

M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

STRAVINSKY AGONISTA

AFORTUNADA en verdad es esta generación musical nuestra que, asombrada hace más de cuarenta años por el Stravinsky del *Pájaro de fuego*, de *Petruchka* y de la *Consagración*, tiene ocasión de asombrarse hoy con el Stravinsky más reciente, el del *Agon* (27 de abril de 1957). Y afortunada además porque, con la maravillosa invención del disco, y a pesar de los peligros que éste encierra, los que la componemos tenemos al alcance de la mano oír esa obra, sin necesidad de emprender una larga peregrinación a alguno de los lugares en que se ejecute. (Porque la esperanza de que se toque pronto en México no existe ni remotamente, dada la triste realidad que estamos viviendo desde hace muchos años.) Ya se publicó la partitura y ya apareció el disco de esa obra, dirigida, felizmente, por el propio autor.

Agon es un ballet que, a pesar de su título en griego, no puede añadirse a la línea del *Apolo musageta* y el *Orfeo*, puesto que no se basa en ninguna fábula o episodio de la antigua Grecia. *Agon* significa lucha, contienda, justa, y Stravinsky emplea el vocablo en la última de estas acepciones, pues su ballet no tiene más acción que la que se desprende de una serie de danzas puestas en recíproca competencia. La idea no es nueva en el autor, pues ya en las *Danzas concertantes* (1942) y en las *Escenas de ballet* (1944) no hay la menor intención de argumento: el asunto es la danza misma y nada más. En el primero de esos ballets se disecan las convenciones de este arte —como escribió Arthur Berger—, se las examina como en un laboratorio, al microscopio que revela sus más sutiles enredos y flaquezas; en el segundo tenemos primeros planos del tejido más bien que del material decorativo y, como lo indica el título, con referencia directa a la acción escénica y a las grandes pinceladas que caracterizan el teatro.

Stravinsky —curiosidad inagotable— cayó esta vez sobre una colección de viejas danzas francesas: así algunas de las piezas que componen la obra se titulan Zarabanda, Gallarda, Branle sencillo, Branle alegre, Branle doble (de Poitou). Pero, como siempre, agarra el elemento ajeno y, lejos de caer en el *pastiche*, lo hace suyo, lo asimila íntegramente, lo convierte en puro Stravinsky.

Esa asimilación se patentiza también en otro terreno: el de la técnica serial adoptada para estructurar la obra. Ya en obras inmediatamente anteriores, como, por ejemplo, el *Canticum sacrum* de 1955 —que se encuentra en la otra cara del mismo disco— esa técnica está manifiesta, aunque no con gran rigor. Cuando se estrenó *Agon* en París, hubo allí quien le recordó a Stravinsky que, años antes, refiriéndose al dodecafonismo, lo había calificado de “camino que no conduce a nada”. La intención de reproche de tal re-

cuerdo es evidente. Pero no tiene sentido, porque toda la carrera del compositor constituye una *reductio ad absurdum* de cualquier llamarle a cuentas por no hacer hoy lo mismo que hizo ayer. Stravinsky, desde el *Pájaro de fuego*, se ha pasado la vida cambiando de modos expresivos con una soltura y una voluntad tan grandes que no podemos por menos de considerarlas radicalmente auténticas y necesarias. Stravinsky es cambiante por naturaleza y, por tanto, sólo se traicionaría a sí mismo si, como quieren esas personas incapaces de seguirle, dejara de cambiar.

Pero lo más curioso de esta cuestión es que cuanto más cambia más él resulta. Si se hubiera propuesto demostrarnos su inconfundible personalidad como compositor, no habría podido encontrar mejor procedimiento que ése de cambiar constantemente, a cada obra, de medios de expresión. La fidelidad a determinados procedimientos expresivos no garantiza la demostración de la propia personalidad. Y para ver si esto es o no cierto, compárese,



Stravinsky en San Marcos, Venecia, durante un ensayo del *canticum sacrum*

por ejemplo, *Petruchka* con la *Sinfonía de salmos* y luego cualquier obra de Stravinsky con otra de algún compositor paladinamente stravinskista: nadie tomará ésta por cosa stravinskiana auténtica, mientras que aquellas dos las veremos como necesariamente salidas de una misma pluma.

