

EL STRAWINSKY DE AHORA

p o r

Andre Boucourechliev

Cuando la obra de arte, nacida de un diálogo secreto, inicia su peregrinación aventurera está destinada a transformarse sin cesar en la conciencia de los hombres y las generaciones, ¿cuál es su verdadero rostro? Perpetuamente "otro" —mil rostros que se suceden en la estrecha ventana de nuestra *actualidad* transitoria. No puede afirmarse que uno sea más auténtico que el otro ni tampoco que señalen algún ilusorio progreso del conocimiento. "El verdadero" rostro de la obra sería el virtual conjunto de éstos, solamente accesible a alguna divinidad fuera del tiempo, capaz de abarcarlos a todos a la vez. Para nosotros, la obra no puede ser sino esta virtualidad en sí, este movimiento del que sólo podemos captar algunos estados instantáneos. ¿Debemos deplorar ese perpetuo "ahora" al que estamos limitados, esa tan estrecha ventana de nuestra visión? ¿Habrá que buscar sistemáticamente el "retroceso", es decir, intentar inmovilizar la obra, en suma, alejarnos de ella? ¿No sería mejor, por el contrario, tratar de coincidir lo más estrechamente posible con la obra en el presente, con nuestro presente en movimiento? Es nuestra única posibilidad de asir una verdad —por muy provisoria que ésta sea— y de establecer un diálogo vivo con la obra; de actuar sobre ella en vez de contemplarla como cosa muerta. Este es nuestro parte de creación.

Otra trayectoria cruza el gran círculo de metamorfosis de la obra en sus sucesivos hoy, la del artista mismo; las metamorfosis de su pensamiento, de su estilo. Gravitación doble, pero conjugaciones que no son ni sincrónicas ni previsibles, ya sean éstas felices o extemporáneas. El artista y sus contemporáneos se preceden, se siguen, para volver a precederse, sólo a veces coinciden. Cada sensibilidad, cada conciencia individual o colectiva extrae sus propias conclusiones de la trayectoria creadora del artista; cada *actualidad* reconoce sus afinidades, hace aparecer, desaparecer, desplazarse zonas de sombra y de luz... Admirable ejemplo de esta doble gravitación es la obra de Strawinsky que, desde hace medio siglo, no deja de renovarse en la voluntad del artista tanto como en la fulminante evolución de varias generaciones.

* * *

* 54 *

Strawinsky es uno de los raros compositores contemporáneos cuya obra pertenece a la vez al pasado, al presente y al futuro. En la actualidad su genio es tan fecundo como en la época de la *Consagración* e igualmente irreductible a cualquier categoría fija. Los ochenta años del músico fueron festejados por todos los públicos y por todos los músicos del mundo. No existe compositor, sea cual fuere la generación a la que pertenezca, que en algún punto de su propio camino no se haya encontrado con el genio de Strawinsky y que no le reconozca una deuda creadora. ¿A cuál Strawinsky se dirigen estos homenajes? ¿Quién es, en suma, Strawinsky? Los "balances", las "síntesis" de una gran obra con motivo de un gran aniversario pueden parecer tentadoras. Por lo demás, ¿cuántos balances "definitivos" de la producción strawinskiana han sido hechos antes de que el compositor llegara a tan respetable edad! (Fácil es imaginar la sonrisa con que los ha recibido a lo largo de su larga carrera. . .). Tanto las síntesis de hoy como las de ayer no nos parecen de validez duradera, ni siquiera posibles. No sólo, porque el compositor no ha terminado de mostrarse ni a sus turiferarios ni a sus críticos, no sólo, porque su obra se presenta como un río zizagueante cuyo curso en cada época ha sido interpretado y previsto de mil maneras distintas; no sólo, porque Strawinsky, hoy más que nunca se considera, según sus propias palabras, "joven compositor de vanguardia", sino especialmente, porque toda su obra posee los gérmenes de la perpetua migración en la sensibilidad de épocas que avanzan con vertiginosa rapidez. Es posible que esa migración no termine nunca. Puede que eso sea lo que pomposamente se llama la inmortalidad de la obra. . .

Esto quiere decir que el músico contemporáneo no puede abordar la obra de Strawinsky sino que de la manera más personal y más provisoria posible. Esta sería por lo demás la única justificación de una reflexión, una más, sobre la obra del gran músico. En el mar no se puede "fijar la posición", sino que desde su propia embarcación en movimiento.

