia en nueve translúcidas líneas o menos aún. La orquestación nos penetra; no nos asalta, ni nos toma con violencia. Otra de las razones aludidas es la en apariencia fragmentaria naturaleza de algunos de los tiempos. Después de la brillante fanfarria de la Introducción, escuchamos a los cuernos y al fagot discutir unos con otros; las maderas agudas emiten sonidos acidulados, que se responden en la misma manera por las cuerdas. Incluso el tema principal del movimiento (Ex 1), es desplegado por fragmentos que acaban por constituir una línea melódica.

Ex. 1 Moderato $\text{♩} = 140$

Strawinsky agrupa en este ejemplo armonías que suenan agrias en el piano. (Advertimos que todos los ejemplos que ilustran este artículo han sido tomados de la reducción para piano hecha por el autor). Pero imaginemos ese pasaje en un cantabile de las cuerdas con una adición del color de las trompas, mientras las maderas ejecutan figuras arpegiadas por encima de las cuerdas.

De la Variación (para la Bailarina) y la primera Pantomima que inmediatamente la sigue, ofrezco dos fragmentos (Ex 2 y 3). Las progresiones son aquí a lo Gounod o a lo Tchaikowsky, con agudos perfiles de disonancia.

Los que buscan fragancia y una ternura evidente no se hallarán defraudados.

Se ofrece en el Pas de Deux un choque de gran fuerza. Los violoncellos y las violas ejecutan el acorde de Do mayor en arpeggios,

Ex. 2

Vins & W. W.

Ex. 3

Andante J. 66

Sic.

p stacc. pi. & f. and

ff.

acompañamiento sobre el cual se desarrolla una melodía de once compases en solo de la trompeta (Ex 4), cuya arcaica elegancia justifica el elogio que hace Stravinsky de Bellini en su Poética Musical: «Empiezo a pensar, de acuerdo con el gran público, que la melodía debe conservar su lugar en la cúspide jerárquica de los elementos que componen la música».

Ex. 4

Adagio J. 89

Timp.

Sept. & Fla.

El desarrollo melódico de Stravinsky en los antiguos modos data del Edipo (1925), pero nunca había producido algo tan impresionante como en el ejemplo citado, que seduce a los oídos de 1948 con la simultaneidad de los acordes en terceras mayores y menores, tanto como ofendió el mismo procedimiento a los oídos de 1913 en La Consagración. A pesar de la ingenuidad en la alternación de ritmos cuadrados y triples, que hacen a la línea de la trompeta tan destacada, todo aquí tiende a lo popular en esencia. Stravinsky, por encima de las cabezas de sus críticos, se dirige al *gran público*.

Hace un momento me referí al Apoteosis, esa majestuosa proce-
sión. Una simple melodía se sostiene sobre trémolos de los violi-
nes y un solo de trompeta; esta última, teje una especie de oropel
teatral en torno a la música. Las armonías se encaminan vagamente
hacia el acorde de Do mayor y, al final, dicha meta se frustra por
la nota conductriz. Un viejo truco, naturalmente. Pero sólo por estos
viejos trucos se alcanzan los efectos nuevos. Ofrecemos el esqueleto
de los compases finales, omitidas las repeticiones del último acorde.

Ex. 5 *Tutti*

The image shows a musical score for piano accompaniment, labeled 'Ex. 5' and 'Tutti'. It consists of two systems of music. The first system is marked 'sempre ff' and the second system is marked 'fff'. The music is in 4/4 time and features complex, dense chordal textures with many accidentals and dynamic markings.

Como las Escenas de Ballet, la brillante Sinfonía en Tres Mo-
vimientos (1945) obtuvo en su estreno en Londres una mala aco-
gida para, a la postre, ganar algunos adeptos (que estoy seguro se
aumentarán) en las sucesivas ejecuciones y, sobre todo, gracias a la
grabación en discos hecha por el compositor con una orquesta neo-
yorquina.

La Sinfonía puede señalarse como una de las mayores debili-
dades mostradas dentro de lo que Strawinsky considera su fuerza
en repetidos pasajes de sus Memorias: que la música es incapaz de
expresar sentimientos, conceptos ideológicos, fenómenos naturales
o cualquiera otra cosa externa al compositor. Lo que ha servido
para que se deduzca que el verdadero punto de vista de Strawinsky
sobre la música es que no puede ejercer ningún efecto sobre las
emociones de quien la escucha. Con una consecuencia todavía más
estúpida: un compositor que escribe con tales ideas en la cabeza ha
de producir necesariamente música sin sentido. La Sinfonía, poco
cortesmente, se aparta de ese insano silogismo.

