

LA CRISIS ESTILISTICA DE IGOR STRAWINSKY

P O R

Miguel Aguilar

HABLAMOS de crisis en el estilo de Strawinsky en el sentido más general del término, es decir, excluyendo toda actitud de índole crítica. Se ha planteado una crisis, porque el compositor enfrenta la transformación más radical de toda su carrera y se abre a influencias que pocos años atrás parecían serle indiferentes.

La ópera "La carrera de un libertino" da término a la curva recorrida por Strawinsky en los dominios de la música tonal. En ella se completa ese proceso de simplificación del lenguaje armónico que señaláramos en un artículo anterior, que se puede resumir en la comparación entre "La Consagración de la Primavera", con su abundante empleo de refuerzos (de séptima, de novena, de segunda, etc.) y de recursos heterofónicos, y "La carrera de un libertino", en su desnuda expresión armónica.

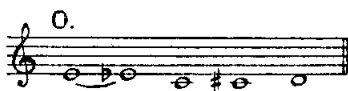
Un principio estructural básicamente distinto comienza a participar en las "3 Canciones de W. Shakespeare". Allí, Strawinsky analiza, con actitud sutilmente irónica, las posibilidades diatónicas de la técnica serial empleada por Schönberg en sus composiciones dodecafónicas. En el "Septeto" realiza una investigación análoga en base a series semicromáticas de un número irregular de tonos y con repetición de notas.

Este proceso culmina y alcanza plena madurez en la última composición de Strawinsky, "In Memoriam Dylan Thomas, Dirge-Canons and Song for Tenor Voice, String Quartet and Four Trombones", terminada en la Primavera de 1954 y estrenada el 20 de Septiembre del mismo año en Los Angeles,

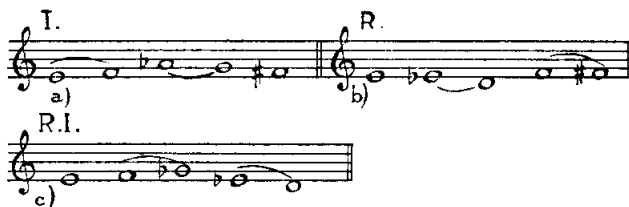
California. Se trata de una Canción, "Do not go gentle..." para tenor y cuarteto de cuerdas, precedida y seguida por un Preludio y un Postludio escritos antifónicamente para Cuarteto de Trombones y Cuarteto de Cuerdas.

"In Memoriam Dylan Thomas" no está compuesto en doce tonos, pero sí de acuerdo con los más estrictos principios de la composición serial. El mismo Igor Strawinsky expresa esto diciendo: "Aquí, mi música es completamente canónica". Pero ello es sólo parte de la verdad.

La obra completa se basa solamente en un motivo de cinco notas (Ejemplo 1) que incluye todos los sonidos cromáticos



comprendidos en el intervalo de una tercera mayor. Consta de dos incisos (el segundo, la inversión del primero) que tienden por movimiento contrario hacia el eje de simetría del intervalo (re). Este motivo es el único material de toda la composición y aparece una y otra vez expuesto en diferentes transposiciones y variantes, siguiendo las mismas transformaciones que una serie de doce tonos en una obra de Schönberg, Berg o Webern. (Para mayor comodidad del análisis, anotamos en el Ejemplo 2 las tres variantes del motivo: a) inversión, b) retrogradación, c) retrogradación invertida).



Un análisis detallado del Preludio nos permitirá comprobar la afirmación anterior. El esquema formal es A-B-A'-B-A'', es decir, un pequeño Rondó en el cual las tres coplas son ejecutadas por los cuatro trombones y el estribillo por el Cuarteto de Cuerdas. Este estribillo (Ejemplo 3) es particularmente interesante desde el punto de vista serial, pues reúne, en sus tres compases, los cuatro aspectos del motivo: el Original en el violín segundo, la Inversión en el primero, la Retro-

gradación en la viola y la Retrogradación Invertida en el violoncello. Las tres variantes del Original aparecen transpuestas a partir de re, lo que permite a Stravinsky duplicar sucesivamente cada uno de los cinco sonidos del motivo (re, re sostenido, do, do sostenido, mi), evitando así la polarización que normalmente producen las octavas, uno de los problemas fundamentales de la técnica dodecafónica.

