

## STRAVINSKY, SINTESIS DE UNA EPOCA

por el Dr. LEO SCHRADER  
De la Universidad de Basilea

El nombre de Stravinsky aparece ligado tanto al hoy como al ayer: al hoy por el hecho, nunca antes visto, de haberse materializado un acuerdo —un acorde— con la generación novísima; al ayer, porque este Néstor de los compositores de nuestro tiempo se ha atribuido una esencial contribución en la responsabilidad histórica por los modos y formas de la música de los años recién pasados y porque hace resonar aún el ayer en el hoy mismo.

¿Nos damos realmente cuenta de que obras como Petruschka, *Sacre du Printemps*, Rossignol, de las que el propio Stravinsky pretendía que habían participado en el trastrueque de todos los valores del arte de la música, obras compuestas en días en que con ellas mismas se verificaba una revisión radical de los elementos musicales de la composición... nos damos realmente cuenta, preguntamos, de que estas obras han sobrevivido media centuria? Claro que no ignoramos que pertenecen a la temprana labor creadora del compositor, a una primera fase de su evolución, para hablar con los historiadores.

Medio siglo: ya en la vida del individuo es algo que puede mover a reflexión. Ahora bien, como fenómeno histórico nos pide mucho más en rigor de prueba, de investigación. Pues hemos de preguntarnos cuánto es lo que, en el transcurso de medio siglo, puede llegar a ser "histórico" o ha llegado ya a serlo, aún habiendo surgido con el apremio de lo más inmediato al presente. ¿Cuánto de lo que hoy se nos ofrece pertenece realmente a la historia y no al presente ya? Esta pregunta debería inquietarnos profundamente, pues atañe a la existencia de la obra de arte musical en nuestra época. Concedido que la yuxtaposición, en acción recíproca, de tres o cuatro distintas generaciones, deberá traer siempre consigo, probablemente, una multiplicidad de formas de expresión artística. Pero no habrá de concederse sin más que el "*Sacre du Printemps*" y los "*Movements*" pertenezcan al "mismo" compositor Stravinsky, ni que "*Erwartung*", de Schönberg, y "*Pli selon pli*", de un Pierre Boulez, pertenezcan a un mismo "presente".

¿No se trata, más bien, de distintos lapsos, aunque sea uno y el mismo compositor quien por ellos hable?

Con esto averiguamos, en primerísimo término, algo que a nuestro tiempo parece ser peculiar: la total falta de unidad de estilo. Un estilo con unidad, como el que era propio de los testimonios artísticos de épocas pasadas, no deberá esperarse, sencillamente, de nuestra época. Y quien lo espere o incluso lo perciba, podrá decirse que desconoce las verdaderas características de nuestro tiempo. Frente a la incuria con que hoy suele hablarse del "estilo" del compositor, se nos ocurre pen-

sar que se ha olvidado por completo qué es realmente eso de unidad de estilo, incluso qué cosa es el sentido del estilo.

Con lo que hoy topamos por lo común no es cabalmente estilo, sino manera. Incluso compositores de gran fama y empaque en realidad son manieristas y no creadores de estilo. Y según está en la esencia de la cosa, como ocurre, pues, con la manera, unos son más soportables, otros... menos. Precisamente los que son extraordinarios técnicos parecen ser víctimas de su artesanía en cuanto ya no dudan de su capacidad en el dominio de los recursos de la composición y confiados en una técnica que no debe fallar nunca piensan que nada puede salirles mal. Mas, así se llega al "desembrague": al giro en el vacío de las maneras. Los contrapuntos se han gastado a menudo en este giro, ya fueran de propia invención o recibieran ayuda de la historia.