La doctrina de Strawinsky en esta materia pertenecería a la
estética de un caballo. Mantiene, como cualquiera que piense sobre

este asunto unos diez minutos, que los sentimientos que en nosotros despierta la música son *sui generis*, propios de aquello que evocan. Aquel que, al escuchar música, perciba visiones de paisajes o experiencias de sufrimiento amoroso, etc., lee en la música lo que en la música no se encuentra.

¿La Sinfonía en Tres Movimientos evoca de hecho emociones *sui generis*? Sí, por cierto. Evoca abundantes emociones de una especie puramente musical. Por supuesto, hablo de mi propia experiencia. La Sinfonía en Tres Movimientos evoca *en mí* emociones. Pero, de nuevo, la reacción es objetiva y tiene una causa objetiva. Que va más lejos de mí, en un sentido objetivo, y más lejos del resto de los humanos. No existe ninguna razón para que la Sinfonía no despierte aproximadamente los mismos sentimientos en todos los que disponen de una formación musical e intelectual similares a las mías. La satisfacción que recibo en esta Sinfonía no procede de mi particular glándula pituitaria o pineal o de alguna fijación freudiana que en mí se produjo cuando contaba cuatro años. Procede de la música misma.

¿Qué impide a otros gozar de una parecida satisfacción? Prejuicios, inercia, o ambas cosas a la vez. La inteligencia debe penetrar y explorar en cada detalle de esta Sinfonía. No es de esas clases de música que se oyen durmiendo. La música que se oye a medio dormir es siempre mala música. Pero cuando se ha hecho el esfuerzo por alcanzar las expresiones y modos de decir de Strawinsky y la inter-relación de unos elementos con otros, el premio que se recibe lo compensa todo.

Se ha comentado mucho la vuelta de Strawinsky en esta obra a La Consagración o a ciertos tiempos de ella. Muchos singulares pasajes del primero y del último movimientos recuerdan al Cortejo del Sabio, al Juego de las Ciudades Rivales y a la Danza Sagrada. Hay también evidentes reminiscencias de la música de fondo en la feria de Petrushka. Pero Strawinsky no reescribe o reincide. Nos ofrece un desarrollo tardío de su estilo de 1912-1913. El primer y el tercer movimiento de la Sinfonía son la clase de música que se pudo esperar que escribiese en 1920 y en los años vecinos si hubiera marchado en línea recta desde Petrushka y La Consagración; sin desviarse hacia la relativa austeridad del llamado neo-clasicismo. Otro ejemplo del diferido desarrollo de aquel estilo lo ofrece el jocosos Scherzo a la Rusa (1944).

La cumbre de la Sinfonía es el Andante, especialmente en su sección media. Aquí ya no hay reminiscencias de nada. La partitura está dispuesta para una orquesta de cámara, formada por partes solistas de maderas y cuerdas, orladas por el arpa. Otra vez me veo obligado a confesar que las palabras son torpes y oscuras para expresar lo que deseo. Tratar de vertir por ellas la calidad de esta música es imposible. Agregaré tan sólo que el Andante de la Sinfonía es lo mejor de cuanto ha hecho Strawinsky. No conozco nada en la música de nadie que pueda eclipsar ni aún compararse con este Andante.

Otro monumento posterior a 1930 es el Concierto para dos pianos (1935), obra de extremada dificultad de ejecución; más difícil

todavía de dominar con la mente que con los dedos, pero que cuando ello se consigue retribuye con largueza del esfuerzo. Entre los anti-strawinskistas es cuidadosamente evitada, desconocida y odiada. ¿Qué pueden tener ellos que ver con semejante obra maestra? Sin embargo, hasta tanto llega su poder, el Concerto ha logrado conversos en las regiones más inesperadas. Alfredo Cortot, el abanderado del Romanticismo, ha escrito un animado ensayo en su elogio, que se arriesga tanto en defender esta conquista de Strawinsky como el mejor teorizante de vanguardia podría hacerlo. Sobre la técnica y la urdimbre de la escritura pianística de Strawinsky nos dice que adereza el instrumento con una hermosura implacable, que no tiene paralelo con lo que ningún otro músico haya soñado realizar. La verdad de este lenguaje no puede ser justamente afirmada más que por aquéllos que han trabajado la partitura con sus diez dedos, viniendo sus dificultades con dulzura y resolución.

