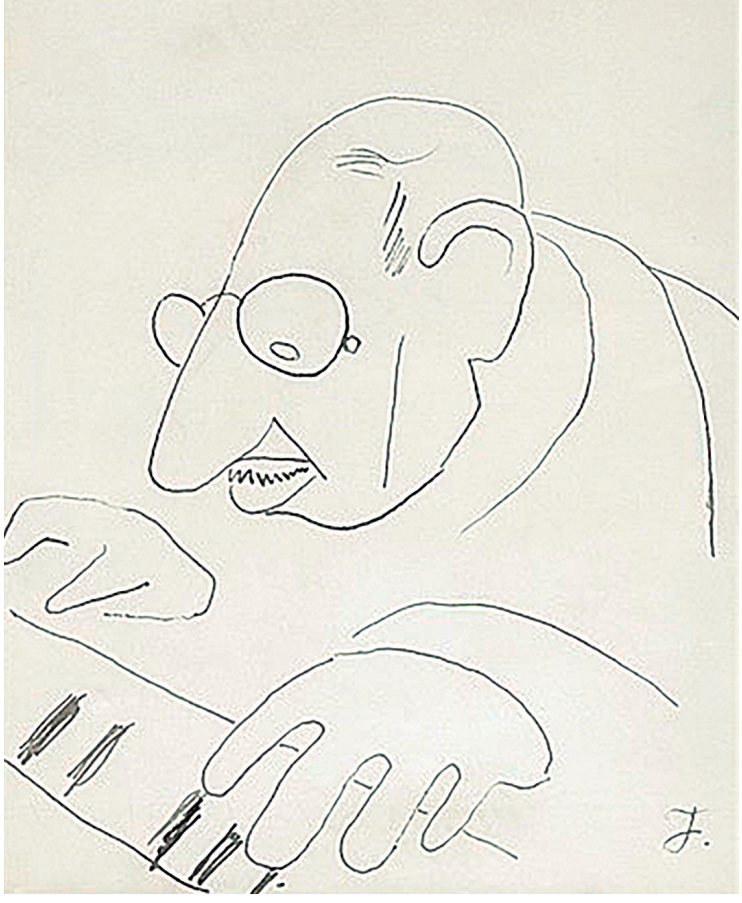
ÍGOR STRAVINSKI (1882-1971). EL RITMO EMANCIPADO

Javier Boned Purkiss

El 6 de abril de 2021 se cumplieron cincuenta años de la muerte de Igor Stravinski, sin duda uno de los compositores más importantes e influyentes del siglo veinte. Stravinski revolucionó la orquestación y abarcó varios géneros, reinventando el ballet en su movimiento, los conceptos de ritmo y tiempo, atravesando sus etapas creadoras desde el folklorismo tradicionalista ruso, hasta la música serial, pasando por la politonalidad, el neo-clasicismo o la música dodecafónica.

FIGURA 1. JEAN COCTEAU (1889-1963). *RETRATO DEL COMPOSITOR IGOR STRAVINSKI AL PIANO.* (TINTA: 28,5 X 20,5 CM.)



Las obras que le valieron el reconocimiento mundial fueron compuestas en tres periodos: En el primero, conocido como «ruso», destacan *El pájaro de fuego* (1910), *Petrushka* (1911), *La consagración de la primavera* (1913), *Las Bodas* (1914), e *Historia de un soldado* (1918). Su etapa denominada «neoclásica» comenzó con *Pulcinella* (1919-20), continuando con *Apollon Musagète* (1927-28), *El beso del hada* (1928), *Juego de naipes* (1936) y *Orfeo* (1948-51). Después de esta etapa, adoptó el método dodecafónico a partir de su ballet *Agon* (1953-57), con obras como *In Memoriam Dylan Thomas* (1954), *Canticum Sac*rum (1958) y *Movimientos para piano y orquesta* (1959). El ballet *Agon* supuso una especie de enciclopedia en miniatura de toda su obra, conteniendo muchas de las peculiaridades de Stravinski, primitivismo, neoclasicismo, serialismo, aspectos rítmicos innovadores, ingenio armónico y una amplia e impetuosa orquestación.

