

■ **IGOR STRAVINSKY** ■

MO
NO
GRA
FI
CO

UN RUSO EN SAN PETERSBURGO: EL PÁJARO DE FUEGO*

Stephen Walsh*

El período de formación de Stravinsky, tan descuidado por la mayor parte de los estudiosos de su obra, es importante para comprender el estilo maduro del compositor a partir de *Petrushka*. El autor del artículo pasa revista a las obras tempranas de Stravinsky, sobre todo la Sinfonía en mi bemol, *Scherzo fantastique*, *Feu d'artifice*, *El Pájaro de Fuego* o *El Ruiseñor*. En este panorama, es necesario contemplar *El Pájaro de Fuego* como una obra de síntesis que cierra una época, y no, como a menudo se hace, como inicio del estilo maduro. Desde este punto de vista, el autor estudia la confluencia en estas obras tempranas de la tradición representada por Rimsky, su maestro, a la vez académica y progresista, y la tradición heterodoxa, antiacadémica y con profundas raíces en la cultura tradicional y en el lenguaje ruso de Mussorgsky, además de otras influencias, como la del impresionismo francés o incluso la del “detestado” estilo de Scriabin. De la primera aprenderá las herramientas necesarias para el dominio de la arquitectura musical y de la orquestación y la composición de la textura; de la segunda, un uso de la armonía y la disonancia no sometido a las convenciones de la gramática tonal y un ritmo que vive de la agrupación irregular de pulsos y que le permitirá desarrollar su técnica constructiva basada en el uso de células manipulables que se rearticulan de manera diversa.

Para la mayor parte de los estudiosos de Stravinsky, las obras que éste compuso antes de *El pájaro de fuego* tienen una importancia comparativamente menor que las obras tempranas de otros compositores. Incluso Robert Craft, secretario y cronista, admirador comprensivo y sincero de Stravinsky, encuentra que son “sorprendentemente poco interesantes, revelan poco más que un competente manejo del idioma de otros compositores”¹. Son muchos los composi-

* Walsh, Stephen: “A Russian in St. Petersburg: The Firebird”, en *The Music of Stravinsky*, Oxford University Press, Oxford, 1988, cap. 2, pp. 4-23.

• Crítico y musicólogo, actualmente imparte clases en la Cardiff University.

¹ Stravinsky, Vera & Craft, Robert: *Stravinsky in Pictures and Documents*, ed. Simon and Schuster, Nueva York, 1978, p. 22. El texto del libro, según parece, pertenece en su totalidad a Craft.

res que han tenido que esperar a cumplir casi los treinta años para desarrollar un lenguaje personal. Sin embargo, en el caso de Stravinsky, el contraste resulta magnificado por el éxito fulgurante de *El pájaro de fuego* cuando Diaghilev presentó la obra en París en el mes de junio de 1910, un éxito que Stravinsky mismo siempre consideró desproporcionado en relación con los méritos de la obra, pero que resulta comprensible, si tenemos en cuenta que la música es brillante y sorprendente y, al mismo tiempo, no es de una novedad desafiante. No cabe duda de que el juicio de Stravinsky no es sino fruto de la exageración natural de un artista que habría de superar su primera conquista musical casi de inmediato. Después de todo, la reacción general ante *El pájaro de fuego* iba a resultar cuando menos profética. No obstante, desde el punto de vista musical, esta obra pertenece, sin duda, al conjunto de sus obras “prestravinskianas”, a pesar de que ya revela una competencia demoledora. Si aceptamos este punto de vista, el desarrollo de Stravinsky antes de la composición de *Petrushka* (verdadero punto de inflexión de su producción) parece mucho más regular y comprensible.

Lo más difícil ha sido formarse una imagen lo bastante completa de ese desarrollo. Hasta hace relativamente poco, la obra más temprana de Stravinsky que conocíamos de primera mano era la Sinfonía en mi bemol, escrita bajo la supervisión de su maestro, Rimsky-Korsakov, entre 1905 y 1907; incluso hoy en día, tras el descubrimiento de uno o dos manuscritos tempranos más, tan sólo disponemos de una Sonata para piano, un par de miniaturas para teclado y alguna que otra canción para intentar explicar por qué un maestro tan distinguido decidió, en un primer momento, aceptar como discípulo al joven Stravinsky. En sus *Memories and Commentaries*, Stravinsky nos informa de que “antes de la muerte [de mi padre] no había compuesto nada”². Fiodor Stravinsky murió a finales de noviembre (según el calendario antiguo) de 1902. Sin embargo, el verano inmediatamente anterior Igor ya había visitado a Rimsky-Korsakov en Neckargemünd, esperando que diera el visto bueno a sus pretensiones de convertirse en compositor, e interpretó para él “algunas de [sus] primeras tentativas”³. Sólo conservamos dos piezas de las que pudieron formar parte de ese conjunto de composiciones: un breve *Scherzo* para piano en sol menor y una canción basada en un poema de Pushkin y titulada *Nube de tormenta*. Y a pesar de que la canción está bien acabada en ciertos aspectos, parece increíble que Rimsky-Korsakov, que tenía fama de exigente, pudiera ver en estas miniaturas tan poco destacables del músico de veinte años prueba alguna de una habilidad especial. Es posible que fuera algo en las maneras de Igor lo que le impresionara, y que lo aceptara como

² Stravinsky, Igor & Craft, Robert: *Memories and Commentaries*, Ed. Faber, Londres, 1960, p. 22.

³ Stravinsky, Igor: *Chroniques de ma vie*, Ed. Denoël & Steele, 1935- 1936. Traducido al inglés como *An Autobiography*, editoriales Gollancz/ Simon and Schuster, Nueva York y Londres, 1936, p. 15 de la edición americana.

alumno por eso y, además, por consideración hacia la estrecha amistad que le unía a su hijo Vladimir (compañero de estudios de Derecho de Stravinsky en la Universidad de San Petersburgo) y por el respeto que profesaba hacia su padre, quien era el más apreciado de los bajos del panorama operístico ruso de entonces. Seguramente Rimsky no esperó nunca que Stravinsky tuviera éxito como compositor, puesto que no menciona el encuentro de Heidelberg en sus memorias, ni siquiera se encuentra en ellas anotación alguna que se refiera por su nombre al compositor que llegaría a convertirse en el más famoso de sus discípulos, a pesar de que la última anotación del diario es de agosto de 1906, casi tres años después de que Stravinsky comenzara formalmente sus clases con él⁴.

La estrecha relación de Stravinsky con Rimsky-Korsakov, que duró unos cinco o seis años, hasta la muerte de éste en junio de 1908, es uno de los aspectos más apasionantes de su carrera temprana. Posteriormente Stravinsky solía referirse con sarcasmo a sus primeros profesores: Mlle. Snetkova (“No recuerdo haber aprendido con ella nada acerca de la música”); la “zopenca” de Kashperova y su extravagante –aunque evidentemente influyente– prohibición del uso del pedal derecho del piano; el “antipático” Akimenko, el primer profesor de armonía de Stravinsky; y Kalafati, que sólo profería monosílabos, y cuya reticencia a ofrecer cualquier explicación de las correcciones que hacía “me enseñó a recurrir a mi oído como punto de partida y como criterio final”⁵. Sin embargo, Stravinsky siempre manifestó hacia Rimsky-Korsakov una ambivalencia que es síntoma de una relación más compleja entre maestro y discípulo. Una razón para ello pudo ser la naturaleza también ambivalente del propio Rimsky. Como joven miembro del círculo de Balakirev, en la década de 1860-70, había adoptado la idea que allí se profesaba de que la técnica musical ortodoxa y la teoría eran enemigas de la inspiración y del progreso, y no llegó a convencerse de la importancia fundamental de las disciplinas tradicionales hasta más tarde, tras su quijotesco nombramiento como profesor de composición en el Conservatorio de San Petersburgo. En el Rimsky-Korsakov maduro se percibía muy bien la coexistencia de ese rasgo de academicismo y pedantería junto a esa otra tendencia más empirista y progresiva. Por una parte, se afanaba tachando y haciendo correcciones en las sonatas y las sinfonías de sus alumnos (con una disciplina que recuerda de manera peculiar al rigor con el que cuarenta años antes Balakirev se aplicaba en esas mismas tareas), pero, por otra, toleraba su gusto por las novedades y ponía mucho cuidado en no caer en un filisteo desprecio de lo moderno. A pesar de que Stravinsky, en las *Memoires and Commentaries*, tacha a su profesor

⁴ El propio Stravinsky atribuyó esta omisión al deseo de Rimsky de evitar favoritismos. *Memoires and Commentaries*, p. 58.