La originalidad de Stravinsky se aquilata egregiamente en otro terreno: el de a utilización de estilos —ya no sólo melodías, como en *Pulcinella* y *El beso del hada*—, de estilos, fijémonos bien, ajenos. Porque utilizar temas de otro y someterlos a nuestro propio estilo es mucho menos peligroso para el perfil de nuestra personalidad que la adopción de todo un estilo ya cuajado y catalogado como peculiar de alguien anterior a nosotros. Y de tal prueba de fuego la personalidad de Stravinsky ha salido siempre indemne y como robustecida.

Esta nueva etapa de su producción, que a muchos habrá parecido inesperada e inexplicable, era de esperar desde hace algún tiempo y, por tanto, tiene su explicación. Ya en su *Poética musical* —aquellas conferencias que dio en la Universidad de Harvard durante el curso académico de 1939-40— advierte lo siguiente: “Toda música no es más que una serie de impulsos que convergen hacia un punto definido de reposo. Esto es tan cierto en la cantilena gregoriana como en la fuga de Bach, en la música de Brahms como en la de Debussy. A esta ley general de atracción el sistema tonal tradicional no aporta más que una satisfacción provisional, puesto que no posee un valor absoluto... Lo que nos preocupa, entonces, es menos la tonalidad propiamente dicha que aquello que se podría denominar la polaridad del sonido, de un intervalo o, aun, de un complejo sonoro... Puesto que nuestros polos de atracción no se encuentran ya en el centro del sistema cerrado que constituía el sistema tonal, podemos alcanzarlos sin que sea necesario someternos al protocolo de la tonalidad... El sistema anterior, que sirvió de base para construcciones musicales de un poderoso interés, no ha tenido fuerza de ley sino entre los músicos de un período bastante más corto de lo que se suele imaginar, ya que no abarca más que de mediados del siglo XVII a la mitad del XIX... La obra de los polifonistas del Renacimiento no entra aún en este sistema, y hemos visto que la música de nuestro tiempo tampoco se sujeta a él... Modalidad, tonalidad, polaridad, no son sino medios provisionales, que pasan o que

“esta insólita combinación instrumental”

"no faltan compases de gran delicadeza"

pasarán." Esas palabras revelan su alejamiento del tonalismo; sus obras de entonces lo confirman. Y si a eso unimos su idea de la libertad creadora —"mi libertad consiste en mis movimientos dentro del estrecho marco que yo mismo me he asignado para cada una de mis empresas"— y de la función del compositor —"componer es, para mí, poner en orden cierto número de estos sonidos según ciertas relaciones de intervalo"—, veremos cuán próximo estaba, ya entonces, de los principios dodecafonistas, aunque todavía no hubiese adoptado la técnica serial.

Igualmente, los procedimientos instrumentales a lo Anton von Webern, que ahora vemos adoptados por él, ya estaban amaneciendo en el horizonte de la *Sinfonía en tres movimientos*, allá por el año de 1945. Y mucho antes de esa obra, la tendencia, cada vez más acentuada, a tratar la orquesta no como un conjunto de grupos instrumentales diversos, sino como una serie de instrumentos solistas, es decir, en el espíritu de la música de cámara, estaba preparando el terreno para este reciente florecimiento del webernismo en su música.

Así, pues, poco de sorprendente tiene el Stravinsky último, ya que más que un cambio total de actitud debemos ver en él una evolución natural iniciada hace bastantes años.

Pero si no sorpresa, si asombro —y muy grande— nos produce este *Agon* riguroso y bello como un diamante. Porque en él encontramos ágil y rica como nunca la imaginación de su autor, acicateada por las más ásperas limitaciones. Ritmo, armonía, melodía y color instrumental, todo eso se da ahí con variedad abundosa, dentro de la máxima austeridad en cuanto a los medios sonoros empleados. Compárese el *Agon* con la *Consagración de la Primavera* y se verá cuán superior es en capacidad de expresión el Stravinsky de 1957 al de 1913. Pero para llegar a esa conclusión no bastará con oír ambas obras: hay que leer las respectivas partituras, porque, en la simple audición del *Agon* no puede sospecharse la tremenda economía de los medios empleados, lo ascético de su escritura.

