

Variaciones sobre la Tradición

Un análisis del *Gran Coral* de **La Historia del Soldado** de Igor Stravinsky

Stravinsky, considerado por muchos críticos un «pesimista» (por su manifiesta postura de «artesano de la música», ni «evolucionista», ni «revolucionario») quiere cerrarnos la puerta de ingreso a su mundo creador con esta declaración: «El estudio del proceso creador es de los más delicados. Es imposible, en efecto, observar desde afuera el desarrollo íntimo de tal proceso. Es inútil tratar de seguir las fases del trabajo ajeno»⁽¹⁾.

A pesar de esto, arremeto contra el «viejo testarudo» tratando de sumergirme en su pensamiento y su época.

Es un tiempo en el que se va dando el debilitamiento o la destrucción del viejo sistema tonal al ir apareciendo nuevas concepciones tonales que ya no dependen de las funciones tonales tradicionales.

Se define totalmente contrario al romanticismo, donde considera que se le pide a la música cosas que se encuentran fuera de su alcance y de su competencia, donde se suprime toda restricción; defiende en cambio la tradición y dice:

«Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto; es una fuerza viva que anima e informa al presente... Bien lejos de involucrar la repetición de lo pasado, la tradición supone la realidad de lo que dura. Aparece como un bien familiar, una herencia que se recibe con la condición de hacerla fructificar antes de transmitirla a la descendencia... pero, para los devotos de la religión del Progreso el hoy vale necesariamente más que el ayer... La época contemporánea nos ofrece precisamente el ejemplo de una cultura musical en la que se pierden día a día el sentido de la continuidad y el gusto de la comunión»⁽²⁾.

Stravinsky rescata la tradición reconocida y plasmada en obras, no en ideas vagas ni en anhelos difusos. En el sentido medieval del término se vale de la parodia. La parodia es el uso de los modelos tradicionales consolidados, pero totalmente renovados por la imaginación espontánea y/o reflexiva (en su caso, con la fina ironía del intelectual a ultranza). Si la música medieval puede en efecto considerarse como una variación continua sobre temas de dominio público, y la parodia una técnica de composición habitual, ajena a toda intención «restauradora», el compositor ruso la usa con este criterio a pesar del mote de conservador.

Su materia prima va desde el Renacimiento al *ragtime*, transformándola con el más cuidadoso y brillante arte y artificiosidad. A través de sus procedimientos, ahonda en el estudio de los patrones formales y las formas de comunicación, siempre desde la idea de que «los elementos sonoros no constituyen la música sino al organizarse, y que esta organización presupone una acción consciente del hombre»⁽³⁾.

Abundando en su postura antirromántica expresa:

«Un sistema de composición que no se asigna a sí mismo límite termina en pura fantasía... fantasía en el sentido que supone un abandono a los caprichos de la imaginación. Lo cual supone, además, que la voluntad del autor está voluntariamente paralizada»⁽⁴⁾.

Análisis del *Gran Coral de La Historia del Soldado*

Traducción del texto del himno de Lutero del año 1525

Castillo fuerte (Ein Feste Burg)

Castillo fuerte es nuestro Dios,
defensa y buen escudo;
con su poder nos libraré
en este trance agudo.
Con furia y con afán
acósanos Satán;
por armas deja ver
astucia y gran poder.
Cual él no hay en la tierra.

Aún si están demonios mil
prontos a devorarnos,

no temeremos porque Dios
 sabrá aún prosperarnos.
 Que muestre su vigor
 Satán, y su furor,
 dañarnos no podrá;
 pues condenado es ya
 por la Palabra Santa.

Sin destruirla dejarán,
 aún mal de su agrado,
 esta Palabra del Señor;
 Él lucha a nuestro lado.
 Que lleven con furor
 los bienes, vida, honor,
 los hijos, la mujer...
 todo ha de perecer;
 De Dios el reino queda.

La elección de este Himno y el lenguaje musical empleado no deja de ser una fina ironía al sentido triunfalista de este texto religioso, ya que el final de **La Historia del Soldado** es el triunfo del Diablo.

La obra culmina gráficamente con la Marcha Triunfal del Diablo: el violín –el alma del Soldado– se apaga y continúa el ritmo incisivo, punzante, machacante de la persecución. Roman Vlad dice que finalmente esta obra es el triunfo de la persecución... (¿el Diablo?).