Dentro del gran concierto de opiniones discordantes que con sus espectaculares saltos estilísticos ha alimentado la obra de Strawinsky durante nuestro siglo, una voz especialmente penetrante se levantó inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial: un ataque de extrema violencia que más que todas las alabanzas de sus epígonos hizo resaltar el genio strawinskiano. Fue la de Pierre Boulez en las revistas "Contrepoint" y "Poliphonie". Su alcance era restringido en apariencia, porque su enfoque era parcial y personalísimo: el compositor se limitó a un riguroso examen de los problemas de la tonalidad y de la atonalidad.

dad de violenta actualidad en aquel entonces. Formando como referencia un período estilístico de Strawinsky —el llamado “neoclásico”— el ataque de Boulez dejaba de lado los problemas estilísticos y estéticos de Strawinsky. Entre las innovaciones críticas de la época, inclusive las de mayor relieve, la de Boulez constituye un testimonio de una nueva naturaleza; situada la discusión en la experiencia vivida con un lenguaje nuevo que nacía y simultáneamente colocaba la obra de Strawinsky (aunque definiéndola al revés) dentro de una trayectoria vertiginosamente móvil. Pronto el mismo Boulez publicaría un estudio constructivo sobre la *Consagración* —ya no un ataque crítico—, inclusive más parcial que el anterior, pero que indicaba, dentro del lapso de algunos años, una nueva posición de Strawinsky dentro de la órbita de nuestra época. En este artículo¹, difícil de leer hoy día, Boulez analiza las estructuras de la *Consagración* exclusivamente desde el aspecto rítmico. Después de la preocupación por los problemas de la atonalidad, entonces ya sobre pasados, surgió con prioridad el de los problemas rítmicos dentro del lenguaje musical nuevo. Análisis incompleto, puesto que se preocupaba de una sola dimensión del fenómeno musical y abiertamente parcial, pero por eso mismo crea, en el cruce de dos órbitas, una conjunción de fuerzas las que, aunque provisorias, ¡cuán fecundas! Al abolir las categorías estilísticas, la historia musical, el “pasado” en cuanto a pasado, hace surgir en suma una nueva *Consagración*. No la agota, por lo demás, esa sería difícil tarea, porque la obra está lejos de haber terminado su carrera. Sin duda mañana surgirá, a través de una sensibilidad y una problemática renovada, otro rostro todavía desconocido de la *Consagración*.

La “conjunción Strawinsky-Webern”, en los albores del medio siglo, fue aplaudida por toda la nueva generación musical y provocó manifestaciones de gran envergadura, como las de los conciertos del “Domaine Musical” en París. Al celebrar a este recién nacido de la música serial, a este “joven compositor de vanguardia” —pero con los honores que merece un maestro—, ¿pretendieron los jóvenes compositores ofrecerle a Strawinsky algo así como un certificado de buena conducta?, ¿estimaron que con su ingreso al reinado weberniano el compositor, hasta cierto punto, redimía sus “pecados” neoclásicos? Por cierto que no. Ante todo, estos músicos se impresionaron de la audacia y de la juventud espiritual del artista que, pasado los setenta años, se atrevía a presen-

¹En *Musique Russe* (Presses Universitaires de France).

tarse al "campo de batalla" impulsado exclusivamente por la gloria de lo que él estimaba su verdad. Daban la bienvenida a sus filas no al Strawinsky "convertido a la música serial", sino que al Strawinsky de la *Consagración*. Porque a pesar de las apariencias, los problemas de los músicos jóvenes y los de Strawinsky no eran los mismos. En el momento en que éste penetraba al dominio serial, con intenciones propias bien precisas, ellos se alejaban. Strawinsky buscaba en la serie, ante todo, ese *orden* que durante toda su vida creadora le ha exigido a su lenguaje. La nueva técnica con que lo logra no invalida, según nos parece, su concepción fundamental de la música (al final de este artículo analizaremos este punto), sino que por el contrario la refuerza. La actitud de los músicos de la nueva generación es muy distinta. La noción de "serie", casi olvidada hoy día, ha sido rápidamente dejada a un nivel gramatical, podríamos decir sublimada, dentro de un concepto radicalmente nuevo del discurso musical (no cabe describir los innumerables aspectos de este concepto dentro del marco de este artículo). Strawinsky nunca ha tratado de penetrar por esas vías. Abordó el dominio serial desde un punto de vista personal, transformándolo según sus necesidades, conforme a exigencias estrictamente personales y permanentes. Por caminos voluntariamente divergentes desde un principio y, por cierto, no al nivel de cualquier "dodecafonismo", Strawinsky y los músicos de la joven generación, desde hace casi diez años, viven una coexistencia frente a un mundo perplejo. El significado profundo de esta coexistencia está en otra parte y cambia sin cesar.

