

Ígor Stravinsky (1882-1971)

El 6 de abril se cumplieron los 50 años de muerte del ruso Ígor Stravinsky. Fue uno de los más grandes compositores de todos los tiempos, y seguramente, si no fuera por la pandemia, la fecha se hubiera celebrado con mucha música.

Guilherme de Alencar Pinto

Si la música erudita implicara algún rédito para la condición de *influencer*, podría darse alguna movida para cancelar a Stravinsky. Si bien es cierto que, habiendo nacido en una familia aristocrática, tuvo el valor, cuando adolescente, de renegar de la religión y de simpatizar con el liberalismo político, cuando la revolución bolchevique (1917) lo despojó de todos sus bienes y lo privó de sus rentas, se volvió feroz anticomunista. Esa postura lo llevó, en el correr de la década de 1920, a la nostalgia del zarismo, a un regreso a la fe ortodoxa y a profesar sin tapujos su antisemitismo. Adhirió al fascismo y quedó muy feliz porque se le concedió una charla a solas de 45 minutos con el mismísimo Mussolini. Cuando, en 1938, las autoridades nazis incluyeron su música en una nómina de «música degenerada», por ser modernista y porque lo calificaron como judío, se sintió apenado por el error e hizo llegar a la oficina de Asuntos Exteriores alemana una carta en que insistía en su condición de ario, acompañada de un árbol genealógico que demostraba sus raíces en la aristocracia polaca, agregando: «*Detesto todo tipo de comunismo, marxismo, el execrable monstruo soviético, y también todo liberalismo, democratismo, ateísmo, etc.*» Con ello logró la plena rehabilitación por el régimen alemán, al menos por un breve plazo. Lo patético es que pocos meses después los nazis lo prohibieron de todos modos, porque prevaleció la aversión del régimen a la *música degenerada* (modernista), y además, ¿quién dijo que un eslavo es ario (y mucho menos un polaco)? De todos modos, a esa altura, Stravinsky se había mudado, prudentemente, a los Estados Unidos. En otro terreno menos grave, Stravinsky fue flor de mentiroso y mistificador, y montones de veces tergiversó su propia historia en función de la impresión que supuso que provocaría en cuanto a alimentar su prestigio y su posición como «el gran compositor del siglo XX». En buena medida lo logró (¡y acá estamos homenajeándolo!).

A su favor, en todo caso, se puede decir que supo recapacitar. En Estados Unidos volvió a abrazar el liberalismo, condenó el nazifascismo, aceptó un encargo del Estado de Israel para componer *Abraham and Isaac* (1963) y tuvo el gesto generoso de donar los manuscritos de esa obra a la Biblioteca de Jerusalén.

Por suerte, no hay nadie proponiendo la idea tonta de cancelar a Stravinsky y, en su condición de uno de los compositores más difundidos de la música erudita del siglo XX, podemos apreciar los frutos de sus setenta años de actividad creativa y genial, que incluyen fases muy distintas (y vinculables a signos ideológicos y a estéticas muy contrastantes unas con las otras), y constituyen, además, un buen reflejo de una sucesión de eventos históricos y del desarrollo de la sensibilidad de aquellos tiempos.

La formación.

Ígor Fiódorovich Stravinsky nació en Oraniembaum, cerca de San Petersburgo. Fue el más importante y legítimo heredero de las grandes luminarias de la música erudita rusa del siglo XIX. Su padre, Fiódor Stravinsky fue un bajo operístico respetadísimo, que llegó a cantar acompañado al piano por Músorgsky e interpretó roles en los estrenos de óperas de Chaykovsky, Borodín y Rimsky-Kórsakov. Gracias a su condición de terrateniente, era muy adinerado, y su enorme biblioteca personal incluía una notable colección de partituras. Ígor Fiódorovich no tenía memoria de haber aprendido a leer música en un momento concreto, y algunos de sus primeros recuerdos ya lo tenían enfundado entre las partituras de la colección paterna, aun antes de alfabetizarse. A los 20 se convirtió en discípulo de Rimsky-Kórsakov (1844-1908), con quien estudió composición, orquestación y se perfeccionó en materias teóricas.