⁵ La descripción de Kashperova se encuentra en *Memoires and Commentaries*, pp. 25-26. Acerca de los demás véase Igor Stravinsky y Robert Craft: *Expositions and Developments*, Ed. Faber, Londres, 1962, pp. 42-43.

de reaccionario (musicalmente hablando; en política era un radical), las simpatías de Rimsky se extendían sin dificultad a los “debussismos” del *Scherzo fantastique* y quizás incluso de *El Ruiseñor*, cuyos bocetos probablemente le mostrara Stravinsky en la primavera de 1908⁶.

Parece evidente que la elección de Rimsky-Korsakov como maestro fue un gran acierto. La disciplina draconiana con que Stravinsky trabajó la forma sonata y la sinfonía durante los años 1903-1907 debió de resultarle muy fastidiosa; con todo, también debió de nutrir su destreza en el diseño de la arquitectura de las composiciones, a la vez que sus habilidades más empíricas con seguridad se desarrollaron gracias al portentoso método aplicado por Rimsky para enseñar la orquestación (presentaba al joven compositor fragmentos de su propia música en partitura reducida y le invitaba a orquestrarla; posteriormente, comparaba las soluciones propuestas por el discípulo con las suyas propias). Stravinsky tuvo también la suerte de contar con las ocasiones que Rimsky le ofrecía de escuchar su música bien interpretada y en un ambiente favorable en las clases de grupo que se celebraban cada semana. Más aún, Rimsky pudo hacer uso de su influencia –como de hecho sucedió– para organizar interpretaciones privadas de las obras orquestales de su discípulo. La *Sinfonía* fue presentada, al menos en parte, en una de estas sesiones (en abril de 1907), y sabemos que Stravinsky la revisó extensamente después de su interpretación pública al año siguiente. Finalmente, la índole directa y personal del contacto de Stravinsky con la música tardía de Rimsky, incluyendo las óperas *Kitezsh* y *El Gallo de Oro*, bien pudo tener como consecuencia que salieran a la luz ciertos rasgos de su propia escritura que adquirirían cada vez mayor importancia, sobre todo tras el encuentro con Diaghilev. Esto se advierte sobre todo en las bases armónicas y rítmicas de los *scherzi* orquestales que Stravinsky estaba escribiendo durante el año de la muerte de Rimsky, así como en el uso colorístico de la armonía en el primer acto de *El Ruiseñor*. No obstante, muy pronto dejó atrás el estilo de estas obras, como demuestran las dificultades que tuvo para terminar *El Ruiseñor* sólo cinco años después. Y, sin embargo, sus logros técnicos constituyeron la base de su desarrollo hasta bastante más tarde.

Gracias a Rimsky, Stravinsky poco a poco asumió la tarea de continuar y hacer avanzar la tradición rusa del siglo XIX. Se trataba, por supuesto, de una tradición romántica, y fueron precisamente los modelos románticos los que más importancia tuvieron para él hasta la com-

⁶ La fuente de esta información es *Chroniques de ma vie (An Autobiography)*, p. 23). Resulta difícil no albergar dudas, dado que la fuente es tan poco fiable. No obstante, Stravinsky menciona el hecho no de pasada, sino como un recuerdo claro y decisivo. Según Craft, en *Stravinsky: Selected Correspondence II* (Ed. Faber, Londres, 1984, p. 432), la música debió de comenzarse en noviembre de 1908, cinco meses después de la muerte de Rimsky. A principios de abril de 1908 (según el nuevo calendario) Stravinsky estaba trabajando todavía en el borrador del libreto. Esto no quiere decir que en esos momentos no pudiera haber elaborado ya algún boceto musical.

posición de *El Pájaro de Fuego*. En el pequeño *Scherzo* para piano de 1902, la naturaleza exacta de la influencia permanece todavía oscura, y nos encontramos con una miniatura en sol menor que carece de toda intención descriptiva y que se distingue sólo por ciertas peculiaridades del ritmo. Pero *Nube de tormenta*, la canción con texto de Pushkin compuesta ese mismo año, evidencia una deuda bien concreta con Tchaikovsky, mientras que en la extensa Sonata en fa sostenido menor, que Stravinsky comenzó en el verano de 1903 y continuó bajo la supervisión de Rimsky, despliega toda la panoplia del pianismo ruso romántico tardío, filtrado a través de las obras pianísticas de Rachmaninov y Glazunov. Estas partituras se habían perdido, o así se creía, hasta casi el final de la vida de Stravinsky, y a la vista de la bravura romántica de la sonata, resulta divertido que el compositor mismo la recordara durante muchos años como “una mala imitación del último Beethoven”. Finalmente, puede decirse que los “tíos solteros” de la Sinfonía en mi bemol, compuesta en 1905 y muy revisada después para las interpretaciones en 1907 y 1908, son Tchaikovsky y Glazunov.

La dirección de esas obras por aquel entonces eludía el conflicto típico de la música rusa del siglo XIX cuya resolución iba a ser uno de los logros de Stravinsky: nos referimos al conflicto entre el academicismo y el llamado realismo de la camarilla de Balakirev. Cualquier estudiante del momento se veía forzosamente afectado por la relación peculiar y en apariencia cambiante entre los dos lados de esta controversia, una controversia que tenía sus raíces en el conflicto, mucho más profundo, entre los eslavófilos y los partidarios de una modernización occidentalizante. Incluso en esta controversia tan importante, los frentes de batalla a menudo estaban trazados con gran confusión. Para los iniciadores, Belinsky y Chernishevsky, el realismo literario constituía más una noción de carácter socialista que nacionalista, si bien, en la práctica, tendía a borrar las diferencias ideológicas, de tal manera que pudo abrirse camino tanto en obras de carácter liberal –como las de Turgeniev y Tolstoi– como en obras de talante antioccidental –por ejemplo, en las obras de Dostoievsky–. En música, gracias a la influencia del historiador Stassov, el realismo proporcionó desde el principio una manera de expresar el carácter nacional específicamente ruso en oposición al academicismo del Conservatorio, de tendencia germánica. En la *Kovanschina*, Mussorsky sugería, por medio del personaje Golitsin, que el liberalismo occidentalizante no era más que la fachada (como el liberalismo de salón de nuestros días) de una actitud bárbara no menos represiva que la de la “vieja Rusia”; y en sus dos grandes óperas nos muestra cómo para la gran masa del pueblo, bajo el yugo de la pobreza y de la superstición, la ideología política tenía, en cualquier caso, muy poca importancia. Para Mussorsky, el realismo era fundamentalmente una manera de afirmar la individualidad del pueblo ruso, bien sea a través de la figura de un tirano como Boris o Kovansky, o de un pobre hombre como el Inocente de Boris Godunov, o de pícaros como Varlaam. Pero fue prácticamente el único de los compositores rusos de su época que estableció una correlación entre

el verismo, el populismo y la actitud antiacadémica. En Balakirev, Borodin y Rimsky, las formas y los géneros occidentales no se ven desplazados, sino más bien sólo infiltrados por un orientalismo no menos artificial, que en gran parte de sus obras no hace más que ocultar una actitud esencialmente académica en relación con la forma musical. Sus sinfonías, sus poemas sinfónicos e incluso las óperas siguen los patrones occidentales muy de cerca; y cuando Rimsky asume la labor de revisar la música de Mussorsky, lo que hace es en realidad someterla a la norma académica, es decir, a fin de cuentas, occidentalizarla⁷.