A casi dos siglos de Lutero, Bach hace la parodia de este himno, al estilo barroco, a cuatro voces en un Coral; a dos siglos de Bach, Stravinsky hace la parodia de este Coral. ¿No es ésta la historia cíclica, igual y distinta a la vez?

Veamos ahora cómo elabora Stravinsky su Coral. Toma, tanto giros característicos de la melodía de manera que nadie pueda dejar de reconocerla, como la idea de polos de atracción en los finales de frase o secciones propias de estos Corales. Así podríamos ver, a nivel macro, un cierto plan tonal coherente establecido por la aparición periódica de acordes de estructura similar (la mayoría mayores sin la quinta), tanto al cerrar cada frase como en las grandes articulaciones I - D - VI - D/II - II - IV - D. VI D / II - H D/D. D. I.; pero este plan queda totalmente encubierto por el resto del discurso armónico, pues no llega a estos puntos a través de los procesos propios del sistema tonal, por lo que quedan desfuncionalizados.

Stravinsky dice que no le preocupa la tonalidad propiamente dicha sino aquello que se podría denominar la polaridad del sonido, de un intervalo o aun de un complejo sonoro:

«La forma musical sería inimaginable si faltaran esos elementos atractivos que forman parte de cada organismo musical y que están

estrechamente vinculados a su psicología... 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... componer es, para mí, poner en orden cierto número de sonidos según ciertas relaciones de intervalo. Tal ejercicio conduce a la búsqueda del centro hacia el que debe convergir la serie de sonidos que utilizo en mi empresa.

»Me dispongo entonces, una vez establecido el centro, a encontrar una combinación que le sea apropiada, o bien en el caso de tener ya una combinación, todavía no ordenada, a determinar el centro hacia el que debe tender. El descubrimiento de este centro me sugiere la solución. Satisfago así el gusto vivísimo que siento por esta especie de topografía musical»⁽⁵⁾.

El Coral tiene tres grandes articulaciones por separación que permite dividirla en cuatro secciones. Las dos primeras tienen también puntos de reposo internos; ya se mencionó la característica de los acordes que se encuentran en ellos.

Hasta la primera articulación, el registro de las cuatro voces va descendiendo, en [3] toma nuevo impulso hasta llegar al punto más alto en el compás 18 y desde allí descender. La melodía superior que alcanza la nota sol₅ en los tres primeros compases vuelve a tocarla solo en el mencionado compás 18. Bach trabaja el registro de su coral de manera similar. Además desarrolla su melodía superior en el ámbito del re₅ al re₄, Stravinsky lo hace desde sol₅ al sol₄ pero tocando en un único momento el fa#₄ en compás 25.

Analizando las líneas melódicas vemos, en el cuadro siguiente, que la voz superior (llamémosle soprano) se mueve en tramos cortos dentro del ámbito de la 4ta. J. no necesariamente manteniéndola el mismo instrumento.



La comienza el clarinete, en [2] la toma la corneta, vuelve en [3] al clarinete que eleva el registro, completando los dos últimos compases la corneta en ámbito de 2da. ya que el clarinete salta una 8va. al registro de la contralto. Sigue la corneta en la voz superior hasta el final donde vuelve a tomar la 2da.

Si vemos el resto de las voces en el cuadro, la contralto se reparte ámbitos de 6ta. M y 4ta. J; en el tenor predomina la 6ta. M y alguna 7ma. m, igual que en la zona del bajo.

En Bach predomina también la 4ta. J y la 6ta. M apareciendo también alguna 7ma. m entre otras menos.

En la primera sección, el giro característico de la melodía –tomada en Bach, 4a. J y 2das. como paso dentro de la 4ta.– es tratado siempre con alguna variante: corrido métricamente, lo que da lugar a que la resolución melódica caiga en distintos tiempos (fuertes o débiles); cambiando los valores de alguno de sus componentes; transportado a distintas alturas; y aunque en algunos momentos no esté en la voz superior, como en [2], la sigue el clarinete tomándola luego la corneta.

Agrega Stravinsky la 4ta. vacía con la que juega en varios lugares (marcado en la partitura).

Completa la línea superior, un orden distinto de llenar la 4ta. aunque siempre a través de 2das. de paso como en compases 5, 6 y 7.

Tenemos también la nota repetida, que Bach usa al comienzo y aparecen aquí completando la idea del compás 4 (como secciones cortadas y puestas en otro orden); vuelven a aparecer así en otros lugares del coral.