Una de las fechas clave que señalan el nacimiento de la llamada música contemporánea fue el 29 de mayo de 1913, día en que Stravinski estrenó el ballet *La consagración de la primavera*. «Su armonía politonal, sus ritmos abruptos y dislocados y su agresiva orquestación provocaron en el público uno de los mayores escándalos de la historia del arte de los sonidos»[1], confirmando el liderazgo del compositor respecto a una nueva vanguardia musical (aunque él nunca se consideró revolucionario). Por oposición al vanguardismo expresionista de Arnold Schoenberg, Stravinski fue relacionado desde un primer momento con la revolución cubista, (se le llegó a comparar con Picasso en el campo de las artes plásticas), aunque siempre estuvo caracterizado por transitar de un estilo musical a otro con absoluta facilidad, sin perder por ello su propia personalidad.

En la *Semana de la Bauhaus* en Weimar, el 19 agosto de 1923, y junto con *Concierto grosso para seis instrumentos solistas*, de Ernst Krenek, se interpretó, con gran éxito, *La historia de un soldado,* que se puede calificar como una obra de Stravinski a caballo entre el ballet y la ópera de cámara. Con texto de Ferdinand Ramousse, esta obra había sido estrenada cinco años atrás en el teatro Municipal de Lausana, en septiembre de 1918. La orquesta de esta obra de cámara utilizaba los registros más agresivos de la familia tradicional de instrumentos: dos maderas, clarinete y fagot; dos metales, corneta de pistón y trombón; cuerdas agudas (violín) y cuerdas graves (contrabajo) y un conjunto de percusión próximo al de las baterías de jazz.

Stravinski no se movía bajo ninguna ideología ni estética preconcebidas en lo que se refería a su labor como compositor. Reivindicaba la libertad de creación musical sin tener que atender a ninguna especulación intelectual. De su versatilidad como compositor son fiel testimonio estas palabras: «... Es pues merced al libre juego de sus funciones cómo se revela la obra y se justifica. Tenemos la libertad de adherirnos o no a ese libre juego; pero nadie puede discutir el hecho de su existencia. Juzgar, discutir, criticar el principio de voluntad especulativa que se encuentra en los orígenes de toda creación es, pues, de una manifiesta inutilidad. En su estado puro la música es una especulación libre; los creadores de todos los tiempos han sido siempre portadores del testimonio de este concepto.»[2]

En 1939, Stravinski viaja a Estados Unidos donde fija su residencia hasta su muerte en 1971, nacionalizándose como ciudadano estadounidense en 1945. Tan sólo después de la muerte de Arnold Schoenberg, en 1951, Stravinski comienza a utilizar la técnica dodecafónica en sus trabajos.

Stravinski apuesta por la música liberada de cualquier prejuicio estilístico previo, no considerándose tanto «artista» como «homo faber», primando el obrar sobre el pensar, atraído únicamente por la idea del descubrimiento y del trabajo. Él mismo asevera: «...Tenemos un deber para con la música, y es el de "inventar" (...) La invención supone la imaginación, pero no debe ser confundida con ella, porque el hecho de inventar implica la necesidad de un descubrimiento y de una realización. Lo que imaginamos, en cambio, no debe tomar obligatoriamente una forma concreta y puede quedarse en su estado virtual, mientras que la invención es inconcebible fuera del ajuste de su realización en una obra (...) Lo que debe ocuparnos no es pues la imaginación en sí, sino la imaginación creadora, la facultad que nos ayuda a pasar del plano de la concepción al plano de la realización.»[3]