"La historia y el compositor moderno": de esto vamos a ocuparnos con alguna circunstancia. Pues, en el fondo, mucho de lo que acaece hoy puede explicarse por la historia, cabalmente en aquellos compositores contemporáneos a quienes su relación con la historia no importa nada. No si se busca efugio en la historia al amenazar el fracaso de lo propio, sino cuando se le concede su virtud, que, como una ley biológica, incógnita, inconsciente, se hace sentir en la obra, la historia o la tradición histórica, es la más viva de todas las fuerzas. Donde se la convierte en efugio y se le pide ayuda, se venga cruelmente fomentando las maneras. Mas allí donde se la entiende como fuerza vital, procura algo así como una "síntesis".

Con esto nos encontramos de lleno en nuestro tema de hoy sobre la síntesis de una época, que se habrá hecho realidad con la obra de Stravinsky. ¿Una síntesis? ¿No será nuestra admiración hacia uno de los más grandes compositores de nuestro tiempo lo que nos induce a hablar de síntesis donde sólo parece haber —cualquiera lo advierte— sólo sorprendentes, inconciliables contrastes? ¿No es una sucesión de puros contrastes toda la sarta de un Pulcinella, del Capricho para Piano y Orquesta, de la Mavra, del Orfeo, de la Misa, del Canticum Sacrum, de los Movements? Si síntesis es lo que debe ser, una unidad, sin que importe que consideremos la obra de Stravinsky o la creación de músicos de nuestra época, es indudable que difícilmente podrá verse en contrastes elementos de una unidad, de una síntesis.

Sin embargo, la desconcertante diversidad de los contrastes se ensambla en la obra de Stravinsky en la forma de una unidad superior. Al hacer este aserto no pensamos en la uniforme constante que obedeciendo a la disposición musical de Stravinsky caracteriza a la melodía y a su rítmica sobre todo. Al gran compositor no le ha fallado nunca esta peculiaridad de sus medios de expresión, que en feliz conjunto pueden condensarse en un estilo personal. No le correspondería, de otro modo, la excelsitud artística. Pero ni aun este elemento de la constante nos podrá parecer suficiente síntesis, capaz de unificar del mismo modo cosas tan contrapuestas como los Movements para Piano y Orquesta y el Canticum Sacrum, o el Orfeo, la Sinfonía de los Salmos y Pulcinella.

No, la unidad que informa efectivamente toda su obra, tanto la temprana como la tardía, se basa en otros motivos. Y hemos de buscarlos, en primer término, en el

singular nexo de Stravinsky con la historia, con la tradición. Ahora bien, ésta tiene para él el valor de una experiencia de lo "vivo" en toda música histórica, por cuya virtud en la espiritualidad del compositor ingresa y obra lo histórico, sin que necesite tener de ello conciencia. Como él mismo ha dicho, para él la tradición es una "fuerza viva", no como algo sido, sino como algo de continuo presente. Por eso no se observa en él una ruptura con la tradición. Stravinsky se ha defendido siempre, y con razón, contra el supuesto de haber pretendido, o haber logrado, arrasar con la tradición, con el pretérito, poseído de un propósito de destrucción. Carecen, pues, de razón, en absoluto, todos los que nos quieren hacer creer que después de algunas obras tempranas de supuesto carácter revolucionario, Stravinsky volvió de nuevo los ojos al pasado, se reconcilió con la tradición, pactando con ella nuevamente. De aquí procede la disparatada ocurrencia del neoclasicismo de Stravinsky. Presupone que, tras haber entrado en conflicto con la historia, concertó la paz con ella, doblegándose ante la magnitud de su poder. De este proceso de renuncia no es posible descubrir nada.

Para nuestra idea de Stravinsky deberá tenerse en cuenta que tanto la forma artística como la técnica en ella implícita nunca han podido ser abstractas para él. De modo que una técnica musical, cualquiera que sea, no podrá en su caso desligarse de la materia física tonal con la que originalmente se ha constituido. Tampoco podrá desligarse del estilo. Ni técnica ni estilo pueden ser para él conceptos abstractos. Pues también el estilo vive sólo en comunión con la materia tonal, del mismo modo que el espíritu sólo con el cuerpo vive. Estilo, técnica y material físico constituyen una unidad indivisible.