Al inicio fue uno de los protegidos de Rimsky-Kórsakov, pero el maestro enfrió bastante el entusiasmo hacia su discípulo cuando éste empezó a manifestar admiración por los compositores impresionistas franceses Debussy y Ravel, de quienes Rimsky-Kórsakov abominaba. Una vez que Rimsky prácticamente comandaba la vida musical de San Petersburgo, las perspectivas de expansión de la carrera de Stravinsky se vieron algo acotadas. Hasta que...

Consagración.

No hubo en la música erudita una carrera musical establecida en forma tan veloz y contundente como la de Ígor Stravinsky. Hasta 1909 era un talentoso estudiante avanzado en San Petersburgo. En

1910 era un excelente compositor jugando a la par con los grandes del momento en la escena parisina. En 1911 era muy famoso y la gran novelaría del momento en el mundo de la música. Y en 1913 entró, en forma indeleble, a la Historia, establecido con ese tipo de reputación a prueba de balas, algo así como el Pelé o el Maradona de la música erudita del siglo XX.

No siempre pasa, pero en su caso se conjugaron la suerte y el talento. El empresario Sierguiey Diáguiliev (1872-1929) venía realizando desde 1906 una serie de presentaciones en París de arte rusa. Sus Conciertos Históricos Rusos (1907) contribuyeron a poner de moda en Occidente compositores como Músorgsky y Borodín (ya fallecidos), junto a Rimsky-Kórsakov, y lanzaron como estrellas al pianista Rajmáninov y el bajo Shaliapin, propiciando una fuerte moda de música rusa. En 1909 armó los Ballets Russes, presentando en París algunas luminarias del Balé Imperial Ruso, como las jóvenes estrellas de la danza Vátslav Nizhinsky y Tamara Karsávina, en espectáculos globales que incluían coreografías, composiciones musicales, asuntos, vestuario y escenografía muy originales. Las temporadas de los Ballets Russes se convirtieron, por algunos años, en uno de los eventos cruciales de la agenda cultural parisina.

Para la temporada 1910 Diáguiliev había planificado un balé original sobre el asunto ruso folclórico del Pájaro de Fuego. Acudió a todos los compositores relevantes que pensó que pudieran agarrar viaje con el proyecto, pero sucesivamente le fallaron Cherepnín, Liádov y Sokolov. Qué más hacer: estaba el muchacho ése, Stravinsky, que al menos había demostrado que sabía orquestrar muy bien.

Nadie se esperaba por eso. *El Pájaro de Fuego* no podía haber sido más perfecto para los propósitos de Stravinsky y para el público de la París de la *belle époque*. La seductora combinación de rusismo y modernidad, aparte de lucir totalmente a tiro con lo que había de más avanzado en el medio (recordemos que Stravinsky había absorbido plenamente a los impresionistas) estaba potenciada con un increíble y gozoso festival de colores sonoros (tímbricos y armónicos) exquisitamente realizados, enorme variedad de climas que incluían melodías contenidamente tiernas asociadas a las princesas, ritmos bárbaros y armonías lúgubres asociadas al brujo Kashchey, aparte de los revoloteos del Pájaro, y un final solemne y glorioso que dejaba los pelos de punta. Había además un especialísimo sentido del tiempo, digno de un Beethoven, en lo que refiere al *timing* de los crecimientos emotivos, de las esperas, al manejo siempre vital de los engaños rítmicos (que producen sorpresa al traicionar nuestras expectativas, pero tienen su gracia intrínseca, suenan orgánicos, no se reducen a una mera deformidad). Los oídos atentos podían distinguir algunos procedimientos innovadores (las armonías basadas en la «escalera de terceras», la desincronización entre melodía y armonía en el finale).

El Pájaro de Fuego fue estructurado de una manera tradicional para un balé, es decir, en números danzados alternados con momentos de pantomima, la música unificada por algunos *Leitmotive*. De hecho, buena parte de la música fue compuesta con Stravinsky improvisando al piano mientras el coreógrafo Mijail Fokin le mostraba, bailando, su planteo de coreografía. Sin embargo, ya establecido, Stravinsky pudo comandar plenamente su siguiente proyecto para los Ballets Russes, estrenado en 1911.