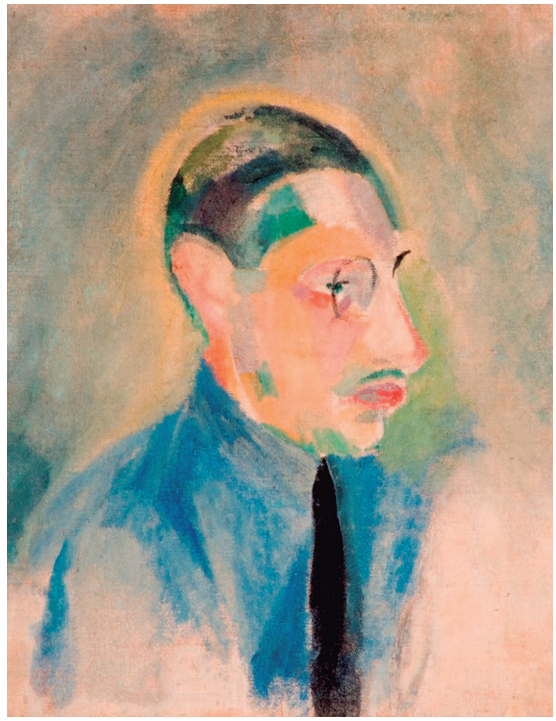


FIGURA 2. ROBERT DELAUNAY (1885-1941). *RETRATO DE IGOR STRAVINSKI, 1918.* (ÓLEO SOBRE LIENZO, 63X52 CM.). THE NEW ART GALLERY WALSALL, REINO UNIDO

CUBISMO Y MÚSICA

La modernidad de Stravinski siempre estuvo basada, ya desde el principio, en la vinculación de su música con las formas fragmentarias y los

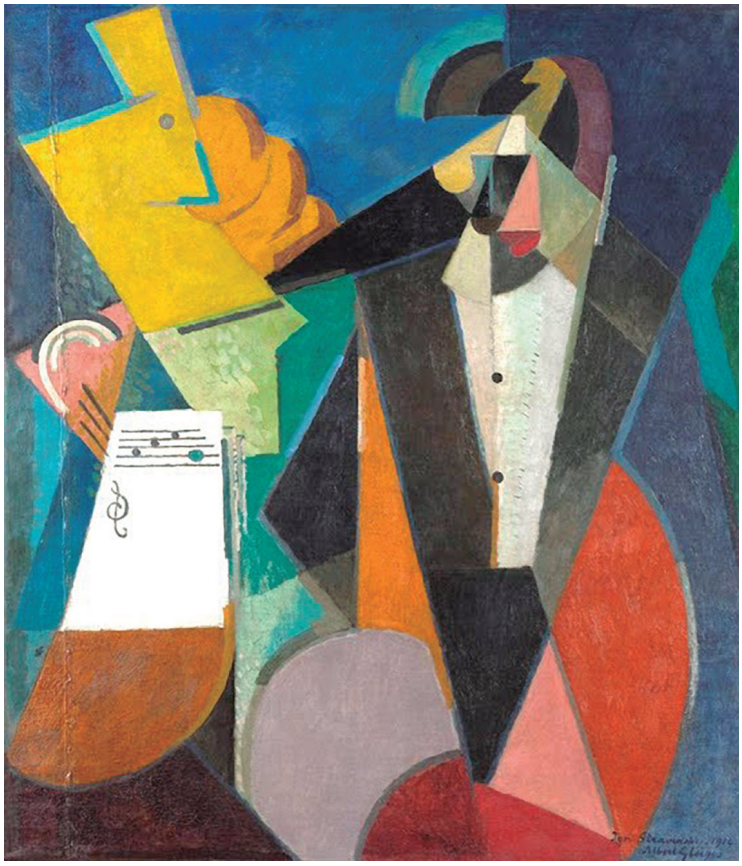


FIG. 3. ALBERT GLEIZES. *RETRATO DE IGOR STRAVINSKI*. (1914) MOMA

procesos de renovación simbólica del lenguaje tradicional. De una manera análoga al cubismo pictórico, desarrollaba un montaje (musical) original de los materiales preformados por la tradición, al objeto de elaborar una crítica de los significados convencionales en ella sedimentados y abrirlos así a nuevas interpretaciones. Montajes que se realizaban desde el punto de vista rítmico, como «articulaciones concretas del material sensible que se desplegaba generando un proceso formal.»[4]) Se producía así un descubrimiento del pasado, permaneciendo la presencia de sus modelos, aunque siendo difícil su identificación, dándose una exploración de nuevos mundos de sensación. La tradición suponía para Stravinski un material sobre el que trabajar, el pasado como «objeto».

Los elementos musicales convencionales se ven absorbidos por la reacción sensual desarrollada que provocan, y la abstracción hace su aparición. La música, lejos de hacerse comprensible, intensifica su íntima y personal significación. Al desautorizarse un foco único, la función de lo auditivo se amplia. Un sistema laberíntico que frustra la audición al intensificar el placer de la escucha de los episodios individuales, que en sí mismos sólo serán coherentes como resultado de un acto mental de reconstrucción. Composiciones precisas de claridad aparente que ofrecen una satisfacción primaria, en la cual parece que no se desea ni se espera que ninguno de los elementos llegue a estar auditivamente completo.