Hay otra idea melódica que gira alrededor de dos o tres alturas insistentemente, variando la duración de sus elementos, característica forma de melodía de Stravinsky pero que curiosamente está presente en Bach, en la contralto, penúltimos compases. Este tipo de melodía comienza a insinuarse en [1] en la voz de contralto y se acentúa en [2] y [4] de la misma voz donde acompaña a las notas repetidas o a las 4tas. vacías.

Vemos así los mismos elementos y la forma similar de tratarlos tanto en la primera sección como en las dos finales.

En [3], el motivo melódico está seccionado y armado distinto, técnica propia de Stravinsky, (re, do# deberían ir luego del mi), la sección sigue con nota repetida y sólo parte del motivo.

Pero, qué sucede armónicamente... Los corales de Bach son el perfecto equilibrio entre las líneas horizontales y la armonía tonal resultante.

Stravinsky busca anular las funciones tonales de los acordes resultantes y dice:

«La disonancia no es ya un factor de desorden, como la consonancia no es, tampoco, una garantía de seguridad. La música de ayer y la de hoy unen sin contemplaciones acordes disonantes paralelos que pierden así su valor funcional y permiten que nuestro oído acepte naturalmente su yuxtaposición»⁽⁶⁾

Vemos al comienzo, en las dos voces superiores, melódicamente un predominio de alturas de Sol M, la resultante armónica es casi exclusivamente acordes con 7ma. y 9na. faltando alguno de sus miembros, generalmente la 5ta., pero la forma en que están dispuestas estas alturas en las distintas voces dan la posibilidad de permanentes choques (2das., 7mas., 9nas.); al no respetar la misma escala para todas (algunas mantienen su jerarquía en cada voz como melodía, pero no en el conjunto) da lugar a la aparición de falsas relaciones de una nota con su igual cromática. Estas falsas relaciones parodian las utilizadas por Bach que dentro del contexto tonal le permitían modular, aquí crean un contexto totalmente distinto: la disonancia por la disonancia misma.

Anuladas así las funciones tonales vemos, sin embargo, los dos primeros compases unificados por un pedal de Sol, deteniéndose en el acorde de Re-Fa# (círculo de quintas superior-resolución en punto débil con respecto a la escala que predomina). Los dos siguientes tienen pedal de Re pero sorpresivamente llega a Mi-Sol# (distancia de 2da.), sol, re y mi, curiosamente son las notas del ostinato del contrabajo en la *Marcha del Soldado* (principio de la obra) que es reiterado en otras secciones.

Vemos en el compás tercero, tres novenas paralelas; en el mismo compás Bach tiene tres sextas.

En [1] partiendo del acorde de Do (Do aparece, hasta la primera articulación después de cada calderón), tiene un descanso en La-Do (nota larga-jerarquización agógica) y luego en Do-Mi. El tratamiento de la disonancia es similar al tramo anterior, también con falsa relación entre bajo y soprano (si-sib). Puede pensarse en una tendencia a Fa, sin embargo llega a Do (forma débil como antes).

En [2] va a descansar en el acorde de Re M (antes fue Re-Mi, ahora es Do-Re). En este tramo, la superposición de los elementos melódicos antes mencionados producen forzosamente choque entre las voces aunque se estén moviendo en notas naturales por el ritmo interno de cada uno: coloca además la otra voz de manera de producir siempre intervalos disonantes con alguna de las restantes, aquí completa esa tarea el trombón y el contrabajo.

El acorde de Re M al final de esta sección queda casi como elemento suelto, sin continuidad funcional con lo anterior, quiero decir que después de tanta distorsión desenfadada de la armonía tradicional no suena como la dominante del acorde con que inició.

En [3] el tratamiento es distinto, aquí los dos tramos comienzan en el acorde de Re M, pero va a llegar primero a Mi y luego a La (ahora es primero la 2da. y después la 5ta.). Dos voces vuelven a coordinar pero las voces centrales tienen movimientos cromáticos, algunos insistentes en pocas notas, pero buscando justamente los intervalos disonantes necesarios para provocar

una distorsión de la armonía casi por corrimiento temporal de las alturas que quedan así desincronizadas. Este corrimiento produce también estructuras con 3ras. M y m que agregan ambigüedad modal.

