

# EL FUNDAMENTO TRADICIONAL DE LA ARMONÍA STRAWINSKIANA

P O R

Miguel Aguilar

**A**UNQUE han pasado muchos años desde el estreno tempestuoso de "La Consagración de la Primavera" y su autor ha cumplido ya los setenta años, todavía son muchos los que piensan en su armonía como un producto arbitrario, desvinculado por completo de la tradición clásico-romántica. Los propios analistas de la obra de Strawinsky han autorizado esta idea tan ajena a la realidad al destacar en ella lo que hay de novedoso (series de séptimas, acordes politonales, formaciones por quintas, figuras pedales, etc.) sin referirlo a la poderosa estructura tonal que le sirve de sustento. El presente artículo tiene por objeto sugerir la forma particular de este compositor para adaptar los métodos convencionales a su propio temperamento.

Strawinsky es un armonista clásico en todos los puntos esenciales:

1) El respeto que manifiesta a las jerarquías que la tonalidad determina en los diferentes grados de una escala es tal que rara vez utiliza los acordes paralelos o de color si se exceptúan las dominantes del relativo, características de sus armonizaciones en menor, resueltas siempre en forma directa hacia la tónica, con lo que pierden todo matiz de ambigüedad modal.

2) La tríada perfecta es la base de todas sus agrupaciones sonoras y no altera nunca la quinta, de modo que sus acordes son todos mayores o menores, como en la más pura tradición de Rameau. Sus dominantes no van más allá de la novena.

3) Sus notas no esenciales (apoyaturas, retardos, notas de paso y de vuelta, anticipaciones) son siempre diatónicas, restricción que no conocieron los clásicos.

4) Sus pedales armónicos, de dominante en mayor y de tónica en

menor, son rigurosamente convencionales. Los pedales dobles, de dominante y tónica no son gratos a este compositor.

5) Las funciones transitorias que emplea son las mismas de Bach, Haydn, Mozart o Beethoven, resueltas en forma normal.

En todos estos aspectos, fundamentales de la armonía clásica, Strawinsky se muestra aún más respetuoso que los mismos clásicos, y no sería exagerado afirmar que incluso Mozart puede parecer divagatorio si se le compara con la claridad de este creador en el terreno de la tonalidad. La característica sonoridad de la música del maestro ruso deriva generalmente de la combinación de un pedal con una función transitoria, lo que no tiene nada de anti-convencional. Otra de sus determinantes es la persistencia en determinadas combinaciones sonoras que habitualmente ocupan espacios muy cortos, lo que lleva a interpretar como acordes a sonoridades en movimiento.

Las conclusiones que deduciremos de los ejemplos analizados pueden parecer arbitrarias al comienzo, pero cada análisis nuevo reforzará los resultados anteriores, confirmándose mutuamente.

La cronología de las obras estudiadas indica, además, que el lenguaje strawinskiano que hemos analizado no corresponde a una etapa particular de su evolución artística, sino a su producción entera. "Las Bodas" y el segundo cuento son de 1917, "La historia del soldado" del 18 y "Los cinco dedos" de 1921. Posteriores son "Los Salmos" (1930) y el "Tango" (1940), en que el estilo se clarifica en forma notoria. "Tilim-bom" está editado sin la fecha de su composición, pero debe remontarse al año 1915.

En los dos capítulos iniciales hemos procurado resumir algunos conceptos generales de la técnica de composición de Strawinsky que consideramos indispensables para la comprensión de los problemas de armonía que abordamos a continuación.

### 1) *El cronos strawinskiano*

La música transcurre, deviene. Su elemento básico es el tiempo. La labor primordial del creador de música consiste, por ello, en limitar y ordenar el tiempo de su creación, espaciarlo. Su auxiliar en esta contabilidad del tiempo es la pulsación, que parcela el "espacio" sonoro en partes iguales, que destacan y explican la fantasía rítmica. "Se goza, así, de una relación". (Str. P. Mus.).

Los frecuentes cambios de compás y de acentos exigen el empleo de obstinatos (figuras rítmicas simples repetidas) para garantizar la

claridad de la pulsación. De estos obstinatos rítmicos al pedal figurado, la distancia es corta. Estos pedales influyen, a su vez, de manera característica, sobre la melodía.