Los resultados de esta occidentalización tan efectiva de la música rusa se pueden percibir en las sinfonías y los ballets de Glazunov, que adoptan los modelos occidentales típicos y los realizan de manera brillante aunque algo impersonal: modelos de origen germánico, en el caso de las obras sinfónicas, y francés, en el de los ballets. Glazunov era el más dotado de los primeros discípulos de Rimsky-Korsakov, y por esa razón Stravinsky lo tomó como modelo cuando acudió por primera vez a Rimsky para recibir sus enseñanzas. Las dos sonatas para piano de Glazunov, compuestas ambas en 1901, constan de tres movimientos. Aunque la sonata de Stravinsky esté escrita en cuatro movimientos, permanece fiel al espíritu de Glazunov, sobre todo en su laboriosa y “correcta” búsqueda de un equilibrio formal, en su dependencia de las secuencias sometidas a una estructura de frase de cuatro compases y en la contención algo rígida de las emociones que evidencia su lenguaje gestual. Stravinsky comenzó la sonata por iniciativa propia durante una estancia en la hacienda de su tío en Pavlovka, en la Rusia Central, en el verano de 1903. Pero, según nos cuenta en su autobiografía, enseguida se encontró con problemas en lo relativo a la forma, y decidió consultar a Rimsky (y éste parece ser el desencadenante directo de las clases regulares que habría de seguir durante el otoño siguiente)⁸. En este aspecto, como en otros, la autobiografía resulta algo confusa. Según parece, Rimsky hizo que Stravinsky escribiera parte de una sonatina (de la que no se sabe nada más), y no hay mención alguna ulterior de la sonata. Pero en una carta de marzo de 1908, citada por Craft, se nos dice que esta última obra “incorporó muchas sugerencias de Rimsky-Korsakov”⁹. No conocemos cuáles fueron estas sugerencias, pero algo sabemos de lo extensas que podían ser las indicaciones de Rimsky por lo que respecta a la sinfonía que Stravinsky escribió a continuación, puesto que poseemos un manuscrito de una reducción para piano a cuatro manos

⁷ Véase también la obra de Richard Taruskin *Opera and Drama in Russia*, ed. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1981, pp.79-140, para un estudio detallado acerca de una hibridación semejante en la ópera *Rogneda* de Serov.

⁸ *Chroniques de ma vie (An Autobiography)*, p. 20).

⁹ Stravinsky, Vera & Craft, Robert: *Stravinsky in Pictures and Documents*, p. 22. La carta a G. N. Timofeyev (13 de marzo de 1908, según el calendario antiguo), se encuentra en su totalidad en *I.F. Stravinsky: Articles and Materials*, ed. de L. S. Dyachkova, Moscú, 1973, pp. 444-445.

que se guarda en la Bibliothèque Nationale de París en la que las anotaciones de Rimsky se distinguen perfectamente¹⁰. No obstante, ni siquiera Rimsky debió de ser capaz de solventar todos los problemas de forma que se plantean en la sonata; la sección de desarrollo del primer movimiento, con su tediosa acumulación de preparaciones cadenciales sin resolver, recuerda la típica incapacidad de los compositores rusos para ir más allá de la más cruda forma de desarrollo por medio de secuencias armónicas. En cierto punto (compases 136 y siguientes) Stravinsky queda atrapado en unas secuencias ascendentes por terceras menores y tonos enteros que parecen anticipar su posterior entusiasmo por los modos construidos simétricamente, como las escalas octatónica y de tonos enteros, aunque aquí el sentido es, desde el punto de vista armónico, tradicional (véase el ejemplo 1).

Ejemplo 1. Sonata para piano en fa sostenido menor, primer movimiento

The image displays a musical score for the first movement of the Sonata for Piano in F# minor by Stravinsky. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 136, the second at 138, the third at 140, and the fourth at 142. The music is characterized by its complex harmonic language, featuring ascending sequences of minor thirds and whole tones. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'f' (forte). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4.

¹⁰ No la “partitura autógrafa”, como afirma Craft en *Stravinsky in Pictures and Documents*, p. 608, núm. 83).

También resulta típico de la corriente académica rusa la predilección por las reexposiciones exactas. Hay que insistir, no obstante, en que, a pesar de que esta sonata ha sido interpretada por diversos pianistas desde su publicación en 1974 (y aunque fue interpretada más de una vez por su dedicatario, Nicholas Richter, en las clases semanales de Rimsky), se trata realmente de un ejercicio de estudiante –un estudio de cierto procedimiento compositivo convencionalmente correcto– y no de la elaboración de una idea artística. Y, como tal, resulta brillante. Se comprende a la perfección que Stravinsky tendiera a desdibujar en las brumas de la memoria las características de la obra.

El caso de la Sinfonía en mi bemol es algo distinto. Aquí también debió de tratarse ante todo de realizar un buen trabajo sobre una forma convencional (como testimonia la frecuente tendencia de Rimsky a igualar de manera bastante radical el ritmo y la estructura de la frase). Así pues, nos encontramos con una sinfonía típica a la manera de Glazunov, construida a partir de frases bien estructuradas de dos o de cuatro compases repetidas con orquestaciones contrastantes, desarrolladas con secuencias haciendo uso de la disminución y de la aumentación, equilibrando temas en las tonalidades ortodoxas, y todo ello en una forma de sólida construcción en cuatro movimientos que comienza con un poderoso primer movimiento de sonata y termina con un rondó.

Pero Stravinsky había aprendido muy rápidamente de sus poderosos modelos, de manera que la partitura ya no transmite la impresión de ser una obra de aprendizaje, tan poco como la sinfonía que el joven Bizet de diecisiete años elaboró sobre el modelo de Gounod. En ella hay menos errores de cálculo que, pongamos por caso, en la Primera Sinfonía de Borodin, escrita en la misma tonalidad, y las ideas no son inferiores a las que aparecen en la Sinfonía en mi bemol menor de Rimsky, compuesta bajo la supervisión de Balakirev. Como prueba de ello, Stravinsky llegó a dirigir esta obra en diversas ocasiones a lo largo de su carrera, e incluso hizo una grabación (no demasiado brillante); además, según Craft, la revisó con frecuencia para mejorar algunos pasajes.

Es más, irrumpen en ella ciertos detalles en su estudiado diseño que no parecen provenir de las fórmulas de Rimsky. La influencia de Tchaikovsky aparece de manera muy destacada aquí y allá en la obra. Stravinsky nos cuenta que Rimsky sentía celos de Tchaikovsky y se mostraba muy desagradable con sus admiradores, entre los que quizás para entonces se contaba el joven Igor. En cualquier caso, el movimiento lento de la Sinfonía parece muy influido por el *Andantino* de la Cuarta Sinfonía de Tchaikovsky, incluso en su orquestación (las intervenciones de los metales en el núm. 6 y las contramelodías de la reexposición, núm. 21, son detalles especialmente típicos de Tchaikovsky) y en el *Finale* se encuentra un pasaje tomado casi literalmente del final de la Quinta de Tchaikovsky (en el “*presto*” que precede al núm. 21). En la coda del tercer movimiento, el *Largo*, se encuentra también una referencia a Wagner no

precisamente disimulada, tanto en los acordes cromáticos que preceden al núm. 28 como en las erráticas tríadas que siguen y que remiten a la música del mágico anillo de fuego de *Sigfrido*. Como sucede con el episodio del desarrollo del primer movimiento de la Sonata, antes mencionado, estas progresiones de acordes presentan un carácter esquemático que revela la típica inclinación del compositor ruso al uso de secuencias, pero también el interés por las divisiones simétricas de la octava. Los acordes cromáticos se basan en la escala de tonos enteros, y las secuencias de las tríadas ascienden por terceras menores apoyando una línea descendente de violín. Puesto que esta música tiene que ver con una suerte de disolución (formal), puede recordarnos incluso dos casos famosos del uso de escalas “estructuradas” en la música romántica rusa: el primero es el pasaje que desciende por tonos enteros que acompaña al rapto de Ludmila perpetrado por Chernomor en el acto I de *Ruslán y Ludmila* de Glinka; el otro es el rápido descenso por la escala octatónica que arrastra a Sadko a las profundidades marinas, a los dominios del Rey del Mar, en el poema sinfónico de Rimsky (véase ejemplo 2).