Cada una de las coplas, en cambio, incluye ocho presentaciones, en diferentes formas, del motivo, transformado ahora en Tema al adaptar una fisonomía rítmica constante que se caracteriza por la triple repetición de la primera nota. Estas ocho presentaciones están distribuidas de manera que una voz principal, la que enuncia el canon, incluye tres veces el motivo; otras dos voces lo presentan dos veces cada una; la última entrada consiste en una sola forma. En la primera copla, por ejemplo (Ej. 4), el Tema aparece expuesto en el segundo trombón, seguido por la Inversión, siendo contestado en estricto canon a la octava por el trombón bajo. El trombón tercero contesta en forma retrogradada al Tema y la Inversión, empleando una transposición muy grata a Anton Webern, la del tritono. Esta misma transposición sirve para la entrada de la última voz, el primer trombón, con el Tema. Las ocho presentaciones se completan con una transposición a re bemol del Tema en la voz principal, el trombón segundo.

Como las dos transformaciones de la Copla A muestran una distribución idéntica, el Preludio consta en total de 32 presentaciones del motivo, sin que haya una sola nota en toda la pieza que no juegue un papel en la elaboración serial. Se po-

dría insistir todavía en que la pieza no es más que un canon muy artificioso, pero las tres versiones del Original que hemos reunido en el Ejemplo 5 (dos del Preludio y una de la Canción) nos prueban hasta qué punto el motivo de esta composición está concebido como una "serie", cuyos tonos pueden ser transpuestos a voluntad y tomar diversas configuraciones rítmicas para convertirse en funciones temáticas.

M.M. ♩ = 100-108

The musical score is divided into two systems. The first system contains parts I, II, III, and IV. Part I is the Tenor Trombone I line, marked 'TEMA' and starting with a melodic motif. Part II is the Tenor Trombone II line, marked 'mp' and 'etc. sim.'. Part III is the Tenor Trombone III line, marked 'mp'. Part IV is the Bass Trombone line, marked 'mp' and 'etc. sim.'. The second system continues the development of these parts, with various dynamics and articulations like 'T' and 'etc. sim.'.

El Postludio es una perfecta contraparte del Preludio, según el esquema B-A'''-B-A''''-B, invirtiéndose la función de los instrumentos, de manera que las coplas están encomendadas al Cuarteto de Cuerdas y el estribillo a los trombones. De esta forma, la obra entera se convierte en un Rondó, desempeñando la Canción el papel de copla central: A-B-A'-B-A''-C-B-A'''-B-A''''-B. Esto se pone más en evidencia por la ausencia de pausas de espera entre cada movimiento.

El comienzo de la Canción (Ejemplo 6) nos da una nueva comprobación de la agilidad e imaginación con que Strawinsky enfoca los problemas seriales: violín primero y viola, violín segundo y violoncello, plantean ambos un canon inverso; en el

primer caso en base al Original no transpuesto (fa bemol-mi) (violín primero); en el segundo caso en base a la transposición a re bemol del original. En ambos casos, la Inversión aparece transpuesta a la última nota del original (re y si=bemol), de manera que concluye sobre sus respectivas primeras notas (fa bemol y re bemol). El violoncello, aprovechando el re bemol como nota común, agrega un canon a la doble octava con el violín segundo.

