

1° Jornadas Artístico-Científicas de
INTERPRETACIÓN DE MÚSICA DE CÁMARA

29 y 30 de septiembre de 2024

Espacio Cultural Universitario

***Trois pièces pour quator à cordes* de Igor Stravinski**

Igor Stravinski's *Trois pièces pour quator à cordes*

Dario Matta

Mattadario89@gmail.com

Resumen

A comienzos del siglo XX, en un contexto signado por la Gran Guerra en Europa y la posterior Revolución Bolchevique, el compositor ruso Igor Stravinski compuso, revisó y publicó sus *Trois pièces pour quator à cordes*.

Esta pieza, al igual que otras obras del autor y del período, se caracteriza por el uso de técnicas y elementos compositivos asociados al primitivismo, la politonalidad, el anti-impresionismo, etc. Pero el foco de este trabajo no está puesto tanto en el análisis técnico-musical como en el análisis fenoménico e histórico de la pieza.

La premisa actual es, entonces, vincular esta composición y los fenómenos sonoros que se suceden con el *zeitgeist* o clima de época, más puntualmente con el clima de la guerra. Pensar, entonces, a las *Trois pièces* de Stravinski como una pieza testimonial.

Abstract

In the early 20th century, in a context marked by the Great War in Europe and the subsequent Bolshevik Revolution, russian composer Igor Stravinsky composed, revised and published his *Trois pièces pour quator à cordes*.

This piece, like other compositions by the author and the period, is characterized by the use of techniques and compositional elements associated with primitivism, polytonality, anti-

impressionism, etc. But the focus of this work is not so much on the technical-musical analysis as on the phenomenal and historical analysis of the piece.

The current premise is, then, to link this composition and the sound phenomena that occur in it with the *zeitgeist* or climate of the time, more specifically with the climate of war. Think, then, of Stravinsky's *Trois pièces* as a testimonial piece.

Palabras Clave: Stravinski, Cuarteto, Siglo XX

Key words: Stravinski, Quartet, 20th Century

1. La eterna interrogante de si el artista puede plasmar en su obra consciente o inconscientemente el aire de la época, la subjetividad de su tiempo y/o anticiparse a las tragedias venideras. O no.

Hablar de los compositores europeos (y la música europea por extensión) y su vinculación con la realidad política, social y económica suele ser un tema engorroso que nos puede llevar por todo tipo de desvaríos, conjeturas y análisis tendenciosos. Este trabajo no es la excepción.

Muchas veces se estudia la música académica europea, acotando su análisis al aspecto técnico-interpretativo; al aspecto estético-musical; y al aspecto literario, si la obra así lo requiere. Si hay que profundizar lo extra musical, se habla del autor y su vida, dónde se formó, quiénes fueron sus maestros, sus periodos compositivos, etc. El contexto histórico y social, salvo en casos contados, es una nota al pie en un trabajo biográfico o de análisis que se deshace en elogios y maravillas al uso de armonías, contrapuntos, temas recurrentes, efectos orquestales y algún que otro escándalo personal “plasmado en la partitura”. La producción de Stravinski no es la excepción.

Se habla de Stravinski y se habla de sus ballets, del jazz, del estilo neoclásico, de la bohemia/vanguardia nucleada en París, de su exilio en los Estados Unidos, de sus innovaciones en el campo de la música del siglo XX, de sus peleas y entredichos con sus contemporáneos. En fin; se puede hablar largo y tendido sobre Stravinski, su obra, su legado y mencionar el contexto histórico muy al pasar, como una nota al pie.

Ahora, volvamos al párrafo anterior y sobre una palabra que es clave para entender al autor y su tiempo: exilio. La música europea del siglo XX está marcada por una dualidad propia del exiliado, propia del desplazado. Es el apego y el desarraigo; el anhelo y la incertidumbre; la vuelta hacia atrás y el salto hacia adelante. Porque, en definitiva, el siglo XX es el siglo de los exiliados. Y los artistas no son la excepción.

Es en uno de sus exilios – más precisamente en Suiza – que Stravinski compone su cuarteto de cuerdas, simplemente titulado *Trois pièces pour quator à cordes*. Es una obra que se gesta y “madura” al calor de la Primera Guerra Mundial y hasta resulta tentador hacer algunas analogías al respecto. Fue compuesta originalmente en 1914, en el momento inicial del conflicto; revisada por el propio autor en 1918, año en que suele decretarse el fin de las hostilidades (me reservo los comentarios); y finalmente publicada en 1922, en una Europa devastada por la guerra y drásticamente sacudida en sus cimientos políticos, sociales, filosóficos, etc.

En líneas generales, es una obra compleja pero no virtuosa; que no sigue la estructura formal o temática propia de un cuarteto; con un trabajo rítmico-textural de tipo primitivista y una densidad armónico-melódica que oscila entre lo modal, lo polimodal y lo atonal. A una primera escucha, tiene grandes semejanzas con el lenguaje propuesto por el autor en *Le Sacre du printemps* o *L’Histoire du soldat*. ¿Aporta algo sustancial al repertorio de cámara del siglo XX? ¿Tiene un valor histórico más allá de lo estético? ¿Es una metáfora de la guerra? ¿Podemos “oir” el drama de una Europa desangrada en sus notas? Sí. No. No sé. Veremos.