En "Tilim-bom", primero de los deliciosos "Cuentos para niños" de Strawinsky, la pulsación es la negra (Ej. 1.). La figura pedal de

Ej: 1.

la mano izquierda, mantenida en toda la pieza, la confirma continuamente. El inciso melódico inicial consta de cuatro compases, muy similares, de modo que si el primero se comprende, por comparación a la pulsación, como  $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$  (negras), su totalidad se capta como 4 ( $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$ ). Este tipo de construcción melódica permite contabilizar el tiempo con unidades más grandes que la pulsación, pero igualmente precisas.

Si denominamos A este primer inciso, el análisis detallado del resto de la obra nos permite determinar otros dos, B y C. En su alternación, estos incisos determinan la estructura del trozo: ABACB' AB''AC'A. Esta rigurosa delineación formal nos produce esa sensación de orden y claridad que en su perfección nos recuerda a Mozart. Tenemos, con ella, la noción clara de haber vivido una cantidad determinada de tiempo.

La armonía juega un papel decisivo en esta estructura. En efecto, el inciso A representa una cadencia conclusiva, B una subdominante y C una subdominante con sexta agregada.

## 2) La técnica selectiva

"Siempre he considerado, por lo que a mí respecta", —dice Stravinsky— "que es, en general, más expedito proceder por similitud que por contraste. La música se afirma así en la medida de su renuncia a las seducciones de la variedad. Lo que pierde en discutibles ri-

quezas lo gana en verdadera solidez". Este principio de similitud exige al creador una extremada selección de los elementos que integran sus obras.

La pulsación y el obstinato limitan la variedad de ritmos, los obstinatos melódicos reducen los giros melódicos. Por otra parte, Stravinsky es parco en el empleo de funciones armónicas (dos o tres acordes le bastan para construir un trozo) y la modulación le es tan extraña que debe descartarse como medio de variación. ¿Dónde reside esa riqueza deslumbradora que fluye de su música? La respuesta está —¿y cómo dudarlo?— en su consumada habilidad para combinar de mil maneras los pocos elementos de que se vale.

Stravinsky no emplea la modulación; sin embargo, da a menudo una sensación semejante al cambiar de función armónica después de haber insistido mucho tiempo en una. ¿Qué otro efecto puede producir el inciso A del "Tilim-bom" después de los doce compases en subdominante de B? Estas falsas modulaciones no pueden evitar el cansancio del diatonismo, pero Stravinsky introduce un mínimo de variedad en este sentido al emplear en forma espaciada funciones transitorias que provocan, como se sabe, sonidos extraños a un tono determinado.

Una variedad melódica aparente se logra con los cambios de acentos (Ej. 2) o de función armónica (Ej. 3). La combinación de los dos recursos es, también, frecuente (Ejs. 4 y 5).

Ej: 2.

«Los cinco dedos»



Ej: 3.

«La historia del soldado» (Waltz.)

a)

b)

12

13

14

15

Ej: 4.

«La historia del soldado»

33

34

35

36

37

a) Ej: 5.  
«Los cinco dedos»

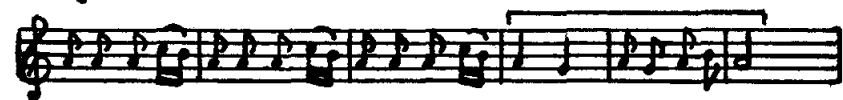
b)

Strawinsky guarda siempre sus elementos y no los amontona. En sus secciones de dinámica-armónica (campos de fuerza) aprovecha esa fuerza para estabilizar el ritmo, la melodía y la figuración. Recordemos, como ejemplo, que el inciso cadencial A del "Tilim-bom" consta de cuatro compases iguales y que este inciso se repite cinco veces literalmente.

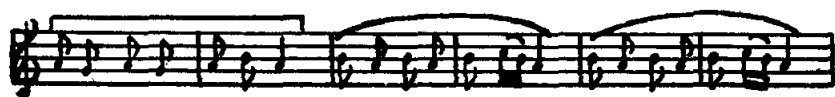
Los momentos armónicos de reposo coinciden, en cambio, con ritmos más interesantes y variaciones en la figuración y en la melodía. Esta mayor variedad no se realiza tampoco de manera casual. El inciso B del "Tilim-bom" se inicia con un compás que se repite tres veces, aprovechando la sorpresa que representa una función armónica nueva. Varía en los compases 8 y 9 con elementos muy simples. El reposo de la melodía en una blanca (compás 10) lo hace emplear una figuración de cuartinas, que se aprovecha para repetir en los compases 11 y 12 la melodía de los compases 8, 9 y 10, con los acentos cambiados. En los compases 13 y 14 se produce una variación del mismo

giro melódico que se repite en los dos compases siguientes. El cambio de figuración se produce en el compás 14 (Ej. 6).