El concepto de *Pétrouchka* fue desarrollado junto a Diáguiliev y Alexandre Benois: en una feria popular rusa un titiritero deslumbra al público con la expresividad de sus marionetas. Claro, el titiritero tiene poderes mágicos: en realidad infunde vida a los muñecos. La contrapartida de ello es que las marionetas tienen sentimientos, se arma un triángulo amoroso entre el Pierrot del título, la bailarina y el moro, y todo termina en tragedia. Fue con esta obra que Nizhinsky se convirtió en un mito: años después un testigo británico comentó, comparando su desempeño en el rol con el de otros bailarines: «él sugería un muñeco que a veces imitaba un ser humano, mientras que todos los demás intérpretes transmitían un bailarín imitando un muñeco».

Buena parte del carácter ruso de *Pétrouchka* se basaba en melodías folclóricas. Esto, de por sí, no implicaba ninguna novedad: hacía más de un siglo que distintos compositores recurrieron a melodías folclóricas para otorgar color local a ciertas obras. Pero Stravinsky las usó como una de las bases de su modernidad y de algunas de sus innovaciones. El empleo del folclore no era sólo tradición, autenticidad o exotismo, sino que era la clave misma para la generación de nuevas ideas: nuevas relaciones entre las notas, el tratamiento modular de las melodías, nuevas métricas, nuevas maneras de estructurar, nueva sensibilidad hacia las repeticiones. Posteriormente, cuando Stravinsky quiso venderse al mundo como un aristócrata facho occidentalizado, él quiso ocultar o disminuir ese aspecto folclorista, que fue bastante

profundo. El que terminó quedándose con la reputación de principal folclorista-modernista fue su coetáneo húngaro Béla Bartók (1881-1945), pero Stravinsky fue más precoz y fue una importante influencia para Bartók. Si bien Stravinsky no fue él mismo un etnomusicólogo —como sí lo fue Bartók— algunas veces recogió él mismo melodías en sus estancias en su residencia rural, y además siguió muy de cerca los trabajos de Ievguíeniia Liniova, una de las pioneras (si no *la* pionera) en el trabajo etnomusicológico con criterio científico, empleando grabaciones fonográficas (desde 1903 o 1904). Es importantísima esa irrupción de una alternativa de la modernidad que está construida a partir de datos que vienen de la población periférica de un país periférico (el campesinado ruso) en un contexto —el de la música erudita— cuya propia definición implica un proceso globalizador, con epicentro en Europa Occidental.

Entonces algunos pasajes de *Pétrouchka* están concebidos como si fueran acordes distintos sonando en forma simultánea, y en algunos puntos la relación entre esos acordes es sumamente disonante. Las nociones de *poliacorde* y *politonalidad* se instalaron con firmeza en el mundo musical a partir de acá. La rítmica era sumamente compleja, quizá de lo más complejo que se hubiera hecho hasta el momento. Los elementos se enganchan como si estuvieran recortados con tijera y pegados unos con otros, como si fuera un *collage*. A veces ese recortar y pegar es imperfecto y entonces, por un lapsos, parecen correr dos músicas distintas en simultáneo, hasta que la primera de ellas desaparece de cuajo. Era muy fácil encontrar analogías entre esos procesos y la plástica cubista y también con el jovencísimo arte cinematográfico. Las intervenciones de piano solo sugerían una manera totalmente nueva de abordar el instrumento, enfatizando su carácter de percusión (que, en definitiva, de eso se trata: martillos golpeando cuerdas).