No cabe duda que ciertos artistas, más allá de las características visibles a primera vista, dejan entrever a sus contemporáneos niveles más profundos y generales de contacto. El testimonio ejemplar lo encontramos en un compositor cercano a nosotros. Alban Berg era para nosotros antes esencialmente el dodecafonista, el discípulo de Schönberg, el "tercer hombre" de la gran trinidad vienesa, al que las preocupaciones musicales de la época según parecía, anclaban allí definitivamente. Pronto, no obstante, Berg fue como dejado de lado, ocupando su lugar Webern, el visionario; se habían dado cuenta que Berg no era un "serialista auténtico", era un "nostálgico del pasado", un "dodecafonista a pesar suyo", etc. Hace sólo pocos años que Berg recuperó, para los músicos, su actualidad total y su grandeza. Actualmente se escrutan en sus obras muchas cosas, menos su dodecafonismo, auténtico o no, y nadie concibe reprocharle sus famosas "contradicciones". Son precisamente esas con-

tradiciones (como lo ha demostrado claramente H. Pousseur¹ en su presentación de los escritos del músico) las que convierten a Berg en el gran testimonio de un Occidente en crisis, uno de los pocos que vivió en su música la violencia de ese desgarramiento. De ahí precisamente extrae la fuerza de su expresión dramática que encarna en *formas nuevas, de increíble fantasía*. Es ese "tercer" Berg, alejado de los dos otros pero tan real como ellos, el que se impone ahora, reescuchado, meditado... en espera del que vendrá mañana.

Así también, el Strawinsky actual vuelve a cambiar de rumbo. Por sobre su "vuelta a Bach" o a su "conjunción con Webern", en toda su obra se perciben nuevos enfoques de su actitud fundamental frente al fenómeno musical. Además, en el prismático surge cierto dominio de la forma y la retórica musicales en los que Strawinsky es maestro indiscutido, precisamente aquéllos que la más joven generación de músicos se había deliberadamente prohibido, pero en el que ahora desean penetrar. Estos son ante todo, las arquitecturas periódicas (en el sentido más amplio del término), las metamorfosis circulares, las anticipaciones, los llamados retornos, retrocesos, correspondencias visibles e invisibles, un manipuleo magistral de la memoria y de sus laberintos, todo un universo "ondulatorio" hacia el cual se vuelve una vez más, por cierto que con conceptos y medios radicalmente nuevos (el compositor H. Pousseur en los encuentros de Darmstadt del año pasado, consagró una serie de conferencias a los problemas de la periodicidad, el primero que los formula de manera nueva). En seguida, se presenta un cierto número de actitudes y cláusulas poéticas proscritas hasta la fecha por la música joven: la ironía, el sarcasmo, la parodia, así como la exégesis, la citación, todo un arte consumado de lo convencional en el sentido más elevado del término, un juego de espejos en el que la música se refleja a sí misma. Y por fin es el famoso "arte de segundo grado", tan reprochado al Strawinsky de *Mavra* y del *Dumbarton Oaks Concerto*, que la música no tiene razón alguna para rechazar sistemáticamente *en la actualidad*; en aquellos puntos y condiciones en que se justifica poéticamente... Este es precisamente el período creador de Strawinsky que antes se juzgaba como el de un futuro menos rico —el "neoclásico"— y es, por el contrario, precisamente dentro de este campo y en este punto en el que nos ofrece las enseñanzas más fecundas. No se trata, por cierto, de rehacer nada ni de volver atrás. Los músicos de la actualidad han forjado

¹Henri Pousseur: *Les écrits d'Alban Berg* (Ed. du Rocher, Mónaco).

su vocabulario, su síntesis, su estilo propio. Es en el seno de este estilo, de esta comunidad estilística, sobre cuya importancia nunca se insistirá suficientemente, y de la libertad de expresión que engendra, donde nuestro inventario poético puede enriquecerse sin cesar. En este sentido, la obra de Strawinsky se presenta como todavía inexplorada.

¿Será necesario agregar que la maestría técnica de Strawinsky, su prodigiosa artesanía, siguen suscitando la admiración de todo músico digno de este nombre? El *oficio* de que hace gala el gran compositor constituye por sí solo una razón suficiente para el constante estudio de su obra.