## Ej: 6.



5 6 7 8 9 10



11 12 13 14 15 16

3) *Los campos de fuerza armónicos*

La característica más interesante del retardo y la anticipación consiste en la capacidad del oyente de separar, al oír sonidos ejecutados simultáneamente, lo que pertenece realmente al presente (la función armónica), lo que representa un pasado y lo que se anticipa. Una sonoridad como la del Ej. 7-a, es frecuente en la armonía cho-

piniana; no se escucha como superposición de quintas, sino como una tríada do-mi-sol con retardo y anticipación. (Ej. 7-b).

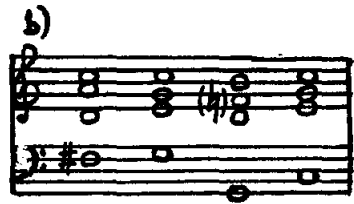
## Ej: 7.



Esta capacidad de nuestra inteligencia auditiva de concebir simultáneamente lo que en esencia pertenece a la sucesión, nos permite detener el tiempo que pierde así su inquietante carácter escurridizo. No es extraño que Strawinsky, deseoso de aprisionar el tiempo, no como devenir, sino como eterno presente, haya desarrollado un sistema armónico fundamentado en esta simultaneidad de lo sucesivo. Busca con este objeto una combinación sonora que haga desear inevitablemente una resolución, y sólo una, que aunque no llegue a producirse, la inteligencia la sabe como única meta. Toda ambigüedad tonal sería contraproducente y Strawinsky la evita en forma consciente.

El "Tilim-bom", por ejemplo, comienza con una cadencia clásica de do Mayor. En el Ej. 8 tenemos la versión original de esta cadencia

## Ej: 8.



y la transformación que en ella introdujeron los románticos (Chopin, Schumann, Mendelssohn). La frecuencia con que estas dos fórmulas cadenciales se repiten, hace que la inteligencia musical las complete



mentalmente cuando se le presentan los enlaces del Ej. 9. De estos

**Ej: 9.**

enlaces Strawinsky elige el segundo que tiene más fuerza tonal, pero es ambiguo porque podría interpretarse como D-S en sol mayor. Strawinsky soluciona este problema de manera atrevida pero absolutamente clara, anticipando la séptima de la dominante en que debe resolver el cuarta y sexta de tónica (Ej. 10). Se produce así una falsa relación

**Ej:10.**

(fa sostenido, fa natural) rigurosamente académica, puesto que la cadencia clásica no es sino una versión ornamentada, con doble apoyatura, de la cadencia completa, en la que los románticos al introducir la dominante de la dominante (D-D) autorizaron dicho problema sonoro (Ej. 11). Compárese ahora el Ej. 10 con el Ej. 1, figuración

**Ej:11.**

muy "a lo Mozart" de ese enlace, sin más complicación que un pedal de dominante que se mantiene en todo el trozo. Obsérvese como el fa natural aparece como nota de vuelta alrededor del sol. La línea vocal coincide además con este esquema armónico y lo resume. Aparte

de ello, el pedal del bajo confirma aún más que el tono es do, al realizar el bajo tradicional de la cadencia clásica: fa-sol-sol-do.

El inciso A del "Tilim-bom" es, por lo tanto, un verdadero campo de fuerzas que tienden sin vacilar hacia el centro tonal: do. Este campo de fuerzas supone un desenlace que no se produce en la pieza y el oyente debe intuir para comprender las intenciones del compositor, lo que exige una cultura auditiva lograda en el contacto frecuente con los autores clásicos y románticos. No olvidemos que Stravinsky es, antes que nada, un músico tradicional, y al afirmar esto no queremos sino hacerle justicia, porque sus más fervorosos admiradores no dejan de pensar que este creador se dice antirrevolucionario con el objeto de espantar al público. Y no deja de tener gracia que parezca más revolucionario cuánto más se aferra a la tradición. Esta paradoja, que sólo es aparente, se debe al gusto por la vaguedad alimentado por Wagner y sus continuadores. Un público acostumbrado a la vaguedad rítmica, a la incertidumbre armónica, a la ¿melodía? infinita y a la fusión de los timbres instrumentales, tuvo que espantarse ante una música cuyo mayor mérito reside en su claridad.