Hay más. Toda la cultura de estudios folclóricos del siglo XIX estuvo vinculada con la noción del paisano, el hombre del campo, como representante esencial del espíritu de la nación, no mediatizado por el cosmopolitismo burgués del hombre urbano. El mundo digno ocurría entre esos dos polos: el campesino puro y el burgués cultivado y cosmopolita. El propio Bartók participó de esa noción, muy difundida hasta muy avanzado el siglo XX. Al embreñarse por los rincones más recónditos del interior de Hungría, Bartók buscaba la «verdadera» música húngara, a diferencia de aquella, «falsa», que había servido de referencia para Liszt, y que en realidad derivaba de los conjuntos gitanos y no era el «verdadero» folclore. Stravinsky en *Pétrouchka* incorporó, además de los elementos folclóricos, elementos de música característica del proletariado urbano o de la pequeña burguesía, lo que actualmente llamamos música popular. Ahí aparecen un valsito, música de organillo, una marchita con trompeta, y aparecen como inserciones pegadas a una obra que, en términos generales, luce totalmente distinta de esas intervenciones, que son casi como *objets trouvés* insertados en la composición. Esos elementos tenidos como banales, elementos de la cotidianidad musical, también se pueden vincular con el procedimiento cubistas de pegar en los cuadros pedazos de diario o imitaciones de letreros y propagandas.

Con el éxito descomunal de *Pétrouchka*, Stravinsky pasó a ser parte del *jet set* artístico-intelectual parisino. Era amigo de Debussy, Ravel, Satie, Picasso, Cocteau. Pudo tirarse a un proyecto aun más osado. Su tercer producción para los Ballets Russes fue *La consagración de la primavera* (1913), unánimemente considerada la obra máxima del compositor. Fue algo totalmente nuevo en el mundo del balé, ya que no contaba propiamente una historia, sino que representaba un ritual. Ubicada en territorio ruso en tiempos precristianos, describía una ceremonia de fertilidad, basada en estudios etnológicos pero agregada de elementos inventados. Había invocaciones, luego se seleccionaba entre varias a una virgen para un sacrificio humano que ocurría al final. La coreografía aquí fue del propio Nizhinsky, y fue todo un hito: nadie aquí vestía esas ropas pegadas al cuerpo, nadie bailaba en punta de pie, nadie debía expresar emociones con el rostro, se evitaba todo movimiento de tipo lánguido o expresivo, y en cambio todo se resumía a unos contados gestos estilizados, angulosos, y todo eso sobre unos paneles pintados en un estilo que recordaba Cézanne o Chagall. Y la música iba más lejos que *Pétrouchka* en modernidad y en el uso de fuentes folclóricas. En muchas ocasiones parecía no haber criterio alguno para determinar un centro tonal, las disonancias eran más extremas y más insistentes. El nivel avasallador de ruido estaba posibilitado por un contingente enorme de instrumentos de percusión, en el contexto de una orquesta gigantesca. La música sonaba muy rítmica, pero además el ritmo era empleado de una forma estructural que no tenía precedentes. En uno de los episodios, se delineaba un «tema» tan sólo con el patrón de

acentos de unos acordes graves repetidos, y ese patrón ritmo era, en sí mismo, objeto de un desarrollo temático (es decir, se trabajaba temáticamente un patrón que era puramente rítmico, sin configuración melódica). Todo era tan peculiar que la sensación no era tanto la de una evolución, sino de algo radicalmente nuevo: se había inaugurado un nuevo período en la historia de la música.

El estreno de *La consagración de la primavera* fue uno de los escándalos más recordados que haya habido en un espectáculo musical. A las risas de sorna, las protestas horrorizadas y los abucheos, pronto se sumaron los gritos de los defensores de la obra, al punto de tapan el sonido de la orquesta. Los distintos relatos de esa velada refieren a intercambios de paraguazos, improperios y objetos tirados por la gente hacia la orquesta y los bailarines. No fue el único escándalo ocurrido en una sala de concierto a inicios del siglo XX: la estética se veía entonces como un patrón de medida de los rumbos de la sociedad, y muchos espectadores tomaban la alteración de sus costumbres como una afrenta, una ofensa, una amenaza al orden social, y había otros que pretendían precisamente eso y se regocijaban con *épater le bourgeois*.

Como todo buen escándalo, sólo hizo alimentar el mito. *La consagración de la primavera* pronto empezó a ser aclamada y se volvió el emblema por excelencia del inicio de la modernidad musical.