No obstante, todo esto es secundario frente a la enseñanza fundamental que nos transmite la obra de Strawinsky. La más joven generación de compositores tendrá —si es capaz— que meditarla con especial dedicación ahora que ha logrado un ciclo audaz de exploraciones gramaticales, y que la acechan los peligros de una pluma demasiado fácil. La actitud fundamental de Strawinsky con respecto a la música podría ser formulada —muy sumariamente— con las siguientes palabras: *rechazo absoluto del gesto*. Jamás Strawinsky se ha expresado sino que a través de un lenguaje específicamente musical, jamás ha admitido que el gesto sonoro substituya las funciones cualitativas propias de las dimensiones musicales. Nunca ha permitido que la acción de la música sobre nosotros sea una *mímica*, siempre la ha hecho nacer en el seno del mundo específico de su arte. La obra de Strawinsky define —al revés— el gesto como dimensión para-musical, y expresándolo en forma definitiva, como negación del arte. Para él, el gesto en música está fuera del lenguaje. Es la manifestación más primitiva, la más sumaria del expresionismo musical, es la dimensión que con mayor facilidad muere en aquellas obras en que el compositor ha sacrificado la esencia. Es responsable, además —y es por eso que es necesario insistir aunque la afirmación parezca evidente—, de los malentendidos más ingenuos tanto frente a una gran parte del público como de la crítica. Se confunde el gesto sonoro con la “expresión”: no es sino que la onomatopeya. Aunque ni las más grandes obras están exentas: desde “La Pasión Según San Mateo” hasta las “Cantatas” de Webern, las “señales” expresadas con figuraciones sonoras imitativas o referenciales de toda especie han sido usadas, pero en esos casos justificadas por las formas y las estructuras y ¡con qué mesura, con cuánto arte de transposición han sido realizadas! Strawinsky, no obstante, las rechaza con más intransigencia que nadie. Sus obras de inspiración religiosa son el ejemplo más rotundo. Si se compara el “Credo” de la

“Missa Solemnis” de Beethoven, basado casi exclusivamente sobre el gesto sonoro y la *Misa* de Strawinsky, por ejemplo, resalta la diferencia entre ambas actitudes. Es, sin duda, por eso que Strawinsky es uno de los más grandes compositores de música religiosa de los tiempos modernos. Y es seguramente debido a este rechazo del gesto que es uno de los más extraordinarios autores musicales *para* el gesto: para la danza. Los dos mundos específicos, música y danza, se encuentran y se fusionan más allá de todo mimetismo primario. Strawinsky “rechaza la expresión”, es algo que se ha dicho y que él mismo ha dicho. Es la *mímica* de la expresión lo que rechaza. Dentro del dominio profano se le presenta como una abdicación de su arte y en el dominio sagrado, como una profanación.

“Rechazo de la expresión”, o precisamente, ¿expresión musical verdadera? Este viejo debate en el que el mismo Strawinsky participó en su “Poética Musical” es por fin algo caduco para los músicos de hoy, por lo menos. Afirmemos sencillamente que si Strawinsky ignora la intención expresiva manifestada al nivel primitivo de las configuraciones sonoras “significativas”, el que escucha no puede ignorar la expresión que su obra *engendra*. La música de Strawinsky, arte infinitamente alterno, lenguaje absolutamente autónomo, se revela profundamente expresivo en sus estructuras mismas: no se trata sino que de comprender en todo instante su sentido musical, purificado de cualquier otro resabio.

* * *

Por lo tanto, si existe un nexo profundo, entre los tan fuertemente individualizados estilos strawinskianos, desde *Les Noces* a *Threni*, pasando por *Oedipus Rex*, es en esta actitud fundamental, según nos parece, donde se revela este nexo. El compositor lo encarnó, en un momento dado, dentro de las formas y las figuras del pasado; sin duda éstos podían constituir para él, provisoriamente, ese mundo musical que busca, puro, dentro de su convencionalismo, de todo elemento gesticulante. Algunos no vieron, entonces, sino que la “vuelta a algo” y lo imitaron servilmente sin saber exactamente por qué. Otros lamentaron que Strawinsky se descarriara por un camino estéril. Pero parece que Strawinsky se había engañado menos que nadie y que sabía muy bien dónde quería llegar, por qué y cuáles eran los riesgos. . . Sin duda es esa la meta que determinó el nuevo estilo del compositor. Al someter su idea creadora al do-

minio serial, Strawinsky descubrió la posibilidad de encarnar esos mismos conceptos y exigencias musicales esenciales dentro de un lenguaje nuevo.

Es posible e inclusive probable, que mañana su música revele nuevos rostros. Otras sensibilidades colectivas, otras generaciones sabrán escuchar otra cosa de la que oímos hoy día. Pero si la obra de Strawinsky se proyecta en la metamorfosis continua, en la que nuestro propio movimiento constituye el campo de acción, es porque posee el germen de esa renovación y lleva dentro de ella esos futuros inagotables: es el privilegio del espíritu moderno.