En [4] parte del acorde Fa-La para hacer un breve descanso en el mismo, similar al tramo [1] con La-Do, llegar después a Re-Fa# y finalizar la obra en Sol pero partiendo desde La-Do. Vuelve a la superposición de los elementos melódicos de la primer sección, especialmente de [2], agregando igualmente una línea de choque permanente con alguna de las otras; además, como al comienzo, coloca un pedal, ahora sobre La que puede recordar la función dominante ya que llega a Re, pero con el mismo pedal lo hará al acorde de Sol, donde la nota del contrabajo es Re que daría resolución al pedal pero dejando el acorde final en segunda inversión.

El aspecto rítmico no se puede desvincular de la melodía. El dibujo melódico, rotado en distintas posiciones dentro del compás, al igual que la nota repetida da una gran asimetría rítmica.... Hay elementos que se agregan o se quitan a estos esquemas (relacionados con la melodía) acentuando esa simetría. Es un procedimiento que se podría asimilar al cubismo en la pintura: una imagen disociada en sus elementos que se «arman» de diferente manera en un plano.

Conclusiones

Esto que llega al oído «tonal» y a la vez «no tonal» tiene sobradas razones para que se lo perciba así.

Resumo algunos de los recursos aquí utilizados:

- Movimiento mínimo de algunas voces y en otras melodía tonal.
- Alturas como pretexto (construye ritmos con los sonidos).
- Ritmo que produce asimetría y movimiento interno.
- Lo que el sistema tonal usa como excepción, él lo toma como sistema.
- Hay siempre una nota, un sonido en cualquiera de las voces indistinta y alternadamente que distorsiona el acorde en el sentido tradicional.
- Corrimiento de alturas (desincronización).
- Juego con las falsas relaciones; mayor y menor.
- Con los mismos elementos del sistema tonal crea un contexto que choca con el mismo.

Vlad dice que como técnica, cae a veces en los modelos del tipo de las primitivas formas polifónicas (discanto o fabordón), combinadas en especies de cluster contrapuntísticos libres fuera de todo modelo.

Las disonancias resultantes que Stravinsky podría haber usado para producir marcadas y hasta violentas sensaciones, generan a la larga, efectos

dinámicos; están usadas para «absorber», concentrar armonías, haciendo astillas sus funciones tradicionales, en una suerte de pedido a préstamo de elementos que en el nuevo contexto remarcan su tensión tonal. Este es un proceso muy refinado, que tiene evidentemente de fondo las clásicas entidades armónicas, pero bajo una nueva luz, con la que puede producir paradójicamente sensaciones de movimiento y estatismo a la vez.

Bibliografía

- Enciclopedia Labor*. Tomo 7. Ed. Labor. Barcelona, 1961.
- Gentilucci, Armando. *Guía para escuchar la Música Contemporánea*. Ed. Monte Avila Editores C.A., 1977.
- Paz, Juan Carlos. *Introducción a la Música de nuestro tiempo*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1971.
- Salzman, Erid. *La música del Siglo XX*. Ed. Lerú, Buenos Aires, 1972.
- Scholes, Percy A. *Diccionario Oxford de la Música*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1964.
- Stravinsky, Igor. *Poética musical*. Ed. Taurus, Madrid, 1977.
- Vlad, Roman. *Stravinsky*. Ed. Oxford University Press, Londres, 1978.
- La Historia del Soldado*. Ed. discográfica Music-Hall, Arg. LP 14020. Comentario de Veinus, Abraham (Universidad de Syracuse, EE.UU., Departamento de Música).

Notas

- (1) Stravinsky, Igor. *Poética Musical*. Ed. Taurus, Madrid, 1977, pág. 53.
- (2) *Ibidem*, pág. 60.
- (3) *Ibidem*, pág. 27.
- (4) *Ibidem*, pág. 66.
- (5) *Ibidem*, págs. 40-41.
- (6) *Ibidem*, págs. 38-39.

EIN FESTE BURG

REM

LAM

REM

LAM

REM

LAM (mi-m)

sim

REM

REFERENCIAS (Págs. siguientes)

- 2das.
- 7mas.
- 9nas.

Cl.
C.P.
T.
T.L.
VI.
CL.

Sol M (I) Re M (II) M: M (III D/II)

Pedal de Sol Pedal de Re

(I)

la m (II) (IV)

C.P.
T.
Cl.

Re M (I) (II)

3

C.I.
C.O.P.
T.A.
T.A.

M.M.
(F# D/II)

4

C.I.
C.O.P.
T.A.
T.A.

La M
(F# D/II)

Petal de La
(D/D)

C.I.
C.O.P.
T.A.
T.A.

Re M
(D)

Petal de La
(D)

Sol M
(I)