Comienza la obra por un *Pas-de-Quatre* en el que suena una *fanfare* alegre que se diría cifra de todo el ímpetu que ha de animar el ballet entero. Tiene una claridad antigua que recuerda la de algunos pasajes del *Retablo* de Falla. Sigue un *Pas-de-Quatre doble*, de ritmo típicamente balletístico marcado por la cuerda —uno de los ritmos favoritos del autor: v. por ejemplo, *Jeux de cartes* y *Escenas de ballet*—, sobre el que cantan las maderas una melodía de reducido ámbito, hermana, o hija, de alguna de la *Consagración*, y que se continúa por una sección en que la melodía se expande en grandes intervalos. El *Pas-de-Quatre triple* o *Coda* a que se une es una variación del anterior, en la que se truecan los papeles de la cuerda y los demás instrumentos.

Con el *Preludio* que sigue entramos en la parte central del ballet, la compuesta por danzas antiguas. Este *Preludio* tiene dos partes: la primera, viva, formada por un tejido de diseños ascendentes casi escalísticos de las flautas puntuado por la trompeta, los timbales y el tom-tom; la segunda, *meno mosso*, es de gran delicadeza, orquestada para contrabajos en armónicos, que son los que inician el canto, las flautas, el arpa, un violonchelo, los timbales y, finalmente, los fagotes. (También aquí hay un eco del *Retablo*.) Viene ahora la primera danza antigua, la *Zarabanda*, para esta insólita combinación instrumental: violín solo, xilófono y dos trombones —con brevísima interven-

ción de los violonchelos en *pizzicato*—. El violín está tratado virtuosísticamente en dobles y triples cuerdas, a la manera de la *Variación de Apolo* del *Apolo musageta*, aunque en la escritura difiera bastante de ella. Es éste uno de los trozos más impresionantes de toda la obra. Sigue la *Gallarda*, pieza llena de gracia y delicadeza —para dos bailarinas—. La orquesta se reduce a tres flautas, mandolina, arpa, una viola, tres violonchelos a solo, dos contrabajos a solo y en armónicos, piano y timbales. Cantan la mandolina y el arpa en canon bitonal; los demás instrumentos realizan la armonía o colorean determinadas notas del canto. La *Coda* de esta danza está animada por un ritmo más regular y enérgico mantenido por el violín solista y es una de las páginas de escritura más alambicada de todo el ballet. El *Interludio* que sigue es una ligera variante del *Preludio* anterior a la *Zarabanda*. Y viene en seguida el *Branle sencillo*, alegre y un poco tosco con su canon para dos trompetas, pero en el que, como contraste no faltan compases de gran delicadeza instrumental. El *Branle alegre*, sobre un ritmo imperturbable de castañuela, tiene un curioso sabor medieval y lo baila una sola bailarina —¿una juglaresa? El *Branle de Poitou* ofrece un fuerte contraste con el anterior, por su ritmo enérgico, varonil, que recuerda la *Variación* del bailarín en las *Escenas de ballet*. También ciertos momentos de color que introduce el piano recuerdan algunos pasajes de la *Sinfonía en tres movimientos*. La serie de danzas antiguas se cierra con una repetición literal del *Interludio*, para dar paso a un *Pas-de-Deux* bastante lento, de curiosa orquestación y en el que faltan ecos del *Apolo* y la *Sinfonía* ya mencionada.

La tercera parte se compone de un *Stretto* vivo que enlaza con una *Danza para los cuatro duos*, brevísima, a la que sigue una *Danza para los cuatro tríos*, ambas para la cuerda y los metales, la segunda de ellas con algunos de esos rasgos que todo el mundo reconoce ya como stravinskianos, y la obra concluye con una vuelta a la música del comienzo.

En resumen, esta nueva partitura viene a demostrarnos que la imaginación, y la fuerza creadora y la maestría de Stravinsky siguen en ascenso y que, a pesar de las nuevas técnicas por él utilizadas, su música sigue sonando a tan suya como en *Petrushka* o en *La consagración de la Primavera*. Le seguimos viendo, como siempre, en lucha —victoriosa— con la materia sonora, egregio agonista de la música.

