

EN TORNO A LAS COLABORACIONES LITERARIAS DE IGOR STRAVINSKI

Por Juan Vicente MELO

LA AVENTURA musical de Igor Stravinski —pues toda la obra, la trayectoria vital, el pensamiento creador del gran clásico de nuestro siglo debe ser considerada como una aventura, y de las más sorprendentes que registra la historia de la música— se ha caracteri-

timiento romántico constituyen el revés y el derecho de una misma actitud; *Petruchka* y *Pulcinella* conjugan a Leoncavallo y a Pergolesi; la exaltación polifónica se cambia, repentinamente, en la adhesión al dodecafonismo. En este perpetuo ir y venir, en el rechazo multi-

vinski se ha mostrado sensible a los más diversos y contradictorios influjos y de ellos ha extraído los elementos decisivos en la creación de un orden fuera de lo común. Asimiladas, transformadas, esas influencias adquieren dimensión de “homenajes”, llegan a la cita textual, a la inclusión dentro de la obra como algo que le pertenece por entero; se trata —valga la expresión— de colaboraciones fuera del tiempo. En ocasiones el encuentro es fortuito, accidental la exploración de caminos vírgenes; pero con mayor frecuencia el hallazgo resulta de una preocupación anterior, de una mirada que rebasa toda condición circunstancial, consecuencia lógica de un particular método de trabajo, identificación con un denominador común.

No menos importantes y significativas que las influencias musicales son las literarias. Por una parte, toman valor de colaboraciones (equivalentes o correspondencias de los “homenajes” musicales); determinan el principio de nuevas épocas y sirven de contradicción a todo lo expresado previamente. Por otra, alimentan actitudes y problemas de índole extramusical. Pero siempre excitan ese paradójico apetito que pretende, simultáneamente, saciar las mil figuraciones del pasado, del presente y del futuro [manifestado en imprevisibles anuncios]. Lejano o muy próximo, barroco, primitivo o dodecafónico, en la oscuridad o en la luz y en la aventura o el orden, Stravinski recibió —directa, indirectamente— la oportunidad de enriquecer su universo estético; enriquecimiento en todo comparable al que recibiera de Bach y Chaikovski.

Mencionamos aquí, por singulares, tres colaboraciones literarias de Igor Stravinski: *La historia del soldado* con Ramuz, *Edipo rey* con Cocteau y *Perséfone* con Gide. *Edipo* anuncia y a la vez anula a *Perséfone*; ambas se complementan y se invalidan al mismo tiempo gracias a ese caso excepcional que es *La historia del soldado*. Las tres, constituyen momentos importantes en la trayectoria vital de uno de los más vivientes compositores de todos los tiempos.

JEAN COCTEAU y *Edipo Rey*. Temperamento inquieto, astuto defensor de las manifestaciones de “vanguardia” (de un anticonformismo conformista, como podemos comprobar a últimas fechas), amante de la gracia escamoteadora, Cocteau simbolizó en Stravinski (como en Picasso, Satie y los integrantes del llamado *Grupo de los seis*) las máximas de *El gallo y el arlequín*, colección de aforismos que pretendió pasar como tratado de estética musical de la tercera década del siglo xx francés. Frente a Beethoven, la ampulosidad wagneriana, la voz engolada de la Schola Cantorum y las delicuescencias debussystas, Cocteau opone la desnudez geométrica de Bach, la sencillez de Satie, la música de circo, de café concierto y de music hall y, aunque no los ame, los arlequines de Picasso y la violencia salvaje de *La consagración de la primavera*. Al mismo tiempo que presenta *Parade*, ilustración de esa estética, adivina el paso siguiente en la aventura stravinskiana y muestra al compositor la nueva, eficaz manera de desorientar al público, de convertirse en guía de todo un movimiento inventado por el poeta, de descubrir lo “francés” con disfraz de Comedia dell’arte y recreaciones de Sófocles en latín.



Stravinski.—“Una aventura musical sorprendente”

zado por un continuo afán de renovación. Cada obra representa una experiencia llevada hasta sus límites, un trabajo que no admite repeticiones, un problema resuelto. Así, el tiempo stravinskiano transcurre entre *La consagración de la primavera* y *El beso del hada*, va de *Pulcinella* a *La carrera de un libertino*, de la *Sinfonía de los salmos* a *Agón*; el rigor y la disciplina suceden a la fuerza desencadenada de un ceremonial rítmico, de la misma manera que la búsqueda de Chaikovski continúa el orientalismo inventado por Rimski-Korsakoff; después de Chaikovski sigue Bach y después de Bach el jazz; el entusiasmo por *El lago de los cisnes* y el rechazo de todo sen-

forme de la inmovilidad, Stravinski consigue el milagro de mantenerse joven, de mostrarnos a cada momento una cara desconocida, de hacernos comprender el misterio de lo imprevisto. Y ahí, también, el público ha ofrecido su verdadero rostro que se indigna o se asusta porque nada entiende de esa inagotable juventud, que se siente engañado porque el compositor siempre camina adelante, que en su necesidad de descifrar enigmas cae en la sordera, el daltonismo, la inocente indignación.