Ejemplo 2



En el contexto de la producción stravinskiana, también anticipa claramente otra escena de disolución y transformación, el hundimiento del palacio de Kashchei al final de *El Pájaro de Fuego*, orquestado de manera semejante con trémolos de cuerda convergentes. Otro de los gestos precursores de *El Pájaro de Fuego* es el trémulo *scherzo* que enlaza las *Estaciones* de Glazunov con la “Danza de las Princesas con las Manzanas Doradas” vía el *Scherzo fantastique* stravinskiano. El tipo del *scherzo* ostinato es muy común en la música rusa, tanto en la sinfónica como en el ballet, y lo más notable acerca de este primer ensayo de Stravinsky es que, aunque todavía no había escrito nada para orquesta, tuvo que habérselas –con notable destreza, por cierto– con un tipo de composición que descansa sobre todo en el instinto para la orquestación. Glazunov y Rimsky, según nos informa el propio Stravinsky, consideraron la orquestación demasiado pesada, pero es muy improbable que esta opinión se refiriera al “*scherzo*”, puesto que en él la orquestación, incluso en los momentos en que se usan los metales en *fortissimo* a modo de coral, nunca llega a retrasar el ritmo. No obstante, en los movimientos extremos

quizás se utilicen en exceso los metales. Incluso siendo así, las texturas orquestales de la Sinfonía constituyen un comienzo muy destacable del joven compositor y debieron llamar la atención de muchos de los asistentes al concierto de Belyayev de enero de 1908 –donde se presentó en público por primera vez– ante la aparición en la escena musical rusa de un nuevo talento muy dotado para una orquestación particularmente colorista, por poco original que pudiera resultar la música en otros aspectos.

La Sinfonía puso fin al periodo formal de aprendizaje de Stravinsky, y con él también a su interés directo por la tradición académica rusa. Más adelante habría de recordar a Glazunov con un desdén nada disimulado, e incluso al propio Rimsky con cierta condescendencia, y en correspondencia la familia de Rimsky y el discípulo mejor conocido de Stravinsky, Maximilian Steinberg, llegarían a contemplarle con una desconfianza que se convertiría casi en abierta hostilidad. Sin embargo, desde el punto de vista musical, la ruptura resultó ser quizá menos radical de lo que el propio Stravinsky pensaba, y en su período neoclásico habría de retornar a cierta forma de academicismo irónico que tiene ciertos puntos en común con la tradición anterior.

En todo caso, ya en 1906 estaba listo para un cambio que le alejaría de esas convenciones rígidas y de la pedantería que comportaban. La suite vocal-orquestal *El fauno y la pastorcilla*, que, de acuerdo con cierta información, debió de comenzar a componer durante su luna de miel en Imatra en febrero de ese mismo año, muestra dos importantes influencias extrañas al mundo sinfónico: por una parte, Mussorgsky, y por otra, la escuela francesa contemporánea, en especial Debussy, Ravel, y quizás también Dukas. La influencia francesa puede resumirse en una atmósfera pagana y de *fêtes-galanterie* (a pesar de que los poemas son, una vez más, de Pushkin), y, más en particular, en el uso de la escala de tonos enteros para sugerir un erotismo nebuloso y levemente perturbador. Por otra parte, la textura de la música no es francesa en absoluto y debe mucho más a la tradición verista rusa que, de hecho, había ejercido una profunda influencia en Debussy. Esto resulta especialmente evidente en el retrato afilado del repulsivo pequeño fauno de la segunda canción; el esbozo parece un retrato suplementario de *El cuarto de los niños* de Mussorgsky y no tiene nada de la sensualidad somnolienta del fauno de Mallarmé/Debussy. Hay también algo mussorgskiano en el tratamiento melódico del último movimiento. El poema describe la vana aunque aterradora persecución de la pastorcilla, pero la manera en que Stravinsky cuenta la historia –aunque produce cierta excitación formal– presenta una cualidad mágica que recuerda a la descripción fría y despiadada de los juegos infantiles que hace Mussorgsky en su ciclo de canciones. No sorprende que los gestos cadenciales convencionales que cierran estas dos canciones suenen como si estuvieran fuera de lugar.

El fauno y la pastorcilla no es, ciertamente, una obra lograda o exitosa, pero tiene una importancia simbólica. Al ensayar ciertas extravagancias mussorgskianas, como, por ejemplo,

las armonías anecdóticas en las que la disonancia tiene una función descriptiva más que gramatical (como sucede, por ejemplo, en el comienzo del núm. 2), Stravinsky se alineaba con aquellos aspectos de Mussorgsky que más irritaban a los academicistas rusos, como se puede ver en las correcciones que Rimsky realizó en *El cuarto de los niños*. Más aún, el intenso aroma tchaikovskiano de la primera canción, que se aproxima más a una descripción de sentimientos que las otras dos, es algo diferente de los rasgos tchaikovskianos de la Sonata o la Sinfonía. La idea de una joven muchacha pura pero apasionada inspira en apariencia los pensamientos de otra heroína de Pushkin, Tatiana, a quien Tchaikovsky retrata en la escena 2 de *Eugene Onegin*. Pero mientras que la figuración orquestal y vocal se asemeja aquí, ciertamente, a la de Tatiana, Stravinsky se aleja claramente de su camino para evitar el empuje demasiado regular de las equilibradas frases de cuatro compases tan típicas de Tchaikovsky –así como también de sus primeras obras–. Sin duda las agrupaciones aparentemente arbitrarias de tiempos de las frases de esta canción habrían irritado a Rimsky casi tanto como la armonía de las otras dos. A pesar de su extravagancia, no pueden hacer nada para evitar el efecto esquemático de las rimas de los finales de frase: más bien al revés, pues al hacer uso de unos gestos que parecen estar fuera de contexto, Stravinsky dirige la atención a ciertas propiedades que, por así decir, están aisladas y desde el punto de vista estructural carecen de explicación, desprovistas de su función puramente convencional. De este modo, a su manera, *El fauno y la pastorcilla* anticipa también ciertos rasgos del neoclasicismo, aunque difícilmente podría estar más alejada de esa corriente por lo que se refiere al estilo externo.

El sucesor natural de este ciclo de Pushkin es un curioso par de canciones (op. 6) que Stravinsky escribió sobre poemas del simbolista Sergei Gorodetsky; la primera de ellas en la primavera de 1907, la segunda probablemente en el invierno siguiente. Una tercera canción, *Pastorale*, en realidad una vocalización con acompañamiento de piano, también data de 1907, pero su estilo y sus logros técnicos son tan notables que exigen una consideración aparte. En torno a las canciones de Gorodetsky flota un aire de crisis estilística. De nuevo nos presentan a Stravinsky trabajando por sus propios medios, luchando por imponer una forma a una sucesión de ideas pictóricas más o menos inconexas en lo que parece ser su propia versión del realismo gráfico de Mussorgsky. Las campanas que dominan la primera canción, “Primavera”, parecen parientes distantes, aunque emasculadas, de las grandes campanas de *Boris Godunov*, mientras que el comienzo a modo de recitativo de la “Canción del rocío”, lo mismo que cierta figuración descriptiva que aparece algo después, remite en apariencia a ciertas maneras de *Sin sol*. Pero Stravinsky no acertó en la elección de los poemas. La visión demasiado cándida de la vieja Rusia –la muchacha que toma los hábitos sin desearlo, la mujeres penitentes que invocan al Espíritu Santo y esperan conseguir novio– tienen muy poco de la autenticidad de los rituales campesinos de las óperas de Rimsky, que debieron de constituir el estímulo inicial

del interés de Stravinsky por tales temas¹¹; y, desde luego, tienen muy poco que ver con el brillante tratamiento de estos asuntos en obras posteriores, y eso a pesar de que es posible que fuera una idea tomada de Gorodietsky la que proporcionara la base para *La Consagración de la Primavera*. El mayor interés de las canciones reside en el tratamiento a menudo muy discordante de las disonancias de la dominante superior (y de la tónica). Pero por el momento no encontramos en estos efectos el aire característico de la música de Stravinsky, y todavía menos sus potencialidades estructurales.