De todas las consideraciones anteriores, se desprende claramente que la técnica serial strawinskiana tiene su paralelo más notable en la técnica dodecafónica de Webern, por la importancia que en ambos tiene la serie para la determinación de frases y secciones de longitudes bien precisas (Recuérdese al respecto la "Sinfonía" o el "Cuarteto para violín, clarinete,

saxofón-tenor y piano" de Anton Webern). Como podremos demostrar más adelante, éste es sólo uno de los múltiples aspectos en que la reciente estética de Strawinsky coincide con la del maestro vienés. Ningún espíritu consciente de los problemas de la música contemporánea puede mostrarse sorprendido ante esta nueva evolución del compositor ruso, porque

las afinidades de estilo entre estos dos grandes músicos de nuestro siglo son enormes, desde el sentido abstracto-geométrico de la construcción hasta la concepción de los timbres instrumentales como elementos individuales de la arquitectura sonora, con la consiguiente preferencia por y tendencia hacia la música de cámara a partes reales.

La misma obstinación en el empleo del género diatónico que caracterizó a Strawinsky en toda la primera mitad de la centuria, no es sino una coincidencia más con la posición weberniana. El problema es muchísimo más profundo que el simple hecho de emplear uno (Strawinsky) la escala diatónica de siete sonidos, el otro (Webern) la escala cromática de doce sonidos. Lo que verdaderamente importa es: ¿cómo se emplea cualquiera de estas escalas!

Lo esencial es que estos compositores buscan en su arte una expresión austera, podríamos decir apolínea, a la cual todo "cromatismo" en el sentido original de la palabra es odioso, es decir, toda "alteración cromática". Por esto, cuando Strawinsky usa un fa sostenido en Do mayor, ese fa sostenido desempeña una función real: es la tercera del acorde re-fa sostenido-la, dominante de la dominante. En igual forma, cada uno de los doce sonidos de la escala cromática tiene, en la técnica dodecafónica de Webern, una función real, la que le corresponde por su colocación en la serie. Por esto decimos que el cromatismo de Webern es integral, con lo que deja de ser "cromatismo" en el sentido de "alteración cromática de un esquema fundamentalmente diatónico".

Una comparación con la música china puede aclarar lo recién expuesto. La escala china clásica es la escala pentáfona anhemitónica do-re-mi-sol-la-do, denominada Ryo por los japoneses, en oposición a sus dos inversiones modales la-do-re-mi-sol-la y sol-la-do-re-mi-sol, llamadas Ritsu. Cualquiera de estas escalas (o modos) se caracteriza por la ausencia de los sonidos fa y si, es decir, los que provocan los dos semitonos típicos de nuestro modo mayor. Estos dos sonidos se conocen con el nombre de "pien" o sonidos agregados y son violentamente rechazados por la estética clásica china por considerarse cargados de sentido sensual. Dicho en otros términos, son cromatismos. Estos mismos sonidos, sin embargo, no son con-

siderados como cromatismos en nuestro modo mayor do-re-mi-fa-sol-la-si-do, ya que forman parte integral de la escala.

Comprendiendo lo anterior, podemos explicarnos cómo Stravinsky, luego de haber rechazado insistentemente toda alteración cromática en su lenguaje melódico-armónico, emplea ahora el cromatismo integral (no el total cromático) en su "In Memoriam Dylan Thomas". Cada uno de los cinco sonidos que integran el motivo de la obra (do-do sostenido-re-re sostenido-mi) tiene una función real, según la colocación que le corresponde en el motivo o serie; ninguno puede considerarse como una alteración transitoria.