Ahora bien, semejante criterio no sólo atañe a la obra propia: define igualmente la actitud de Stravinsky frente a la historia. Para él, como compositor, no existe musicalmente un carácter "general" de las épocas históricas. Tampoco concibe como abstracciones, en ningún caso, un estilo histórico, una técnica histórica de la composición. No ha de verse en él al teórico, ni al historiador que en la variedad de lo especial busca la interpretación de lo general y válido, esforzándose en concebir el conjunto como un proceso de cabal sentido y consecuencia.

Stravinsky como compositor se atiene sólo a la variedad de lo especial, es decir, a composiciones de todo punto concretas, sin que le importe en qué nexos históricos puedan insertarse. Para él no existe el contrapunto barroco, que ya por el hecho de referirse a toda una época queda en el acto convertido en algo abstracto por completo. Para Stravinsky sólo existe la estructura contrapuntística única, tal como se evidencia en determinada composición de determinado compositor. Para él no existe el estilo del coro polifónico del Renacimiento: sólo le descubre y considera en determinada obra, en la misa *L'homme armé* de un Joaquín des Prés, por ejemplo, o en una composición de Obrecht, de Ockeghem. Sólo considera la obra individual de un Dufay, o la composición de un Guillaume de Machaut. Hemos dado nombres de la historia pretérita. Frente a los nuevos tiempos su actitud es la misma. Se mantiene en él siempre el criterio de que la música del pasado próximo o remoto sólo puede ser comprendida en la tarea singular y conclusa de la obra de arte individual.

Los afortunados descubrimientos que ha hecho Stravinsky como compositor entre

los tesoros, por completo desconocidos, de la historia, apropiándose los fecundamente como experiencias vivas de la tradición, le han convencido también de que semejantes experiencias sólo pueden tener significación artística si, en cierto modo, logran estremecer los timbres de la propia musicalidad. Con el instinto artístico, que es mucho más de fiar que la comprensión del arte puramente intelectual, ha comprobado Stravinsky, entre sí mismo y el pasado, tanto afinidades como diferencias. Dicho de otro modo: allí donde la composición pretérita hace vibrar lo propio, el compositor descubre afinidades entre sí mismo y la historia, afinidades electivas que hacen posible la rara suerte de una armonía entre el presente y el pasado.

Ahora bien, justamente estas afinidades electivas evidencian una relación, con nexos como de rebote, que a la visión superficial ha de parecer arbitraria al yuxtaponer cosas inconciliables, contradictorias. Glinka y Chaikovsky, Pergolesi, Bach y Händel, Josquin des Prés y Heinrich Isaac, Dufaut y Guillaume de Machaut, incluso Carl María von Weber, y otros son invocados como testigos de semejantes afinidades electivas. Y dado el hecho de que determinadas composiciones de todos estos músicos hagan sentir resonancias en la obra propia, en la composición de Stravinsky, ¿cómo es posible no mostrarse consternado, desconcertado y perplejo, ante tan abigarrado fenómeno?

Nos sentiremos perplejos mientras no acertemos a otorgar sentido y justificación a este saltarín cambio de afinidad electiva a otra, de un dechado a otro. Como Stravinsky nunca hizo suyo el pasado musical, próximo o lejano, como abstracción, sino como realidad en determinadas obras, sobre la base de las íntimas afinidades electivas llegaron estas obras a convertirse para él en dechados. Con ello crea una nueva técnica de la composición que él mismo no sabía que ya existía y tenía respetable edad. Stravinsky se convierte en inventor de la parodia.

El historiador sabe algo de esta técnica de la parodia. Tiene la antigüedad suficiente para atribuirse el empaque de una venerable tradición. Por lo menos es ya conocida en el siglo XIV, siendo su época áurea el XVI, en el que todos los maestros —los más grandes entre ellos Roland Lassus y Palestrina— la consideraron insigne recurso, configurándola en su propia obra.