En comparación con este intento fallido, el logro de la *Pastorale* resulta doblemente notable, porque aquí, en una canción sin palabras y con pocas pretensiones, basada en ideas en verdad simples, Stravinsky acierta de repente con un carácter y una técnica que, vista en retrospectiva, podemos considerar completamente personal. La historia subsiguiente de esta pieza arroja cierta luz sobre su índole inusual. En 1923 Stravinsky arregló el acompañamiento para cuarteto de viento madera (oboe, corno inglés, clarinete y fagot) y diez años más tarde volvió a la pieza para elaborar dos arreglos más, uno para violín y piano y otro para violín y viento. Estos últimos arreglos se basan directamente en el material original con muy pocos cambios (la versión más larga para violín añade sencillamente un ciclo completo a la forma ABA de la vocalización). Pero un examen cuidadoso de los diversos textos revela que, a pesar de que retienen la línea de bajo original —con unos pocos cambios sin importancia—, presentan una modificación sutil de la secuencia interna de acontecimientos, proporcionando lo que él debió de considerar un patrón mejorado de sucesos y de ornamentaciones. Si comparamos los compases 9-12 de los dos arreglos para viento, apreciaremos la índole de los cambios introducidos. El intercambio de las entradas del compás 10 parece tener que ver con la adición de una nota pedal de *fa sostenido* —sólo en este compás— por debajo del *do sostenido* original, de manera que con la nueva entrada de la melodía del corno inglés en *re sostenido* se produce una superposición de quintas en lugar de la quinta desnuda del original (véase el ejemplo 3). Pero esta sonoridad asociada al ciclo de quintas ya estaba presente por doquier en la primera versión (en el compás 11, por ejemplo); sería un error considerarla un añadido “más moderno” del Stravinsky maduro.

¹¹ El propio Rimsky consideraba falso el lenguaje “popular” de Gorodietsky. Craft, no obstante, describe el poema de la “*Canción del rocío*” como una “adaptación” de un verso sectario ruso (supuestamente auténtico). *Stravinsky: Selected Correspondence I*, 1982, p. 421.

Ejemplo 3a. Pastorale (versión de 1923)

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Canto, Oboe, C. Ingl., Corno inglés, Clarinete en La, Fagot, and Piano (no para la ejecución). The Canto part begins with a *mf* dynamic and a fermata, followed by a melodic line that changes to *p* in the second measure. The Oboe part features a trill marked *Ossia* and *tr*. The C. Ingl. part has a continuous sixteenth-note pattern. The Corno inglés part has a similar sixteenth-note pattern. The Clarinete en La and Fagot parts play a simple harmonic accompaniment. The Piano part has a complex sixteenth-note accompaniment in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, with dynamics *mf* and *p* indicated. The second system continues the same parts, with the Canto part repeating the melodic line and the Piano part continuing its accompaniment. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time.

Ejemplo 3b. *Pastorale* (versión de 1933)

The image displays a musical score for the piece 'Pastorale' (1933 version). The score is arranged in two systems, each with five staves. The instruments are Violin, Oboe, English Horn (Corno inglés), Clarinet, and Bassoon (Fagot). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system shows the Violin part with dynamics *mp* and *p*, the Oboe part with a first ending bracket, the English Horn part with dynamics *mf* and *p*, and the Clarinet and Bassoon parts. The second system continues the Violin part with dynamics *mp*, the Oboe part with dynamics *mp*, and the Clarinet and Bassoon parts. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

¿Cuál es, pues, la naturaleza de una obra que admite ajustes de esa índole? En una pieza convencional de música romántica –por ejemplo, una canción de Tchaikovsky– resultaría inconcebible invertir las armonías de una progresión o realizar un par de entradas imitativas en orden inverso de alturas; si se hiciera así, el resultado sería casi siempre una línea de pensamiento sin sentido, lo mismo que si yo hubiera escrito en esta última frase en forma invertida “pensamiento de línea” en lugar de como está. Pero parece que la breve fase mussorgskiana que atravesó Stravinsky le proporcionó cierta sensibilidad para armonías que, más que expresar una

“línea de pensamiento”, como en la Sonata o la Sinfonía supervisadas por Rimsky, simplemente describen, o mejor, sencillamente se aplican a acontecimientos o anécdotas que pueden o no tener una lógica propia, pero que, en cualquier caso, se consideran dadas de hecho: cosas a las que la música puede añadir una dimensión o un cierto grado de vivacidad. No obstante, mientras que en Mussorgsky este planteamiento se aplica por lo general a acontecimientos dramáticos o a poemas con un contenido rico en hechos o incidentes, en Stravinsky se desenvuelve en un mundo de, por así decir, puro ser. Aquí no hay acontecimientos, sino sólo estados, o más bien un único estado de reposo o calma bucólica. Este es el motivo que explora Stravinsky, no a la manera de Keats, injertando una leyenda de nostalgia insatisfecha de la serena inmutabilidad de un cuadro clásico, sino por medio del análisis de sus componentes y, por expresarlo así, poniendo a prueba su inmutabilidad. El resultado es una nueva clase de música cuasi-escultural, algo próximo a la expresión temporal de una idea espacial, despojada de las tensiones de una armonía que se desarrolla. Por supuesto, esto es una exageración. En la *Pastoral* hay una armonía que cambia, pero el movimiento es lento y carece de retórica; su fuerza direccional se ha debilitado mediante el tratamiento que se hace de la disonancia diatónica más como un mero “hecho” que como un agente de movimiento. Debussy ya había experimentado con algo parecido en su pieza pentatónica para piano *Pagodes*, así como en *Pelléas et Mélisande* y en algunos otros lugares. Con todo, el más radical de los experimentos de esta clase, el preludio para piano *Voiles*, basado en la escala de tonos enteros, todavía no había sido compuesto en 1907. En todo caso, las piezas de Debussy están limitadas en cierta medida por sus términos de referencia armónicos; en *Voiles* la escritura de las partes constituye fundamentalmente una manera de articular un acorde inerte, y por sí misma manifiesta en cierto modo una falta de energía estructural. La factura esencialmente temática o lineal de la *Pastorale* genera una sucesión de pequeñas unidades formales o células susceptibles de ser manipuladas y que, como hemos visto, pueden rearticularse de manera diversa. Cuando Stravinsky tome conciencia de su potencial estructural, este procedimiento celular de escritura tendrá importantes consecuencias en algunas de las obras más importantes de la década siguiente.

No obstante, en la época en que se compuso, la *Pastorale* estaba en una situación marginal con respecto a la corriente principal de la empresa stravinskiana. Al fin y al cabo, Stravinsky difícilmente podía esperar establecerse como una importante fuerza creativa por medio de miniaturas como esa; y a la vista del carácter incierto de los ensayos “realistas” de los dos años anteriores, resultaba natural que, en el campo de la escritura para orquesta sinfónica, volviera al estilo más seguro y convencional de su maestro. Las obras que siguen son dos *scherzi* orquestales que llevan más allá el estilo del más logrado de los movimientos de su sinfonía, interpretada en privado en abril de 1907. El *Scherzo fantastique* aparentemente debió de escribirse entre julio de 1907 y marzo de 1908, y Rimsky debió de examinarlo entonces, posible-

mente junto a los primeros esbozos de *El Ruiseñor*; poco después debió de comenzar *Feu d'artifice*, que terminó en torno a la fecha de la muerte de Rimsky, en junio de 1908. Estas son las dos obras que Diaghilev escuchó en San Petersburgo en febrero de 1909 y que le decidieron a encargar a su virtualmente desconocido compositor, en primer lugar, dos arreglos y, después, un ballet original, *El Pájaro de Fuego*. Por su parte, esta obra fue el lógico resultado del encargo que había sido inspirado por las dos obras precedentes.