Esa aventura que el público no ha sabido compartir en su momento histórico, está sostenida por el culto religioso de las influencias. Gran receptor, Stra-

Edipo-rey, ópera oratorio en dos partes, es el producto de las inquietudes artísticas de Stravinski y Cocteau. Fechada en 1926-27, escrita entre el *Octeto para instrumentos de viento* y el *Concierto para piano y orquesta de armonía* por una parte, y *El beso del hada* y *Apolo Musageta* por otra (es decir: entre el dibujo bachiano y los ballets "blancos" a la *manière* de Chaikovski y los operatistas italianos, entre el virtuosismo de concierto y la línea melódica de Bellini y Donizetti), esta obra aparece como una verdadera encrucijada. Más que las convenciones del asunto o de los elementos formales que caracterizan a la ópera y el oratorio *Edipo rey* está dominado por las convenciones poéticas de Cocteau, por el gusto de lo insólito con pretextos mágicos, por una postura estética que encontrará, más tarde, su aplicación en el lenguaje cinematográfico. A semejanza de Honegger (*Antígona*) y de Milhaud (*Agamenón*, *Las coéforas*, *Las euménides*), Stravinski busca en el mito griego los cimientos más adecuados para construir un gran edificio sonoro. Pero mientras que los dos jóvenes músicos franceses se preocupan por el empleo de una "materia" nueva, de un lenguaje acorde con experiencias estrictamente musicales, Stravinski se interesa por personajes y acontecimientos a través de un idioma convencional, esotérico. Aplicando la música a los valores fonéticos del latín *gaulois* de Cocteau, toma una actitud religiosa, muy próxima a la vivida durante *La consagración de la primavera*. Honegger y Milhaud intentaban recrear temas antiguos en una textura musical agresiva, contemporánea; Stravinski, por el contrario, penetra en el arcaísmo prosódico, en un helenismo presidido por Picasso. Construyendo el inmenso edificio, Cocteau proporciona al compositor la oportunidad de jugar al juego, de aplicar una serie de fórmulas (anodinas y anónimas, según el propio Stravinski) a sus normas creadoras. Obra de "vanguardia", experimento de indiscutible valor, *Edipo rey* permite a Stravinski lograr una partitura cristalina y comprender la gran lección de Cocteau: "Todo ¡Arriba Fulano! entraña un ¡Abajo Mengano! Hay que tener el valor de gritar ¡Abajo Mengano!"; Stravinski vuelve entonces el rostro a un pasado inmediato y se purifica en las tranquilas aguas de Chaikovski.

ANDRÉ GIDE y *Perséfone*. Como *Edipo rey*, *Perséfone* es también una experiencia prosódica; sólo que esta vez se trata de una lengua viva, de un escritor que se toma en serio y, sobre todo, de un "encargo". Con excepción de dos melodías sobre poemas de Verlaine (*Un grand sommeil noir* y *La lune blanche*), escritas en su primera juventud, Stravinski no había puesto en música versos franceses. Recordando anteriores tentativas (con el ruso en *Las bodas*, con el latín en *Edipo rey*), practica nuevamente sus teorías sobre la relación música-palabra, emplea el texto en su valor puramente fonético y ambiciona, al mismo tiempo, otorgar a la música dimensiones de lenguaje hablado. Escrita en 1933, inmediatamente después del *Dúo concertante*, *Perséfone* continúa el hieratismo bíblico de la *Sinfonía de los salmos* a través del simbolismo gideano, de un asunto con alicentos homéricos.

En *Perséfone* viven dos experiencias definitivas: la conjunción música-poesía-



Boceto para *Perséfone*, por Teodoro Stravinski

danza y el libre empleo de una particular concepción prosódica. La primera se halla presidida por Ida Rubinstein, esa gran artista recientemente fallecida, cuyo anhelo máximo era incorporar la poesía en la amalgama danza-música mantenida por Serge de Diaghilef, de revivir un ideal griego. Empecinada en este anhelo, Ida Rubinstein "produjo" espectáculos suntuosos, solicitó la colaboración de algunos escritores y músicos más o menos grandes, más o menos de moda. Frutos de esas colaboraciones son los títulos siguientes: *El martirio de San Sebastián* de Debussy y D'Annunzio, *Antonio y Cleopatra* de Schmitt y Gide, *Anfión y Semíramis* de Honegger y Valéry, *Juana de Arco en la hoguera* de Honegger y Claudel, entre otros. Consciente de ese ideal, Stravinski otorga a los diversos elementos tratamiento de "solista", individualidad propia y, al mismo tiempo, condición de puntos de referencia en la invocación ritual de los misterios órficos. La parte vocal cuenta, según el decir de Robert Siohan, entre las páginas sobresalientes de Stravinski, y así lo hace suponer la extraordinaria grabación realizada por André Cluytens, la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio y el Coro de la Universidad de París.