#### 4) *Las constantes armónicas*

El análisis del Vals de "La Historia del Soldado" nos lleva a conclusiones muy similares. El tono es también do y una vez más nos encontramos con un pedal de dominante. Al séptimo compás se presenta la característica D-D, después de una tónica muy desarrollada (Ej. 12). De nuevo se evita la dualidad tonal con la falsa relación

#### Ej. 12.

The musical notation shows a two-staff excerpt. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 7 has a bass line with a dominant pedal point (F#) and a melodic line starting with a quarter note G4. Measure 8 has a bass line with F# and a melodic line with a chromatic alteration (F#4). Measure 9 has a bass line with F# and a melodic line with a quarter note G4. Measure 10 has a bass line with the tonic (C) and a melodic line with a quarter note G4. The numbers 7, 8, 9, and 10 are printed below the bass line.

que produce el fa natural. La resolución es muy académica, en tónica con sexta agregada, sin más sutileza que un retardo en el bajo, resuelto en el compás siguiente. La misma función, muy adornada, la encontramos desde el compás 12 (Ej. 3-b); el fa natural se comprende aquí claramente como nota de paso y la tónica en que resuelve apa-

rece sola. En los compases 34, 35 y 37 la D-D aparece con sexta agregada (Ej. 4) lo mismo que la resolución en tónica del compás 36.

Estas dos piezas analizadas tienen en común los siguientes detalles:

- 1) Pedal de dominante;
- 2) Falsa relación empleada como nota secundaria (de paso o de vuelta), para evitar la ambigüedad tonal, y
- 3) D-D como fuerza tonal predominante.

El último punto es el de más importancia y deriva del deseo de emplear una fuerza de dominante sin caer en la redundancia de la cadencia perfecta habitual (D-T), lo que lleva a Strawinsky a buscar sus fuerzas tonales en el segundo círculo funcional de la tonalidad, el de las funciones transitorias. Estas dominantes transitorias tienen tres ventajas para Strawinsky: son más novedosas, tienen menos compromisos de resolución y sacan al trozo del diatonismo, al producir el efecto de una falsa modulación.

Las funciones transitorias de mayor fuerza tonal son la D-D en mayor y menor; la D del relativo y la D-D del relativo en menor. Ejemplos de fuerzas tonales en menor encontramos en el "Tango" en re menor (Ej. 13). En (a) tenemos una D-D que resuelve directa-

Ej. 13.

The image shows a musical score for Example 13, consisting of two staves (treble and bass clef) and three measures labeled a), b), and c). Measure a) shows a D-D chord with a sharp sign above it. Measure b) shows a D-D chord with a sharp sign above it and a double sharp sign below it. Measure c) shows a D-D chord with a sharp sign above it and a double sharp sign below it.

mente en tónica, adornada con una apoyatura indicada como tal por el compositor (fa), que produce la impresión de dos funciones sucesivas: D-D del relativo y D-D, con pedal de tónica, tan frecuente en menor como en mayor lo es el de D. En (b), en cambio, la D-D del relativo aparece como la función real, como sensible, y con apoyatura doble (la, do natural). El do natural provoca con el do sostenido del compás anterior la falsa relación que define el tono. Esta función resuelve en la dominante menor, siempre con pedal de tónica. En (c) se ve con toda claridad que la función es D-D del relativo.

"La Sinfonía de los Salmos" nos presenta una armonización análoga. El tono esta vez es do, en modo menor, pero el primer movi-

miento está en dorio de do, mi, que es el relativo superior o modo menor inverso (Ej. 14). En (b) la función es dominante del relativo que

Ej. 14.

The image shows a musical score for Example 14, consisting of two systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef) and is annotated with 'a)' and 'b)' above the notes. The second system also has two staves and is annotated with 'c)' and 'd)' above the notes. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The annotations 'a)' and 'b)' appear to refer to specific harmonic functions or chords, while 'c)' and 'd)' refer to other harmonic elements. The score includes various rhythmic values and accidentals.

resuelve directamente en tónica. Como en el "Tango" aparece con doble apoyatura (si b, la b) que produce la impresión de dos funciones sucesivas (a) D de mi b y (b) D del relativo. El acorde en (c) es interpretado de nuevo como D de mi b, pero la falsa relación que provoca el la natural en (d) obliga a reinterpretarlo como dominante menor de do.