Si las consideramos en conjunto, estas cuatro obras –incluido el primer acto de *El Ruiseñor*, terminado durante el verano de 1909– constituyen la totalidad de su contribución a la tradición rusa de lo exótico y lo fantástico que se remontaba, a través de las óperas de Rimsky, el *Tamar* de Balakirev y la *Noche de San Juan en el Monte Pelado* de Mussorgsky, hasta el *Ruslán* de Glinka y las óperas de cuentos de hadas de Dargomizhsky¹². Probablemente, era inevitable que Stravinsky tuviera que ocuparse durante un tiempo de esos temas, que no sólo constituían la base de la mayor parte de las últimas obras de su maestro, sino que en los sesenta o setenta años que habían transcurrido desde *Ruslán*, habían inspirado gran parte de la música rusa más sorprendente e innovadora. El *Scherzo fantastique* resulta casi dolorosamente fiel a esa tradición, a pesar de su obvia deuda (compartida con *Feu d'artifice*) con *El aprendiz de brujo* de Dukas, obra que, en cualquier caso, debe también mucho a modelos rusos. Aquí encontramos, llevados casi hasta la obsesión, las típicas escalas artificiales basadas en las divisiones iguales de la octava (la tríada aumentada, la séptima disminuida, y las escalas de tonos enteros y octatónica) que habían formado parte de los recursos típicos de la música rusa para expresar lo mágico y lo fantástico desde el rapto de Ludmila, y a las que se aseguraba movilidad armónica por medio de una red superpuesta de escalas cromáticas y de una estrecha estructura de frases de cuatro compases. En la más breve pero más brillante *Feu d'artifice*, este aparato se despliega con mayor flexibilidad, aunque en esencia es más de lo mismo (y aquí la deuda con Dukas alcanza prácticamente hasta la cita). Resulta muy curioso que ninguna de estas piezas se basara de hecho en un tema mágico o fantástico. El *Scherzo fantastique* parece habersele ocurrido a Stravinsky en forma abstracta antes de que lo asociara a un programa detallado derivado de *La vida de las abejas* de Maeterlink. Así, el carácter fantástico y mercurial, supuestamente, evoca imágenes de insectos que zumban a la manera de *El vuelo del moscardón* de Rimsky (no obstante, recuérdese que el moscardón de Rimsky y del *Zar Saltán* de Pushkin era un príncipe transformado). Más tarde, por poco sincero que parezca, Stravinsky rechazaría esas asociaciones, pero su existencia está probada por una carta a Rimsky de julio de 1907 en la cual el compositor explica a su maestro los orígenes programáticos de la obra y se refiere a ella

¹² Otro ballet posterior, *El beso del hada*, se refiere a esta tradición, pero difícilmente se puede decir que pertenezca a ella.

como “el Scherzo Fantástico, ‘Abejas’”¹³. Por otra parte, no parece que *Feu d’artifice* estuviera asociado a programa alguno, por más que su aire fantástico evoque inconfundiblemente la hechicería del personaje de Chernomor de Glinka y del brujo de Dukas, mucho más que las pirotecnias mecánicas del preludio de Debussy *Feux d’artifice*, que todavía no había sido compuesto.

Y el medio obvio en que realizar esas asociaciones fantásticas es la orquestación, que debió de ser el factor de ambas composiciones directamente responsable del entusiasmo que produjeron en Diaghilev, de reconocido gusto por el ingenio, la extravagancia y el color. Es cierto que *Feu d’artifice* demuestra inteligencia compositiva también en otras dimensiones. Su diseño rítmico es mucho más variado que el del *Scherzo*, y se recrea en la sutileza con que Stravinsky materializa “objetos” tonales como el tema principal en mi mayor a partir del magma armónico de las escalas octatónica y de tonos enteros, una técnica a la que en seguida sacará un gran partido en *El pájaro de fuego*. No obstante, es en el tratamiento de la orquesta donde su maestría se revela de manera más precoz y personal. Ambas obras exigen una gran orquesta con una numerosa sección de vientos, una batería variada de percusión (aunque sin piano) y, en el caso de *Feu d’artifice*, un número concreto (bastante elevado) de cuerdas en apariencia calculado para poder realizar complejos *divisi* sin que las partes pierdan cuerpo o vigor en el ataque en ciertos toques importantes, como por ejemplo el golpe de arco *jeté* rebotado del núm. 23 (precursor de los célebres efectos de la “*Danza del Pájaro de Fuego*”) o el torbellino de los acordes en parte débil del núm. 7. El planteamiento general de Stravinsky sigue la tradición rusa que hace sonar las melodías importantes con un timbre puro y llamativo, mientras que el resto de los detalles armónicos o fragmentarios se distribuyen por toda la orquesta en un agitado remolino de caleidoscópicos colores. A grandes rasgos, esta era ya la manera de proceder de Glinka. Pero Stravinsky lleva esta textura a un nivel cualitativamente superior con el uso de unos “paisajes sonoros” elaborados hasta el más pequeño detalle con el fin desplegar un fondo armónico inmutable –una versión energética de la técnica debussiana descrita antes– y, sobre todo, con ese fulgurante procedimiento cuasi puntillista que combina suaves armónicos y *glissandi* en sutiles ritmos interiores con una delicada manera de destacar la melodía. En *El Ruiseñor* o *El Pájaro de Fuego* estos procedimientos parecen meros recursos para crear una atmósfera exótica, sensual o simbolista para la acción. Ahora bien, cuando encontramos aplicaciones de esas mismas técnicas en la descripción de la prisión de Petrushka, el ingenio tosco de los versos campesinos de *Pribaoutki* o las *Nanas del gato*, o al servicio de propósitos puramente formales en las partituras sinfónicas o seriales tardías, tenemos que reconocer que cons-

¹³ Stravinsky, I.F.: *Articles and Materials*, pp. 441-442. Se puede encontrar una traducción en *Stravinsky in Pictures and Documents*, pp. 49-50.

tituyen un auténtico descubrimiento en relación con las posibilidades de las sonoridades instrumentales que nos abren nuevas perspectivas acerca del movimiento musical. No cabe duda de que este es el único eslabón que liga al Rimsky-Korsakov del *Capricho español* con la música del siglo XX, pero ciertamente se trata de un eslabón muy interesante.

La sonoridad transparente de la orquesta constituye también uno de los rasgos más impresionantes de *El Ruiseñor*, a cuyo primer acto (de los tres que tiene) retornó Stravinsky después de la composición de *Feu d'artifice*, del lamentablemente perdido *Chant funèbre* en memoria de Rimsky-Korsakov y de los Cuatro estudios para piano op. 7 (julio de 1908). En este contexto merece la pena mencionar que cuando se dispuso a terminar esta breve ópera en 1913-14, y probablemente también antes de su publicación en 1923, Stravinsky introdujo cambios en la orquestación del acto I cuyo resultado fue una textura mucho más seca, de perfiles mucho más nítidos, acorde con una importante evolución de su estilo (entre tanto habían visto la luz *Petrushka* y *La Consagración de la Primavera*) que incluso le había hecho dudar de la posibilidad de proseguir con la composición de *El Ruiseñor*. La introducción de un piano en la plantilla orquestal de la versión revisada —aunque sólo toque dos compases— es un síntoma característico de este cambio. En la versión original, la textura tiende más a la fusión y a la mezcla de sonoridades, con uso frecuente del recurso de doblar elementos melódicos o alturas y de un espaciamiento más delicado de las líneas, y a menudo aparece como una suerte de filigrana centelleante, con más pasajes de celesta y un uso más complejo de los arpeggios en las cuerdas. Desde luego, los cambios distan mucho de ser importantes, y el carácter esencial de la música no cambia mucho. Los pocos arreglos de la armonía, que consisten sobre todo en la eliminación de cromatismos meramente ornamentales, van en la línea de la tendencia a una nueva simplicidad presente en la armonía stravinskiana sobre todo después de *La Consagración*.