La otra experiencia, la prosódica, está basada en el respeto fonético del lenguaje hablado. Colocando los acentos en las raíces de las palabras y en los tiempos "fuertes", la línea musical suprime las letras mudas y el canto se vuelve rigurosamente silábico. De esta manera —y a semejanza de la tentativa emprendida por Honegger en *Antígona*, sobre un texto lineal de Jean Cocteau—, el francés adquiere nuevamente un sonido natural, opuesto a esa vacilación impura presente en la canción popular y en la ópera tradicional. En fin, al tener conciencia del valor musical de un idioma vivo, Stravinski escribe una partitura "viva", el anverso de los juegos latinizantes de *Edipo rey*.

Al final de las *Nuevas crónicas de mi vida*, Stravinski anota, de paso, que en la realización y presentación de *Perséfone* estuvo ausente André Gide. Pocas

referencias hace el escritor sobre la obra en su *Diario*, ningún entusiasmo muestran uno y otro por esta colaboración, apenas se adivina el placer que a Stravinski le produce musical el soberbio himno homérico a Démeter.

RAMUZ y *La historia de un soldado*. *La historia de un soldado* es anterior a *Edipo rey* y a *Perséfone*. Escrita en 1918, durante la estancia de Stravinski en Suiza, esta obra continúa, cronológicamente a *Renard*, farsa musical, y precede a la época jazzística (*Rag-time* para orquesta y para piano).

La historia de un soldado representa un caso único. Condicionada por circunstancias de interés mundial (la guerra, la revolución rusa, el exilio, las depresiones económicas) y por las tribulaciones de un grupo de artistas refugiados en el cantón suizo de Vaud, encuentra su realización en un teatro ambulante sostenido por la generosidad de un mecenas, Werner Reinhardt. Contando con los escasos elementos propios de esta empresa, Ramuz y Stravinski elaboran una sencilla historia inspirada en cuentos populares rusos (recogidos en su mayor parte por Afanasief), deciden dar prioridad al elemento teatral (un narrador, tres o cuatro actores) y reservan a la música función "ambiental". Con la colaboración de Ernest Ansermet, de Georges y Ludmila Pitoëff y, ocasionalmente, de Jean Vilar, Ramuz y Stravinski crean, en colaboración perfecta, una pequeña obra maestra.

La historia del soldado, escrita por Ramuz, es la de todo hombre en búsqueda de la felicidad. Enriquecido por el diablo a cambio de un violín, un joven soldado ve transcurrir su tiempo, víctima de maleficios, de la felicidad presente. Deseando siempre el futuro sin dejar de añorar el pasado, el soldado —convertido en príncipe, siempre insatisfecho— aprende del diablo que "una felicidad es tener toda la felicidad; dos, es no tener ninguna.

En su partitura Stravinski utiliza instrumentos dispares: trombón, contrabajo, violín, batería, clarinete, y ritmos contradictorios: una marcha triunfal, un coral a la manera de Bach, un pequeño concierto con vals, tango y rag-time. El milagro de la obra reside en su unidad, en el equilibrio que la sostiene y la anima.

Aquí no se trata ya de problemas de lenguaje, sino de un problema estrictamente musical: ilustrar un texto, una historia, una acción. Más que subrayar las palabras, de reforzar las situaciones, Stravinski da a la música un tratamiento literario, una manera narrativa que, más tarde, encontrará terreno propicio en el período de Hollywood. Al mismo tiempo se trata de una de las más límpidas, frescas, optimistas partituras del gran músico; la mejor traducción del idealismo cantado por Ramuz.

Al mencionar aquí las colaboraciones literarias de Stravinski hemos querido señalar una serie de obras importantes en la aventura de un compositor. Sostenidas por "argumentos", nos hablan en forma clara y precisa de una de las figuras sobresalientes de nuestro siglo, ilustran un pensamiento que todo músico debiera tener siempre en mente: "Tenemos un deber hacia la música: inventarla." E inventar la música, inventarla continuamente es lo que ha hecho Igor Stravinski.