Ya consagrado.

La Primera Guerra Mundial agarró a Stravinsky fuera de Rusia. Se refugió mayormente en Suiza. Estaba allí cuando ocurrió, en 1917, la revolución bolchevique. Su «fase rusa» se prolongó hasta 1922, siempre en el exilio. En ella profundizó los caminos planteados con los Ballets Russes, de modernismo con base folclorista y eventual intrusión de elementos de música popular (coqueteos con el *ragtime* y el *jazz*). Hubo una obsesión cada vez mayor con lo mecánico, lo maquinal, lo no-expresivo, y tendió a trabajar con agrupaciones menos convencionales de instrumentos, y más chicas (nunca volvió a usar una orquesta enorme como la de *La consagración*). La obra más notoria de esa etapa es el más extraño de sus balés, *La boda*, esencialmente compuesto en 1917 pero finalizado en 1922. Al igual que *La consagración* era, más que una narrativa, la representación de un ritual, que en el caso era el de una boda campesina. La música aquí era cantada, con lo que cada personaje tenía una existencia escénica bifurcada (una encarnación que bailaba, y una voz que alevosamente provenía de los costados). El acompañamiento instrumental se destina a una formación estrafalaria: cuatro pianos de cola y un largo contingente de percusión, que deberían estar sobre el escenario, entreverados con los bailarines. Era una música obsesivamente homogénea, llena de ritmos repetitivos, mucho menos dramática que sus balés anteriores. La coreografía de Bronislava Nizhínskaia seguía la misma tónica de la que su hermano Vátslav había hecho para *La consagración*...

Una vez que el Ejército Rojo ganó la guerra civil rusa y quedó claro que el régimen bolchevique duraría un buen rato, Stravinsky empezó a hacerse la cabeza de que ya no regresaría a su país natal (donde, además, su música se prohibió, por modernista y por proceder de un compositor explícitamente opositor). Pragmático, decidió que no quería pasar el resto de su vida como un expatriado desgraciado, y pasó a vender la imagen de un compositor occidental más, fuertemente vinculado con las tradiciones de la música erudita europea. Tendió a recurrir a formaciones instrumentales más o menos estereotipadas y a formas establecidas (sinfonías, conciertos, sonatas). Muchas de sus obras contenían glosas de referentes de distintas épocas de la historia de la música (el medieval Machaut, el manierista Gesualdo, el barroco Bach, el clásico Mozart, el posromántico ruso Chaykovsky), algo que fue muy divertido para sus seguidores, y fue objeto de burla de los detractores. Schoenberg, su principal rival en cuanto líder de la modernidad musical, publicó una pieza satírica con texto propio en que hablaba del «pequeño Modernsky» jugando con su tamborcito y usando una peluca dieciochesca. Muchas de las obras escénicas de Stravinsky tuvieron temática griega: las óperas *Oedipus rex* (1928) y *Perséfone* (1933) y los balés *Apolo* (1928) y *Orfeo* (1947). Muchas tuvieron texto en latín, como *Oedipus rex* y sus diversas composiciones religiosas, como *Sinfonía de salmos* (1930), *Credo* (1932), *Ave Maria* (1934), *Misa* (1948). Todo eso tendió a ser calificado como la etapa «neoclásica» de Stravinsky, donde *clásico* no refiere específicamente al período conocido como clasicismo, sino a una actitud frente a la creación musical, según la cual la música no expresaba nada en particular, y era esencialmente un objeto agradable que el compositor-artesano urdía. Ese objeto contribuía a un mundo mejor, pero por la mera presencia de su belleza, y no por comunicar algo o inducir una determinada forma de ser. Stravinsky fue muy consecuente con eso: su *Sinfonía en do*, completada en 1940, fue compuesta en el período más triste de su

vida, cuando, en el lapso de un año, murieron de tuberculosis su primera esposa y una de sus dos hijas, y además falleció también, por otro motivo, su madre. Según Stravinsky, concentrarse en componer esa sinfonía fue la única manera que encontró de seguir viviendo. Y, sin embargo, cuando uno la escucha, no hay un sólo rasgo trágico en la Sinfonía en do, es tan sólo una obra liviana, linda.