Al convertir el extraño cuento de Andersen en un libreto de ópera, Stravinsky y Stepan Mitussov sucumbieron inevitablemente al embrujo del verso ruso contemporáneo, con su gusto por una imaginaria sensual más bien oscura y un pesado aire de refinamiento saturado. Cuando el Ruiseñor verdadero, que ha comenzado como un solo de flauta (en la partitura de 1909, de piccolo), adquiere voz en la forma de una misteriosa referencia a “rosas que lloran lágrimas de diamante”, podríamos llegar a pensar que, a diferencia del pájaro del bosque de la ópera de Wagner, no tiene nada que cantar que sea más relevante para la trama. Y ciertamente, desde el punto de vista de la trama operística, la falta de acción es un defecto evidente de esta historia extraída del cuento de Andersen, que se desarrolla en un marco narrativo de carácter ingenioso y mágico que, como tal, tiene muy poca acción, pero que se concentra en una sucesión de cuadros “atmosféricos”. Sin duda, esto mismo se puede decir de *El Pájaro de Fuego*, pero las condiciones y presupuestos del ballet no son los mismos que los de una ópera. El acto I de *El Ruiseñor* es todo él más o menos atmosférico. Posee una introducción que nos presen-

ta el marco de la acción, muy cándidamente influida por Debussy; una bella “*Canción del Pescador*”, que, como señaló Roman Vlad, recuerda vagamente a la *Pastorale* por su carácter estático y su diseño a base de células yuxtapuestas (este parecido se vio acentuado en la revisión de 1913)¹⁴; la ricamente ornamentada canción del Ruiseñor, el número más romántico del acto; y el pintoresco conjunto vocal de los cortesanos, al final del cual se recapitula breve y exquisitamente la canción del pescador. El conjunto, con sus líneas vocales extrañas y angulosas que a menudo dibujan armonías inertes, es evidentemente lo más moderno de la partitura del acto I, a pesar de que difícilmente puede hacernos prever nada del Stravinsky posterior como no sea de los actos II y III de esta misma obra. Pero lo que es más sorprendente de estas diversas secciones es que todas ellas se encuentran en estilos distintos, sin que esto pueda justificarse por el transcurso del tiempo entre los momentos en que fueron compuestas. Se dice que Stravinsky por aquella época afirmó: “¿Por qué debería seguir a Debussy tan de cerca cuando el que está realmente detrás del estilo de esta ópera es Mussorgsky?”. No podemos dejar de preguntarnos por qué no citó también a Ravel y a Rimsky-Korsakov, por no mencionar a Scriabin, cuyo lánguido estilo medio ejerce su influencia aquí, al igual que en los *Cuatro estudios* para piano op. 7 y en *El Pájaro de Fuego*.

Con todo, a pesar de que *El Ruiseñor* se nos antoja una obra encantadora pero de transición, una ópera de figuritas de porcelana y relucientes linternas chinas, hay algo en ella que la revela como obra de un genio –algo que es difícil de concretar pero que podemos describir con cierta vaguedad con el término “textura”–. Ciertamente, el ritmo, incluso en el conjunto vocal de los cortesanos, no es todavía stravinskiano. Pero el resultado sonoro de la partitura, incluso de la versión original, traiciona la mano del maestro en la meticulosa manera de disponer los detalles, en la manera de evitar la “aguada” impresionista, en su preferencia por los detalles duros y marcados frente a los suaves y delicados. Encontramos un buen ejemplo en la compleja orquestación del núm. 12 de la partitura, la canción del pescador, donde se aprecia muy bien con qué cuidado se ha compuesto cada parte de las cuerdas con el fin de crear una sonoridad especial y una cierta clase de movimiento del conjunto. Si se tratara de música para piano, habría que tocarla (a diferencia de lo que es normal en Debussy) sin pedal de resonancia, a pesar del acorde sostenido de las trompas. Y, por cierto, en los *Cuatro estudios* para piano op. 7, excelentes aunque de lenguaje muy a lo Scriabin, escritos en esta época, resulta llamativo que todos ellos excepto el primero carezcan por completo de indicaciones de pedal derecho –al menos en la edición impresa– y que en el cuarto, que es un estudio de arpeggios de principio a fin, aparezca la indicación expresa “*staccato sempre*” para la parte grave. Lo que no deja de ser llamativo de *El Pájaro de Fuego* es que aquí resulte mucho menos evidente esa sonoridad seca y nítida tan característica –desde nuestro punto de vista retrospectivo– de su autor, tanto

¹⁴ Vlad, Roman: *Stravinsky*, Ed. Oxford University Press, Londres, 1967, p. 46.

más cuanto que esta obra se ha asociado con Stravinsky durante tanto tiempo que se ha vuelto muy difícil decidir si de verdad es representativa o no de su estilo.

En su entretenida narración de los orígenes de su primer ballet en *Expositions and developments* (pp. 127-133), Stravinsky insiste en que el tema (que era uno de los términos innegociables del encargo de Diaghilev) no le gustaba, porque “exigía una clase de música descriptiva que yo no quería escribir”. Dado que resulta difícil imaginar una música más “descriptiva” —a su manera— que la de *El Ruiseñor*, sus reservas quizás tuvieran más que ver con el argumento tan pormenorizado de *El Pájaro de Fuego*, con su *pas d'action* tan convencional (Stravinsky se quejaba del “diálogo” entre Kashchei e Iván, “en el que la música resultaba tan literal como una ópera”). Puesto que circunstancias como éstas todavía tienen un peso importante en *Petrushka*, una obra que fue concebida en su totalidad por el propio Stravinsky, se podría pensar que el problema residía más bien en que la dirección general de su arte le alejaba cada vez más del realismo de carácter pintoresco y tendía ya a una forma más escultural y ritual de drama, aunque él no se diera cuenta de ello todavía. Desde todos los puntos de vista, *El Pájaro de Fuego* probablemente fuera el encargo ideal para un compositor de su edad (veintisiete años) y talentos: le proporcionaba la oportunidad de brillar como compositor de ballet y como orquestador sin gravar a su público con el impuesto de un modernismo excesivo. Le permitió ponerse a prueba ante sí mismo. Providencialmente, le dio la posibilidad de salir de Rusia. Y al proporcionarle fama, le garantizó esa libertad tan rara y relativamente poco dolorosa que habría de permitirle innovar sin pagar el precio de la indigencia y de la abnegación.

El Pájaro de Fuego es una obra de síntesis más que de innovación. Se trata de un ballet con argumento de cuento de hadas en el que una serie de danzas escénicas se enlazan por medio de una textura cuasisinfónica de motivos (algunos de los cuales funcionan como auténticos leitmotifs), de modo que apenas violenta el patrón del último Tchaikovsky o de Glazunov, cuyos ballets, a su vez, constituían una suerte de extensión de principios de origen fundamentalmente francés. Puede que el carácter esquemático de los interludios reflejara el interés de Fokine por una música que funcionara como mero soporte de coreografías que elaboraba con minucioso detalle. Pero esto ya no nos resulta especialmente moderno. Además, por lo que respecta a la armonía, al ritmo o a la orquestación, hay muy poco que no se encontrara ya en la música stravinskiana de los años anteriores, y, como hemos visto, gran parte de los recursos de los que Stravinsky se sirve en todos esos campos son poco más que continuación de las prácticas anteriores de la música rusa, aunque el joven compositor sobrepasara a sus predecesores en calidad y en discriminación técnica. La única cosa de *El Pájaro de Fuego* que constituye una novedad en la obra stravinskiana es el uso de melodías populares, pero aquí no hallamos todavía esa manera tan personal de adaptarlas a su contexto musical responsable de la frescura de las melodías folklóricas de *Petrushka*; el arreglo del “Korovod” (la ronda de las prince-

sas), por atractivo que sea, bien podría haber sido realizado por Borodin, mientras que la Coronación final, inspirada quizás por “*La Gran Puerta de Kiev*” de Mussorgsky, utiliza el método de variación, ya presente en Glinka, basado en la transformación del fondo musical, de un gran efecto teatral. En otro movimiento, la “Canción de cuna”, es posible que Stravinsky también tomara prestado material folklórico: un musicólogo polaco citado por Craft¹⁵ encontró un parecido estrecho con cierta música folklórica de Volinia, una región que no está alejada de la casa de campo de Stravinsky en Ustilug (Ucrania). Pero, de nuevo, el tratamiento es convencional.