Sin embargo, "In Memoriam Dylan Thomas" no es propiamente una obra atonal, pues está concebida dentro de normas armónico-cadenciales muy precisas. En el Preludio, por ejemplo, cada parte del diálogo antifónico está separada de la

The image contains four musical examples, labeled a) through d), illustrating cadences in a major mode. Each example is written for piano, with a treble and bass clef. Example a) shows a full piano accompaniment with a cadence on a triad. Example b) shows a similar cadence with auxiliary notes. Example c) shows a cadence with a chromatic auxiliary note. Example d) shows a cadence with a chromatic auxiliary note and a pedal point.

siguiente por una cadencia sobre triada mayor o menor, estrechamente vinculada con el eje tonal de la pieza: Mi. Tanto la primera copla como la última concluyen con una cadencia auténtica en Mi mayor, aunque en el primer caso aparece escrita enarmónicamente en Fa bemol mayor (Ejemplo 4). En el Ejemplo 7, a y b, aparecen estas dos cadencias en reducción a dos pentágramas. En ambos casos, se trata del acorde de sensible sobre un pedal de tónica y su resolución, con el empleo de notas auxiliares de muy fácil explicación (Ej. 7 a.-soprano: nota de paso cromática; contralto: apoyatura cromática sobre una anticipación de la quinta del acorde de tónica; tenor: nota de paso cromática hacia la anticipación de

la quinta). En la segunda de estas cadencias, se evita la definición modal mediante la supresión de la tercera del acorde.

Esta dualidad modal queda confirmada por la cadencia de la copla central, sobre la tónica menor en estado de sexta (Ej. 7 c), y se aprovecha en el estribillo para hacer una cadencia sobre el contra-acorde de tónica del modo menor (Ej. 7 d). La duplicación de la tercera en este acorde es característica por cuanto acentúa el sentido de sustituto del acorde de tónica.

La interválica horizontal se ve impelida por la misma fuerza de disyunción que anima las melodías webernianas. En el Ejemplo 8 vemos cómo esta fuerza afecta inclusive a la



parte vocal y con qué naturalidad se adapta a las necesidades expresivas del texto de Dylan Thomas. Es digno de observarse también en este fragmento cómo Strawinsky anota cuidadosamente la dinámica y la articulación al cantante.

En el Ejemplo 9, extraído también de la canción, se acentúan todos los rasgos recién mencionados, al adaptarse a una parte instrumental. Los intervalos que predominan son las sép-

V.C.

PIZZ

ARCO

timas mayores y novenas menores y hay cuatro saltos de una extensión aproximada de doble octava. Particularmente, los dos últimos compases presentan un veloz desplazamiento de registros. Nótese la forma de subrayar la articulación mediante el frecuente empleo de pausas y la variedad de configuraciones rítmicas muy breves que provocan esa típica animación

rítmica entrecortada, factor esencial al estilo concentrado que alcanza Strawinsky en esta partitura.

Esa cualidad de síntesis es, precisamente, la más notable de las analogías con la estética de Webern. Tres compases bastan a Strawinsky para formar su estribillo, cinco para cada una de las coplas, de modo que el Preludio se desarrolla en sólo veintiún compases que duran poco más de un minuto. Y la composición íntegra se ejecuta en seis minutos.

Estas longitudes microscópicas, que asombran tanto a los profanos, son no sólo posibles sino necesarias en un estilo de tanta densidad expresiva, en el que cada nota, cada articulación, cada inflexión dinámica, adquiere un significado profundísimo y decisivo, tanto en la estructura como para el ambiente sugerido por la música.

Estas últimas palabras nos recuerdan que, entusiasmados por la inagotable riqueza estructural de la composición, hemos descuidado sus valores expresivos desde el punto de vista de la audición y su impresión sobre el oyente, pero estos valores son reacios a admitir descripción y nos llevarían a un terreno subjetivo, personal y de poca utilidad real.

El valor auténtico de esta obra, en cambio, es un hecho que se desprende del análisis que hemos esbozado en razón a cualidades propias, auto-evidentes, sobre las cuales no hemos hecho otra cosa que llamar la atención. Vemos así el "In Memoriam Dylan Thomas" de Igor Strawinsky como la madura expresión de un auténtico maestro de la música contemporánea, vigorosa y plena, y como la acabada síntesis de los dos estilos que han señalado rumbos decisivos a la música de nuestra época: el strawinskiano, el weberniano.