Ciertamente de la parodia se tiene hoy un concepto más bien negativo, atribuyéndole un propósito de burla, de ridiculización, de comicidad. Nada de esto corresponde a la parodia musical, tal como la entendían la Edad Media, el Renacimiento, incluso el propio Bach aún. La entendían justamente en el sentido original de la palabra, que es de todo punto positivo. Nawdía es un "canto accesorio" y equivale a cantar una canción con variaciones. El procedimiento de la parodia, al que los compositores de la Edad Media, del Renacimiento y sobre todo del siglo XVI convirtieron en una técnica de suprema perfección, es, en realidad, un variar, un renovar de los elementos de una composición ya existente.

El compositor elige un modelo para la composición planeada, un motete, un madrigal o una chanson, ya sean de él mismo o de otro autor. Ahora bien, el dechado es variado en todas sus partes y la metamorfosis abarca el complejo, íntegro y concluso, del modelo. En el proceso de esta metamorfosis surge la nueva composición,

la nueva obra de arte válida, que a veces apenas recuerda al modelo o sólo le evoca vagamente.

Si bien este procedimiento —por lo menos en el siglo XVI— estaba muy generalizado, se le prefería especialmente para las misas. La mayoría de las de un Palestrina o un Lassus, son parodias. ¿Y quién se atrevería a atribuirles un propósito de caricatura o a negarles la excelstitud de la perfección artística?

Así, exactaménte, es como vemos la obra de Stravinsky. Compone sobre modelos que le son dados por las afinidades electivas. Crea lo nuevo al imponer al modelo elegido la metamorfosis en lo propio. En esto es un inventor original, pues nada sabía de esta vieja técnica. El mismo lo ha dicho últimamente: "Siempre quisiera apropiarme, hacer mío, lo que amo, lo que me fascina. (Probablemente describo una rara forma de cleptomanía)". Justamente esto es lo que no es la parodia, cleptomanía. No lo ha sido en el pasado, ni lo es hoy. Es, por el contrario, una legítima técnica de composición, estimada por su antigüedad venerable, y por los grandes maestros de tiempos pretéritos. Ahora bien, el hecho de que Stravinsky, gracias a su peculiar vinculación a obras de arte individuales de la historia, haya descubierto también la técnica que respondía exactamente a semejante vinculación, es algo digno de la mayor admiración y testimonio, al mismo tiempo, de que la tradición, cuando tiene verdadero sentido y no es un negocio de anticuarios, hace sentir toda su virtud sobre el artista como una "fuerza viva".

Y esta técnica musical del procedimiento de la parodia, venerable ya por su antigüedad, que en ninguna otra parte encontramos hoy, es el anillo, que, en torno del haz de la obra, otorga unidad a la de Stravinsky. Pues sólo así se explica lo abigarrado de una creación que por lo pronto nos desconcierta. Tras esta curiosa variedad está, realmente, el saltarín cambio de modelo a modelo, pertenecientes tanto a épocas pretéritas como a los nuevos tiempos. Y lo que nos pareció al principio yuxtaposición de contrastes inconciliables, se nos revela al cabo como síntesis grandiosa.

¿Una síntesis que lo abarca todo? ¿Pero no nos equivocamos? ¿No habrá que excluir de ella al Stravinsky tardío? Cuando escuchamos el Canticum Sacrum, la Agonía, los Trenos, los Movements, el Epitafio, todo el mundo creyó que a la ya en sí tan enigmática obra se había añadido el mayor de los enigmas y que el viejo Stravinsky, tan joven sin embargo, había roto con su pasado definitivamente. Sólo se trataba, en realidad, de la elección de un nuevo dechado por Stravinsky. Ahora bien, esta vez el modelo pertenece ya a nuestro tiempo: es Anton Webern. Ciertamente la técnica ha permanecido idéntica a sí misma: es el viejo procedimiento de la parodia.

En vez de una ruptura, vemos, pues, en la tardía obra de Stravinsky, precisamente un triunfo: la última confirmación de una síntesis de su época, la de la historia y el presente.