Ciertamente, este material folklórico, introducido con el evidente propósito de caracterizar a los personajes humanos frente a los sobrenaturales, respira una especie de frescura en el contexto mágico de la obra que antes faltaba, pero dista mucho de ser la mejor música de *El Pájaro de Fuego*. En la convencional batalla entre el bien y el mal, entre lo natural y lo mágico, Stravinsky no fue el único de los compositores románticos tardíos que consideraron el segundo de los elementos más estimulante que el primero, y reina un acuerdo bastante general en considerar como las mejores partes del ballet la “*Danza del Pájaro de Fuego*” y la “*Danza infernal de los súbditos de Kashchei*”. Por lo que respecta a la “*Danza de las princesas con las manzanas de oro*”, el mismo Stravinsky “condenó” esta música por su deuda con Mendelssohn y Tchaikovsky (aunque seguramente tiene mucho más de Glazunov). Su delicadeza contrasta con la deslumbrante impredecibilidad de la “*Danza del Pájaro de Fuego*” con su maravillosa evocación del movimiento de agitación de alas y de los colores iridiscentes, que se logra no por medio de una destacada irregularidad del diseño rítmico (las frases, como ha señalado Eric Walter White, en su mayor parte presentan una estructura de 4 + 4 compases, igual que en el *Scherzo fantastique*¹⁶), sino por la variedad de subdivisiones del pulso y por la movilidad textural del tipo de la que se hallaba en *Feu d’artifice*. Si echamos un vistazo a la partitura, veremos cuántas maneras diferentes de subdividir un compás de 6/8 es capaz de encontrar Stravinsky, y cómo produce súbitas erupciones de movimiento por el procedimiento de proyectar la música de instrumento a instrumento o de registro a registro, una técnica que recuerda la de Scriabin de la Cuarta sonata y la Quinta sonata para piano y del *Poème de l’extase* (véase el ejemplo 4). La “*Danza infernal*” está emparentada con una tradición rusa más viril, pero de nuevo, si la comparamos con la *Noche en el Monte Pelado* de Mussorgsky, que data del año 1867, es ésta la que resulta más atrevida por lo que respecta a la irregularidad de las agrupaciones rítmicas y la novedad del color armónico. En la “*Danza infernal*”, como antes, es sobre todo la variedad de detalles en el interior del compás e incluso en el interior del pulso la que

¹⁵ *Stravinsky in Pictures and Documents*, p. 39.

¹⁶ *Stravinsky, the Composer and his Works*, Ed. Faber, Londres, 1979, p. 188.

crea la mayor parte de la agitación rítmica, no sólo en el célebre tema principal con sus pesadas síncopas, sino también en el tema secundario (en los núms. 150, 154 y 171), en el que la recargada ornamentación parece crear un remolino impresionista alrededor de los bailarines embrujados difuminando el pulso, que es, no obstante, tan firme y regular como siempre.

Gran parte de la atmósfera de estas secciones relacionadas con lo mágico se consigue gracias a una paleta armónica que entremezcla las escalas artificiales y el cromatismo del *Scherzo fantastique* y de *Feu d'artifice*. Pero su tratamiento resulta notablemente menos rígido que antes. En este contexto, un mecanismo muy importante es el del leitmotiv, en particular la figuración característica de Kashchei, en la que un tritono (exactamente media octava) se rellena con tercera mayor y tercera menor alternativamente con partes que se cruzan. El aire “como de mueca” de esta idea se refuerza con el ritmo incisivo y la orquestación grotesca, especialmente con los fagots en el registro grave en la introducción y en la entrada de Kashchei. Sin embargo, hay otras ideas que derivan de la figuración sin esta clase de asociación, como, por ejemplo, el tema ostinato que inicia la obra o el tema de la “*Danza infernal*”, que resulta más gimnástico que demoníaco. Esta obsesión con el tritono como imagen del mal está íntimamente ligada al pasado ruso de Stravinsky, como puede escucharse en el extraño “*Carillón feérico*” (poco conocido porque no aparece en ninguna de las suites de *El Pájaro de fuego*), en el que la escritura por tonos enteros de nuevo recuerda a *Una Noche en el Monte Pelado*, así como a la escena del jardín mágico de Chernomor de *Ruslán*, cuya situación dramática es notablemente similar. En la “*Canción de cuna*” los mismos intervalos de tercera mayor y tercera menor se combinan en el interior de un intervalo de cuarta justa en lugar de cuarta aumentada, como si estuviera intentando adormecer la fuerza diabólica que ha poseído a Kashchei y a sus súbditos (véase el ejemplo 5).

Aunque *El Pájaro de Fuego* señala el inicio de una carrera internacional que habría de durar otros sesenta años, resulta más apropiado contemplarlo como la culminación brillante de una tradición particular, pues quizás sea la primera y última obra de esa tradición que puede ser alabada sin reservas tanto por su maestría técnica como por su imaginación creativa. Después de esta obra, ningún compositor serio pudo evitar, al enfrentarse a una historia de cuento de hadas, una actitud satírica, irónica o de crítica social. Sólo por lo que respecta a la orquestación, Stravinsky había llevado la idea del paisaje sonoro a un nivel en el que las imágenes comenzaban a descomponerse en una suerte de caleidoscopio de colores rápidamente cambiantes, tal como estaba sucediendo, aunque en un contexto más abstracto, en las partituras postrománticas de sus contemporáneos de Viena. Esto se percibe bien en la cantidad de efectos especiales que uno recuerda tras escuchar la obra, como, por ejemplo, los *glissandi* de armónicos de las cuerdas de sonido milagroso que aparecen en la introducción, que Stravinsky

Ejemplo 4. *El Pájaro de Fuego* (tomado del ballet completo)

The image displays a page of a musical score for the ballet *El Pájaro de Fuego*. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and parts shown include:

- Percussion:** Hi-hat (Hi. pan), Snare Drum (Sn.), and Cymbal (C. Engl.).
- Woodwinds:** Flutes (Fl. I, II, III), Oboes (Ob. I, II, III), Clarinets (Cl. I, II, III), Bassoon (Bsg. I), and Contrabassoon (Cob.).
- Strings:** Violins (Vl. I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.).
- Other:** A section for three Accordion players (A. I, II, III).

The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 2/4 time signature. It features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *brillante mf*, *mp*, and *mf*. The page is divided into three measures, with the first measure starting with a *mf* dynamic and the last measure ending with a *mp* dynamic.

Ejemplo 5. *El Pájaro de Fuego*

Introduction

3^o mayor 3^{as} menores
tritono
(4^a aumentada)

Infernal Dance

3^o menor 3^o menor
3^o mayor tritono
3^o mayor

Lullaby

3^o menor 3^{as} mayores
4^a justa

reclamó como invención propia. Más tarde admitiría que cosas como ésta no eran sino un intento de superar a Rimsky en su propio terreno. Pero también supo reconocer enseguida que este exotismo ya no era más que letra muerta, una forma extrema de academicismo. Al abandonarlo, fue capaz de recoger otros hilos más útiles del tejido de la música rusa que pronto le llevaron de vuelta a dimensiones de sí mismo que parecía haber reprimido durante un tiempo. ■

Traducción: Juan Carlos Lores Gil