Sobre el Preludio y Fuga, esa *prodigiosa peroración* como Cortot la llama, dice el pianista francés: «Este movimiento reconstruye con magnífica energía y decisión el espíritu de Beethoven y el casi apocalíptico aspecto de su genio». En el sereno, pleno de luz de estrellas, segundo movimiento, Nocturno, yo percibo otra emanación del arte de Beethoven. La básica simplicidad de la línea melódica y sus antiguos «agreements» parecen derivar o descender, por cierta ley de paternidad estética, de algunos de los movimientos lentos de las sonatas de Beethoven. La influencia de este músico se ha hecho, con intermitencias, evidente en Strawinsky a partir de la Sonata para piano (1924), cuyo Adagietto sobre todo se nutre de esas fuentes.

Y ahora ocupémonos de otro elemento en la música de Strawinsky que con frecuencia es mal interpretado. La música europea es para él un *corpus* al que el compositor individual agrega su contribución bajo las normas rectoras de la tradición. Son muchas las razones por las cuales el compositor contemporáneo puede sentirse estimulado y alimentado técnicamente por sus grandes predecesores. Ello nada tiene que ver con el plagio. Las influencias clásicas pueden ser adaptadas a los nuevos fines estéticos, a los nuevos modos de expresión. Que es precisamente lo que Strawinsky ha conseguido.

Tanto como en la Sonata para piano y en el Concerto para dos pianos se siente la presencia fantasmal de Beethoven, advertimos la de Carlos María von Weber en el Capriccio para piano y orquesta (1929); y la de Rossini, Johann Strauss y Delibes en el ballet Juego de Naipes (1936). No se trata de imitaciones o de ecos. Strawinsky ha coleccionado dispares elementos estilísticos y los ha incorporado a su propio idioma con un afecto y una inteligente maestría que son una delicia por sí mismos. Estas prácticas constituyen una afirmación de que la música no es una creación personal exclusiva, limitada rigidamente por apetencias individuales, sino que significa en realidad una amplia bóveda que abarca extremadamente distintos talentos, que pueden beneficiarse y ayudarse con contribuciones de los unos a los otros.

Finalmente, debo mencionar, no tan sólo como un «pendant»

al Concierto para Dos Pianos, sino por el gran goce que en sí encierra, a la Sonata para Dos Pianos (1943-44). Ha sido calificada por algunos como un trabajo ligero, juicio superficial que es únicamente aplicable a la textura técnica de la obra. Es cierto que una diestra pareja de amateurs puede ejercitar sus dedos sobre la partitura de esta Sonata sin mayor dificultad. Pero está en absoluto carente de verdad la afirmación de que en la Sonata existe algo de negligente en cuanto al espíritu, o la estética, de esta clase de música. Lo que es común llamar estilo neo-clasicista en Strawinsky,—su vuelta, hacia 1920, a las formas musicales y fórmulas del Siglo XVIII,— se emplea aquí en una modificada, exquisita y límpida manera. La melodía de treinta y dos notas del Largo, sobre la cual se basan las variaciones de este tiempo, es un soberbio memorial de las purgas que el arte de Strawinsky emprendió desde su juventud.

Resumiendo: la música que Strawinsky ha escrito durante los quince o veinte últimos años contiene cualidades no menos preciosas que aquélla que puso a sus pies a Europa entera poco antes de la Primera Guerra Mundial. Contrariamente a lo afirmado en las charlas banales de aquéllos cuyo conocimientos a flor de piel no permiten hallar otra cosa, el arte de Strawinsky ha seguido en ciertos aspectos líneas de desarrollo por las que ha alcanzado nuevos ímpetus y belleza. Las recientes obras apuntan hacia una síntesis final de una miriada de aventuras y exploraciones técnicas. Posiblemente, en 1948 nos encontramos al borde de la fase de extrema maestría de Strawinsky.

(Traducido de la Revista «Tempo» de Londres).