### 5) *Los períodos armónicos de reposo*

Hasta acá hemos procurado dar una idea de los medios que utiliza Strawinsky para producir la polarización de la armonía hacia un centro tonal o tónica. Hemos visto que esos medios son las funciones transitorias como fuerzas y las falsas relaciones como determinantes de la dirección precisa de esas fuerzas. Estos recursos determinan el sabor particular de la música de Strawinsky porque dan lugar a sus centros de más vitalidad, pero no por ello se deben ignorar los momentos estables o estáticos de la armonía que sirven de comparación a los de movimiento. Hay que dejar en claro que estos momentos de reposo no necesariamente son distensos (consonantes), sino que el reposo indica que no hay tendencia de resolución hacia una función armónica distinta. Sin embargo, los reposos de absoluta distensión son

frecuentes (Ej. 2, Ej. 3-b, compás 15; Ej. 12, c. 10; Ej. 13; primer acorde y Ej. 14).

En el "Tilim-bom" los reposos se producen sobre la subdominante, con el pedal de dominante que evita la distensión completa. En el inciso B aparece sin más complicación que un sí de paso o como apoyatura (Ej. 6) y claramente en el c. 10. En el inciso C (Ej. 15) se

Ej: 15.



agrega la sexta a esta subdominante, agregación tan grata a Chopin. La sexta agregada al acorde de tónica es también frecuente en la armonía estática strawinskiana (Ej. 3-a, Ej. 4, c. 33 y 36).

Los pedales armónicos ya los hemos mencionado a propósito de los campos de fuerza, pero también aquí tienen importancia. Conviene aclarar al respecto que aunque Strawinsky emplee figuras pedales complicadas, rara vez es más de una nota la que tiene el carácter de pedal desde el punto de vista de la armonía, porque este compositor elige sus acordes de manera que contengan las otras notas de la figura. Ya hemos anotado que los pedales de Strawinsky son la dominante en los modos mayores y la tónica en menor.

Para completar estas breves observaciones sobre la armonía de reposo de Strawinsky, anotaremos aquí la preferencia de este compositor por las dominantes menores en modo menor, que encontramos en el "Tango" y la "Sinfonía de los Salmos". Esta preferencia se explica porque las dominantes directas no se emplean como fuerzas tonales, papel reservado a las dominantes transitorias, y al minorizarlas pierden su carácter polarizador.

### 6) *Esquematización y refuerzo de un plan armónico*

La mayoría de las obras de Strawinsky pueden analizarse de acuerdo a los procedimientos insinuados en los capítulos precedentes, pero una

cantidad apreciable de sus composiciones presentan un aspecto exterior profundamente distinto, aunque el contenido armónico esencial no difiera del de los ejemplos estudiados.

Los medios al alcance del creador para transformar un plan armónico inicial son:

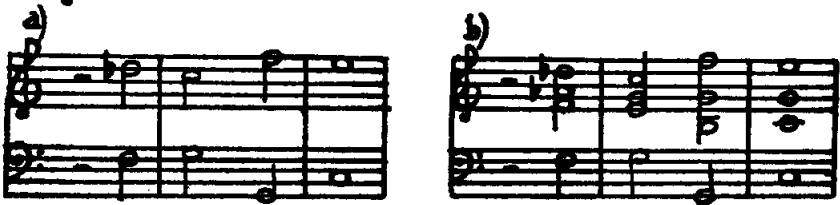
- a) La alteración de la armonía;
- b) La agregación colorística de sonidos a los acordes originales;
- c) La reducción de un plan armónico a sus elementos esenciales, y
- d) El refuerzo de las partes reales de la armonía.

En lo que respecta a la alteración cromática de un plan armónico, no se encuentran ejemplos en Strawinsky porque producen una incertidumbre tonal que ya sabemos poco grata a este compositor. Dicho de otro modo, esta armonía no contiene acordes aumentados ni disminuídos, y las dominantes menores que aparecen con frecuencia en menor corresponden al modo melódico descendente y no son alteraciones.

Las agregaciones empleadas por Strawinsky son siempre de la sexta, que pertenecen al lenguaje romántico, aunque los clásicos ya las empleaban con frecuencia.