Stravinski descontextualiza los signos musicales y los reinserta en un nuevo contexto, al que llena de nuevos significados, una «fisión semántica» constante que va desencadenando un juego de interpretaciones sucesivas; la obra nos impulsa en todo momento a reconsiderar el código y sus posibilidades. Toda obra pone al código en crisis, pero a la vez lo potencia. Se producen cambios de líneas melódicas, elementos de distorsión, multiplicidad de formas que derivan de una sola, gran variedad temática, que incita en todo momento al «despertar del letargo auditivo». Se da una suerte de «transparencia», formas musicales que van surgiendo unas de otras, descubriendo en los elementos elementales una gran carga emotiva, de duración limitada. El cubismo introduce «el tiempo» en las artes visuales, en la música, lo exacerba, le da el protagonismo de la percepción.

A partir de la «extrañeza» de la música de Stravinski se procede a recuperar el mensaje original, escuchando la forma musical de otra manera. Liberados los signos de su representación convencional, pueden actuar como fuerzas auditivas. La característica temporal del cubismo está constituida, precisamente, por el carácter anómalo de su sucesividad no acompasada. El fluir continuo del impresionismo se convierte aquí en una pulsación entrecortada irregular, con una cierta presencialidad. «El tiempo cubista es además un tiempo múltiple, en donde en ciertos momentos la pulsación temporal se convierte en un tejido de vibraciones distintas, entremezcladas.»[5]

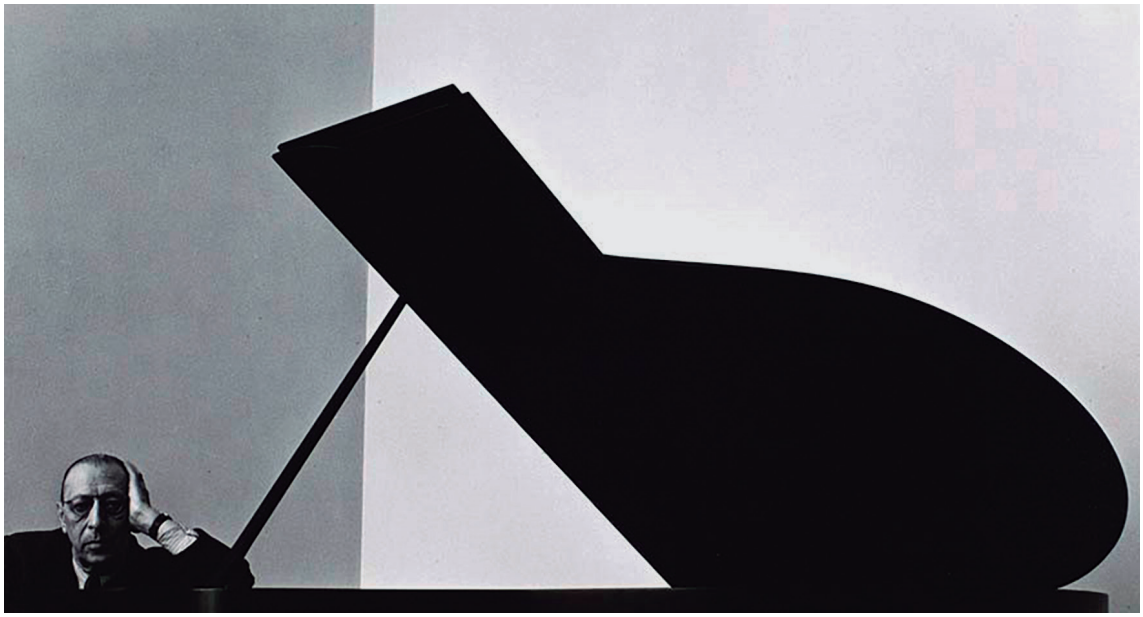


FIG. 4. ARNOLD ABNER NEWMAN *IGOR STRAVINSKI*, 1946

Se trata de una especie de polimelodía temporal, modelándose el espacio musical según esta peculiar articulación, brotando de los mismos seres a los que objetivamente comprende. El tejido temporal cubista procede por saltos bruscos, de imprevisible amplitud, deformando las unidades el sentido de la sucesión natural.