2. I – Danse

El primer movimiento, como su nombre lo indica, es una danza de inspiración campesina y se construye de manera politonal y polirrítmica, en la superposición y/o solapamiento de motivos y repertorios de alturas. Cada instrumento toca su parte de manera repetitiva. Esto le da a la pieza un carácter “danzable” pero el énfasis percusivo y motórico con que se ejecutan los motivos nos habla de otra cosa, de algo que está por fuera del encanto aparentemente bucólico de las músicas folklóricas.

Fig. 1

arco
sur le sol
du talon
excessivement sec
Tetracordio
Melodia diatónica
Ambito estrecho
sempre simile
Pedal rítmico
Pedal rítmico
sempre simile

La Primera Guerra Mundial fue, entre otras cosas, la primera guerra netamente industrial; donde la producción seriada de armamentos, explosivos y proyectiles fue en una escala masiva, sin antecedentes en la historia. Y estos motivos simulan una gran máquina, con martilleos, remaches, ensambles. Con la precisión cronométrica y deshumanizada que precisa la industria... la industria de guerra.

Es también el canto de los soldados, de esos soldados que en la Rusia de los Zares se encontraban peleando en condiciones desfavorables, sin armamento y mal alimentados. La gran mayoría eran campesinos analfabetos sin formación ni experiencia militar previa, arrastrados por un conflicto que les era totalmente ajeno, hacia campos de batalla completamente alejados de su tierra. Entonces cantan. Ese canto no está atravesado por el lirismo ni la academia; sus instrumentos tampoco.

El movimiento se inicia y termina con un pedal disonante a cargo de la viola que nos remite a esa sonoridad no temperada (“desafinada” para el oído occidental) propia de los instrumentos que podían encontrarse en las aldeas. La ejecución “rústica” de la melodía y el contracanto de los violines I y II respectivamente, es también una aproximación al modo de tocar de los campesinos.

Fig.2



Novena menor que simula una octava

3. II – Excentrique

El segundo movimiento, a diferencia del anterior, no es motórico ni cronométrico y no tiene ninguna melodía folklórica, cantable oailable. Es una pieza hecha puramente de contrastes, genera una tensión permanente a base de contrastes.

Texturalmente, pasajes isorrítmicos y sonoridades en bloque son sucedidos por fragmentos cuasi puntillistas y sonoramente más “espaciados”. Ritmo, dinámica y articulaciones se entrelazan permanentemente: *accelerando* y *crescendo*; piano, silencio y ataques en doble f; *pianissimo* y *rallentando*. Esto podría generar un efecto de amalgama y darle a la pieza un carácter fluctuante. Pero por el contrario, acentúa los contrastes y genera mayor tensión y por sobretodo, mayor sensación de inseguridad a la escucha.

Fig. 4

Naturalmente, hablamos de un último movimiento de carácter fúnebre, hablamos de una obra compuesta durante los años de la Gran Guerra y es casi imposible no hacer conjeturas ni analogías con lo sucedido. Y una vez más, la cualidad casi cinematográfica de esta pieza nos permite visualizar los campos desolados, los muertos en tierra de nadie, las alambradas, el horror y el sinsentido de la(s) guerra(s).

5. Conclusiones y sugerencias

Una vez más hay que preguntarse por esta obra: ¿Es una metáfora de la guerra? Desde un análisis un tanto tendencioso como el anterior y haciendo las analogías correspondientes, sí; hay un subtexto que ilustra bastante bien ese conflicto y esa coyuntura, independientemente de si el propio Stravinski haya concebido esto o no en su composición. Si pensamos en una suerte de arco narrativo, sus tres movimientos funcionan como tres instancias de la guerra: la marcha y el entusiasmo inicial de los soldados; el peligro y la incertidumbre del frente de batalla; la desolación y el pesimismo del final.

¿Aporta algo sustancial al repertorio de cámara del siglo XX? En términos de innovación y/o valor estético no es una obra sobresaliente ni adelantada ni rupturista. Como digo más arriba, el autor trabaja con un lenguaje previamente explorado en su época y en su producción; que era sumamente moderno, sí, pero que podía oírse con regularidad tanto en piezas

orquestales como de cámara. Aparte que no es una obra tan conocida ni revisitada ni en el repertorio de cámara en general ni en el repertorio de Stravinski en particular.

¿Tiene un valor histórico más allá de lo estético? El valor histórico en sí lo podemos asignar nosotros: los intérpretes, los docentes, los investigadores, los oyentes. Escuchamos y vemos lo que nos parezca conveniente para nuestro análisis, para nuestra interpretación, para lo que queramos transmitir de la obra. Sin duda, desde lo personal, le asigno a este cuarteto un valor histórico en tanto que retrata muy bien la particularidad de su tiempo, el contexto de la Gran Guerra, el *zeitgeist* o aire de la época. Y en la eterna interrogante de si el artista puede plasmar en su obra consciente o inconscientemente el aire de la época, la subjetividad de su tiempo y/o anticiparse a las tragedias venideras (o no), aparecen obras como esta que despejan ciertas dudas y enturbian ciertas certezas.