La esquematización de un plan armónico es recurso usual desde que el sentido armónico comenzó a establecerse definitivamente (s.xvii). Supone en el oyente la capacidad de reconstruir un enlace que se le sugiere en forma escueta. Así como los clásicos nos exigen interpretar el pasaje a dos voces del Ej. 16-a como cadencia clásica

Ej. 16.



con subdominante napolitana, (Ej. 16-b), Strawinsky reduce con frecuencia sus armonías a un número escaso de notas. Nótese en el Ej. 16-a las tres disonancias sucesivas (quinta aumentada, cuarta con el bajo y séptima menor).

La cadencia clásica strawinskiana (Ej. 10) podría estilizarse como se ve en el Ej. 17 y su efecto polarizante se aumenta en lugar de dis-



minuir; la función D-D se resumiría, por lo tanto, en cualquiera de las formas del Ej. 18. Esto significa que la séptima mayor posee una



fuerza armónica hacia la quinta inferior de su fundamental, y coincide en ésto con la séptima menor que se asocia al acorde de séptima de dominante, de la que es el intervalo característico.

Un caso muy atractivo con estos recursos se presenta en “Les canards, les cygnes, les oies...”, segundo de los cuentos para niños (Ej. 19). Los dos compases iniciales determinan en forma concluyente

Ej: 19.

sol como centro tonal: el acompañamiento en forma evidente por las razones que acabamos de dar, confirmado por la línea vocal con su sugestivo descenso de quinta. La función es, claro está, D-D, que en el segundo compás aparece claramente como primera inversión de la

novena, representando el re un pedal de D presente en toda la pieza. Nótese que la novena aparece, de acuerdo a la tradición clásico-romántica, sin la quinta. La característica falsa relación la produce el do natural de la línea vocal en el primer compás, tratado como anticipación y apoyatura de la novena.

La D-D, así, resumida, queda como función pedal durante el trozo, con la sola excepción del compás octavo (Ej. 20) que, por ra-

## Ej: 20.

Musical notation for measures 4 and 5. The notation is in a two-staff system (treble and bass clefs). Measure 4 shows a vocal line with a natural D note and a piano accompaniment with a D pedal point. Measure 5 continues the vocal line and piano accompaniment.

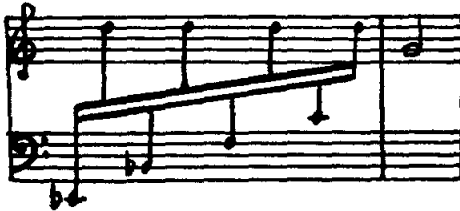
Musical notation for measures 6 and 7. The notation is in a two-staff system. Measure 6 shows a vocal line with a natural D note and a piano accompaniment with a D pedal point. Measure 7 continues the vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 8 and 9. The notation is in a two-staff system. Measure 8 shows a vocal line with a natural D note and a piano accompaniment with a D pedal point. Measure 9 continues the vocal line and piano accompaniment.



zones de claridad, no contiene el pedal de D. En ese momento se produce un poderoso impulso desde las dominantes inferiores hacia el centro tonal, que se ve así señalado desde dos puntos opuestos apoyados mutuamente. En efecto, la supresión momentánea del do sostenido no quita al re la necesidad de resolver, ya tan firmemente establecida, y la serie de subdominantes transitorias (mi b, si b, fa, do natural) se ve interrumpida en el punto preciso en que debía llegar hacia su

## Ej: 21.



meta, definida por el pedal de D (Ej. 21), para ser recomenzada cuatro veces consecutivas, con acentos cambiados, acompañada ahora por el do sostenido.

Esto produce un climax casi insoportable de fuerza tonal que la acertada expresión “angustia de la dominante” puede apenas insinuar en este caso. Esta tensión increíble no es resuelta y Strawinsky vuelve a las armonías del comienzo de la pieza. Una preparación gradual de este climax armónico se inicia en el compás 4 con la introducción del mi b y el fa (el mi natural es nota de vuelta y produce la falsa relación indispensable), que comienzan a verse explicados en los dos compases siguientes que presentan sucesivamente el mi b y si b y ya en el séptimo compás su parentesco de quintas se hace evidente.