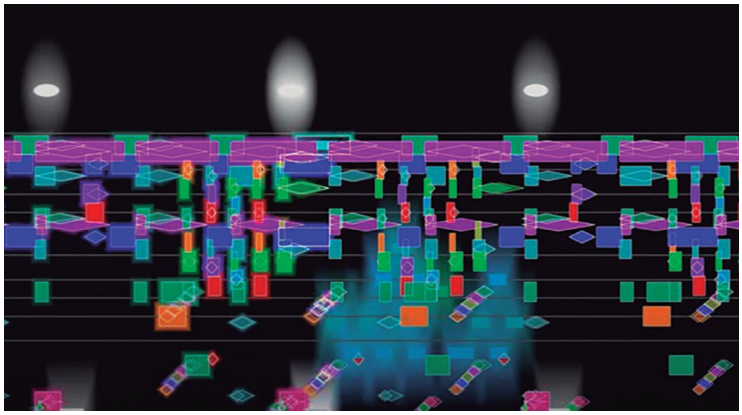
LA EXPERIENCIA MUSICAL DEL TIEMPO

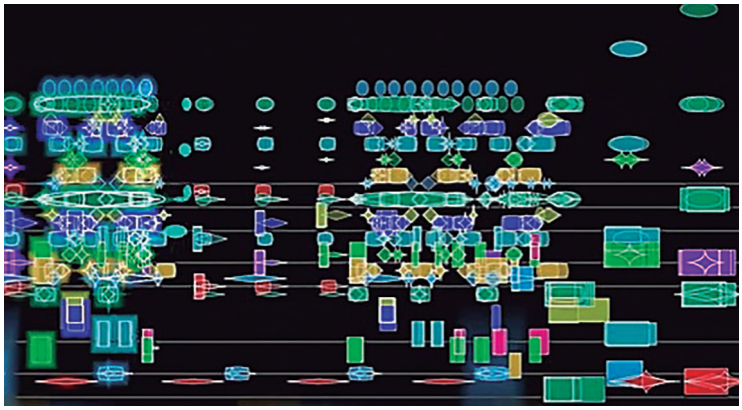
Stravinski se declara contrario al principio emotivo de la música, ya que la expresión no era para él una cualidad inmanente del tiempo. Toda consideración de un valor afectivo-expresivo del tiempo suponía para él una referencia extrínseca, alejándose así del valor ontológico de lo temporal que remite exclusivamente a la obra misma. Para el compositor ruso, la música era la realización funcional de la experiencia específicamente musical del tiempo. La duración y los principios de articulación del material sonoro, revelados como cuestión esencial, se convierten en el fundamento primero de esta experiencia. Así, «... los viejos patrones rítmicos, las combinaciones aparentemente novedosas, todo aquello que anunciaba en su música un alejamiento sin precedentes, termina por acercar al compositor a la primera hora de la tradición musical (...) Lo que aparentaba un movimiento de negación de lo precedente, resultaba sin embargo un acercamiento, una integración, un impulso irreversible hacia una nueva concepción musical.»[6]

La verdadera dimensión temporal para Stravinski está basada en el instante sonoro. Su música proyecta una duración siempre viva que se inscribe en un tiempo exterior, y no adherida a las categorías del tiempo psicológico, concentrándola en el torrente inmanente del tiempo.

LA EMANCIPACIÓN DEL RITMO

Nos dice Randall Kohl que «...lo que Debussy significó para la forma y el timbre, y Schoenberg para la tonalidad, Stravinski lo constituyó para el ritmo. Estableció su tonalidad básicamente a través de una vía asertiva, es decir, por





FIGS. 5 Y 6. STEPHEN MALINOWSKY. *STRAVINSKI, LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA,* PARTITURA GRÁFICA ANIMADA

la simple repetición de una nota o acorde, y su orquestación que, aunque altamente imaginativa, era esencialmente estática. Similarmente su sentido del ritmo, basado en el *ostinato,* podría resultar en una falta de moción; sin embargo, a través de una construcción aditiva, en la que se sobreponían varios ritmos fijos, se creaba una dinámica entre los resultantes ciclos. Al mismo tiempo repetitivos y alternantes, engendraban el sentido de la acción por la reinterpretación constante de acentos, metros y frases»[7]. Este desplazamiento de la medida, que se llevaba a la asimetría y a la síncopa, o sea, a la negación del compás, reflejaba una atomización del ritmo, de una manera análoga a la teoría de Planck: la energía se emite en pequeños grupos dentro de una serie de expulsiones discontinuas; no se puede predecir con precisión cuando se encontrará la siguiente emisión, tan sólo se puede especular sobre la probabilidad de su localización en el tiempo y en el espacio.