Otro aspecto de la actitud clásica fue el profesionalismo. Stravinsky trabajaba, asumidamente, por encargo, no en función de una inspiración. Su prestigio inigualable tenía sus réditos en plata. Comentó que pretendía ganar cada moneda que le había sido negada a Mozart (el gran compositor de Salzburgo murió en la pobreza). Entonces nadaba según la corriente. Una vez que se estableció en Estados Unidos en 1939, su música volvió a cambiar, adaptándose a un público mucho más superficial y provinciano que el que acudía a los conciertos en Europa. La ligereza de la Sinfonía en do tiene que ver con que fue encargada por una mecenas estadounidense. Si su siguiente Sinfonía en tres movimientos (1945) regresa, al aire bárbaro de la etapa rusa, es porque, en 1940 Disney había incluido *La consagración de la primavera* en su película *Fantasia*, y el público yanqui esperaba eso. Pero luego, a inicios de la década de 1950, el impulso de las vanguardias radicales del posguerra fue tan fuerte, que uno ya no podía jugar en las primeras filas del arte haciendo de «pequeño Modernsky». Ya fallecido Schoenberg (1951), Stravinsky tomó su ex-rival como un nuevo modelo, y no tuvo problemas de profesarlo. Junto a las influencias de Anton Webern y Pierre Boulez, fueron las guías para su etapa final, en la que, en forma muy paulatina, el compositor septuagenario se fue metiendo con los procedimientos seriales, y su música volvió a ambientarse, si no en la vanguardia, al menos dentro de la contemporaneidad, manteniendo su vigencia.

Se forró de plata. Vivió en una mansión en Hollywood. Sus 80 años los celebró en una cena con el presidente Kennedy. En 1962 fue invitado a visitar Rusia por primera vez desde 1914, y fue recibido por el premier Jrúshchov. Siguió componiendo hasta los 84, mientras le dio la salud. Falleció en 1971 en Nueva York.

Legado.

La fase rusa de Stravinsky no dejó a nadie indiferente, y ejerció una influencia incluso entre sus mayores, que lo habían influido a él (Debussy, Satie, Ravel). Prácticamente todo compositor de aquella época que no siguiera la carretera principal de la música alemana lo tomó como referencia. Eso incluye a dos de sus más célebres coetáneos europeos (Bartók y Varèse), varios estadounidenses (Ives, Copland) y latinoamericanos (Villa-Lobos, Chávez, Revueltas, Fabini). Sus coqueteos irreverentes con la música popular y la politonalidad fueron fundamentales para el Grupo de los Seis (una generación de compositores franceses). Ese aspecto rítmico, popular y folclórico, implicó un puente muy atractivo para músicos populares, sea en el *jazz* (Ellington, Kenton, Brubeck) o en Piazzolla. La dureza disonante, la austeridad, el orden, el maquinismo futurista y el dominio emocional de la etapa neoclásica, empujados por la ideología profesada por el compositor, atrajeron a muchos compositores en la Italia fascista (Casella, Pizzetti) y, por esa vía, llegarían a la música para cine (sobre todo Giovanni Fusco y Nino Rota). Stravinsky fue quizá el primer compositor que sugirió la prescindencia radical de un estilo, ese criterio que luego se vería en la música popular de la época roquera (los Beatles, sobre todo). Cuando las vanguardias de la década del 1950 parecían llegar a un callejón sin salida, los minimalistas estadounidenses (Reich, Glass, Riley) y quizá alguno de los europeos (Andriessen) recurrieron a Stravinsky como una vía de salida basada en la recuperación de un ritmo activo, de configuraciones melódicas simples, de algunos procesos de transformación gradual y de alta tasa de repetitividad.

Más allá de eso, sigue el encanto de una obra extensa, variadísima, realizada con excepcional pericia, caracterizada por una peculiar vitalidad, por el amor hacia el cuerpo y la danza, y también hacia la materia sonora concreta, y también con una poética y una confluencia de gustos e ingredientes única.