En todo momento la línea vocal produce falsas relaciones diatónicas con el fin de anular toda suposición de modulación que anularía el resultado buscado. La ejecución de esta pieza con un sol grave como final confirmará aún para los más escépticos la validez del análisis anterior.

Si imaginamos por un momento esta armonía, tan esquematizada, con todos los elementos que se han suprimido, comprenderemos por qué Strawinsky necesita este resumen de las funciones para poder ha-

cer uso de las dominantes inferiores como fuerzas tonales. En lugar de las dos semicorcheas que inician el compás ocho habría mi b, sol, si b; la, do sostenido, mi natural, re, como notas indispensables: verdadero manchón sonoro cuyo sentido, tan claro como lo presenta este compositor, sería imposible determinar.

En "Las Bodas" encontramos un grupo semejante, con la como centro (Ej. 22) y un caso interesante de esquematización del acorde

Ej. 22.



de novena, reducido a su intervalo característico. (Ej. 23). En el re-

Ej. 23.



fuerzo del si hace inobjetable en este caso el predominio de mi como centro tonal.

El refuerzo de las partes reales de la armonía es característico de la época de "El Pájaro de Fuego", "Petrouschka" y "Sacre", influencia impresionista y postwagneriana que Strawinsky todavía no podía evitar.

El Ej. 24 es, también, de "Las Bodas": la mano derecha del piano

Ej: 24

The image shows a musical score for piano right hand, Example 24, from "Les Noces". It consists of three staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "p et ars - si des saints s'en aille". The middle staff is a bass line. The bottom staff is a grand piano accompaniment. The music is in 2/4 time and D major. The piano part features a simple harmonic structure with two fifths in the bass line.

refuerza con dos quintas el bajo real. El plan armónico es extremadamente simple.

### 7) *Strawinsky y Verdi*

A la luz de una comparación objetiva, podemos establecer más de un paralelo sugestivo entre estos dos compositores, y adelantar, como consecuencia de ello, algunas suposiciones (la reserva de parte de la crítica que señaláramos al comienzo, y amplia popularidad en el "gran público" que creemos inevitable).

En la estructura de la melodía podemos observar en ambos, el empleo de motivos breves, de un compás, que en su repetición y alternación determinan los períodos. Compárese en este sentido el "Brindis" de "Traviata" con el análisis melódico que hicimos en el primer capítulo. En el Ej. 4 encontramos el empleo característico "a lo Verdi" de la acciacatura.

Otro rasgo común muy curioso se produce en relación al fraseo. Se sabe que el objeto corriente de la cadencia es delinear las respiraciones de la melodía, por lo que se la compara con los signos de puntuación en el lenguaje escrito. En estos compositores, sin embargo, rara vez la armonía produce un estado cadencial, de detención (la

---

cadencia clásica del Ej. 10 la usa Strawinsky sólo como enlace), de manera que la melodía debe frasearse sola o con la ayuda de un cambio en la figuración acompañante.

El empleo casi exclusivo de un solo enlace (D-T en Verdi y (D-D)-T en Strawinsky) es otro motivo de similitud. No olvidemos que las D-D tienen en la música de Strawinsky la misma finalidad que las dominantes, es decir, representan la fuerza tonal, de modo que, desde el aspecto funcional, los dos enlaces son idénticos.

En el ritmo armónico (ritmo producido por la mayor o menor velocidad de la fluctuación armónica) encontramos también analogías. El empleo de una sola función durante un elevado número de compases es una de ellas. El vals del "Soldado" se inicia con seis compases de tónica y dos de D-D, después de lo cual una nueva tónica inicia un grupo armónico más activo; el "brindis" comienza, por su parte, con ocho compases de tónica y dos de dominante, para dar lugar también, a un grupo armónico más rápido que comienza en tónica.

Ambos creadores se inclinan de preferencia al teatro y para los dos el interés predominante reside en la música, a la que la acción dramática sirve de impulso y pretexto: la música conserva sus propias leyes estructurales y los elementos extramusicales se descartan.

Para ambos, además, la melodía es el elemento más importante de la música y Strawinsky muestra hacia ella un entusiasmo que para muchos puede parecer falta de pudor.

Un capricho histórico ha querido colocarlos, cada uno en su época, como los exponentes típicos de la tradición clásica frente a la subversión de los valores estéticos. Como Verdi en su época, Strawinsky comienza a ser mirado como un retrógrado que todavía se atreve a creer en la tonalidad.