Stravinski se convirtió en el gran revolucionario del ritmo, estableciendo en él la base del desarrollo musical, con ritmos sincopados, hermanamientos, ritmos simétricos y asimétricos, algo inverosímil en la etapa anterior, creando formas que ya no debían nada al sistema armónico. Nos dice Pierre Boulez sobre Stravinski: «...bajo una estructura móvil podemos tener una estructura fija que armónica y rítmicamente interfieren con la primera. Existe un refinamiento en la simetría y asimetría de los periodos, una variación renovada del fenómeno rítmico, basada en el empleo de valores irregulares.»[8] Stravinski proporcionará a la música un reencuentro con la complejidad del vocabulario y de la sintaxis rítmica.

Para el musicólogo Robert P. Morgan, con su primera composición importante, *La Consagración de la Primavera* (1913) comenzó a mostrar gran interés por la estructura rítmica como generadora de formas de desarrollo complejas: «...en ciertos momentos la estructura rítmica stravinskiana representa una alteración básica dentro de las concepciones rítmicas tradicionales occidentales. Las duraciones se organizan, como en la mayor parte de la música tonal, no por medio de compases o subdivisiones regulares de unidades constantes más largas, sino por la adición, en modelos irregulares y largos, de unidades desiguales muy cortas.»[9]

Se puede afirmar que en *La Consagración* hace aparición un tema rítmico dotado de existencia propia dentro de una verticalización sonora inmóvil. Stravinski resuelve todo un vocabulario sonoro a base de complejidades rítmicas incorporadas a la vieja organización, a base de *coagulaciones* de tiempo horizontales y verticales, utilizadas como materiales simples y fácilmente manejables, con lo que experimenta rítmicamente de forma mucho más intensa que sus coetáneos de la escuela vienesa.

Su lenguaje consiste básicamente en un sistema de atracciones poderosas creadas alrededor de ciertos polos lo más clásico posibles, con lo que se obtiene una tensión relativa gracias a las apoyaturas no resueltas, a la superposición de uno o varios modos sobre una nota de atracción, a la disposición de las diferentes formas

FIG. 7. EL COMPOSITOR IGOR STRAVINSKI FRENTE A UNA DE SUS PARTITURAS. IMAGEN: HULTON DEUTSCH / GETTY

de acordes en escalonamientos compartimentados. Un grupo referencial de notas puede servir como centro de todos los materiales que lo forman y lo rodean, o que lo elaboran. Podemos ver una interpretación visual de tipo sinestésico sobre el carácter del ritmo en Stravisnki, en las figs. 5 y 6.

Son mecanismos denominados de «simetría interválica», condiciones que permiten dividir el espacio escalísticamente en partes iguales, generando efectos de simetría bilaterales, en espejo, o en torno a ejes que acaban por permitir organizaciones que sustituyen a la tonalidad.

La modernidad en Stravinski estriba en el hermanamiento de ritmos simétricos y asimétricos, algo inverosímil en la etapa anterior, y poder crear formas que no deban nada al sistema armónico. Pierre Boulez ha estudiado profusamente *La Consagración de la Primavera* en cuanto técnica de fragmentos rítmicos independientes: «...bajo una estructura móvil podemos tener una estructura fija (p.ej. cuatro corcheas) que armónica y rítmicamente interfieren con la primera. Existe un refinamiento en la simetría y asimetría de los periodos, una variación renovada del fenómeno rítmico, basada en el empleo de valores irregulares.»[10]

Estos procedimientos rítmicos puntuales pueden producir una estructura de desarrollo, y es ahí donde recibirán su plena justificación. Desarrollo que se basará a menudo en oposiciones de estructuras más pequeñas, actuando bien sobre dependencias melódicas o interdependencias armónicas, bien sobre organizaciones monorrítmicas o polirrítmicas del material sonoro. En la *Introducción* de la obra, bajo una estructura delimitada en planos precisos por motivos principales, se inscriben motivos secundarios que flexibilizan y desdibujan esta estructura, a base de una renovación permanente y las formas diversamente variadas de esta renovación, que se superponen a los motivos principales.

Con estas técnicas de dobles y hasta triples planos de desarrollo, Stravinski consigue, de forma muy peculiar, dar un cierto aspecto estático a la melodía, que se agrupa alrededor de

atracciones primariamente polarizantes. El objetivo último será, según Boulez, «...ligar estrecha y sutilmente la polifonía al ritmo.»[11]

Su forma de ver el contrapunto consistía en entender las líneas sonoras como corrientes melódicas independientes sin necesidad de relaciones internas entre sí, hasta que coincidiesen en los puntos cadenciales; éstos, a su vez, estaban sometidos a la estructuración rítmica. Para el gran crítico musical Adolfo Salazar, «... un principio así, que ha sido explotado después enormemente en toda Europa, ha conducido a una especie de neo-barroquismo prácticamente atonal, donde la continuidad del movimiento se obtiene como en la fuga; pero, al desaparecer la regularidad rítmico-tonal, y con ella las cadencias, se produce una especie de movimiento continuo que deja de serlo cuando, de improviso, el compositor encuentra terminada su tarea.»[12]

Si la modernidad musical del siglo XX se inaugura con el dodecafonismo de Schoenberg y su «emancipación de la disonancia» como nueva forma de entender el arte de los sonidos, Igor Stravinski se adentró en los entresijos del tiempo y la métrica musicales, propiciando la «emancipación del ritmo». ●

BIBLIOGRAFÍA

1 FERNÁNDEZ, T. / TAMARO, E. *Biografía de Igor Stravinski*. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea [Internet]. Barcelona, España, 2004. Disponible en https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/stravinski.htm

2 STRAVINSKI, I. *Poética musical*. Acantilado, Barcelona, España, 2006, pág. 54.

3 Ibídem, pág. 56.

4 CROSS, J. *The Stravinsky legacy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, págs. 17-28

5 FULLAONDO, J.D. *La temporalidad estética,* trabajo realizado en la cátedra de Teoría del Arte de D. Víctor D´Ors, ETS de Arquitectura de Madrid, 1961, pag. 134.

6 AREA YEBRA, J. *Elementos de teoría de la percepción en la musicología de Pierre Souvtchinsky. El principio de desdoblamiento y concentración en Igor Stravinski.* Epistemus-Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura, Vol. 7. N°1, 2019. Pág. 24.

7 RANDALL KOHL S. *Fin de siècle / debut d´epoque: la música y las vidas de Debussy, Schoenberg y Stravinski como reflejos de las corrientes hist*óricas a fines de*l siglo XIX y principios del XX.* La palabra 134: La palabra 134.qxd.qxd, https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/308/2005134P27.pdf?sequence=2. Pág. 38.

8 BOULEZ, P. *Hacia una estética musical*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1990. Pág. 62.

9 MORGAN, ROBERT P. *La música del siglo XX*, Ed. Akal Música, Madrid, 1994, pág. 116.

10 BOULEZ, P. Op. cit., pág. 80.

11 BOULEZ, P. Op. cit., pág. 136.

12 SALAZAR, A. *Conceptos fundamentales en la historia de la música*, Alianza Música, Madrid, 1988, pág. 240.

REFERENCIAS DE IMÁGENES

Figura 1: http://www.artnet.com/artists/jean-cocteau/portr%C3%A4t-des-komponisten-igor-stravinsky-am-9rv24vCziEH14L24htEi4w2

Figura 2: https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%8Dgor_Stravinski#/media/ Archivo: Robert_ Delaunay Portrait of Stravinsky.tif

Fig. 3: http://artforthepopofit.blogspot.com/2013/07/albert-gleizes-portrait-of-igor.html

Fig. 4: https://milestones.es/arnold-newman/

Figura 5: Canal Smalin You Tube. (https://www.youtube.com/watch?v=5IXMpUhuBMs)

Figura 6: Canal Smalin You Tube. (https://www.youtube.com/watch?v=5IXMpUhuBMs)

Figura7: https://www.lavanguardia.com/files/image_948_465/uploads/2021/04/04/6069fe8362fed.jpeg