

Stravinski: ¿compositor moderno, antimoderno o postmoderno?

(Stravinski: modern, anti-modern or postmodern composer?)

Kaiero Claver, Ainhoa

Centre de Recherche sur les Arts et le Langage. École des hautes études en sciences sociales. 96, Bd Raspail. 75006 Paris
ainhoakaiero@hotmail.com

BIBLID [1137-4470 (2008), 16; 35-66]

Recep.: 15.04.08

Acep.: 05.11.08

Frente a la vinculación de la música de Stravinski con una estética postmoderna, este artículo pretende reinscribir la práctica y los planteamientos teóricos del compositor dentro de las coordenadas de la música moderna. Para ello el artículo recurre a interpretaciones alternativas sobre su obra y ofrece una nueva perspectiva sobre la diferencia existente entre la música moderna y la postmoderna.

Palabras Clave: Música moderna. Postmodernidad. Neoclasicismo. Montaje rítmico. Música informal. Articulación dialéctica. Forma fragmentaria. Ironía.

Stravinskiren musika estetika postmodernoarekin lotzen dutenaren aurka, musikagile horren praktika eta planteamendu teorikoak musika modernoaren koordinatuen barnean berrezarri nahi ditu artikulu honek. Hartarako, Stravinskiren obrari buruzko interpretazio alternatiboek heltzen die eta ikuspegi berria eskaintzen du musika modernoaren eta postmodernoaren arteko desberdintasunaz.

Giltza-Hitzak: Musika moderna. Postmodernitatea. Neoklasizismoa. Muntaia erritmikoa. Musika informala. Artikulazio dialektikoa. Zatikako forma. Ironia.

Face au lien de la musique de Stravinski avec une esthétique post-moderne, cet article tente de réinscrire la pratique et les approches théoriques du compositeur dans les coordonnées de la musique moderne. Pour cela l'article fait appel à des interprétations alternatives sur son œuvre et offre une nouvelle perspective sur la différence qui existe entre la musique moderne et la post-moderne.

Mots Clé : Musique moderne. Post-modernité. Néoclassicisme. Montage rythmique. Musique informelle. Articulation dialectique. Forme fragmentaire. Ironie.

INTRODUCCIÓN: STRAVINSKI COMO COMPOSITOR POSTMODERNO

La obra de Stravinski ha sido asociada en numerosas ocasiones con atributos característicos de la postmodernidad. En el célebre ensayo “La lógica cultural del capitalismo tardío” de Fredric Jameson, por ejemplo, la música de Stravinski se esgrime como vía predecesora de la postmodernidad que ha acabado finalmente imponiéndose sobre la modernidad de la Segunda Escuela de Viena y de su lenguaje serial¹. Se establece, en este sentido, una dicotomía entre un lenguaje serial moderno que conduce a una eliminación gradual de toda referencia a una tradición musical pasada (sobre todo en su vertiente más extrema del serialismo integral) y un lenguaje ecléctico postmoderno, como el de Stravinski, que retoma materiales del pasado y actuales ampliamente reconocibles para elaborar una suerte de pastiches musicales inorgánicos.

El caso de Fredric Jameson no es una excepción. La caracterización de la música de Stravinski como un juego un tanto “frívolo” y formalista, basado en una manipulación exterior y distante de unos materiales del pasado, resulta bastante extendida. Valgan como ejemplo de ello las afirmaciones de Enrica Lisciani-Petrini e Hugues Dufourt. En su libro *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, Enrica Lisciani-Petrini vincula la utilización por Stravinski de un amplio elenco de estilos procedentes de otras épocas, de otros autores e incluso de otros contextos como el de la música popular (jazz, etc.), con el travestismo impersonal propio de la postmodernidad². Hugues Dufourt, por su parte, contempla la música de Debussy y Stravinski como expresiones reaccionarias que renuncian a la revolución de la atonalidad y se contentan con una recreación fetichista de determinadas fórmulas en desuso pertenecientes a un pasado idealizado que no se desea abandonar³. Para Dufourt, Stravinski es la personificación de una actitud regresiva que trata de anclar la música en una recreación estéril del pasado, en lugar de asumir el ingreso de la misma en una edad moderna caracterizada por el progreso. La visión de todos estos autores sobre la obra de Stravinski oscila, por tanto, entre una concepción fundamentalista, como manifestación anti-moderna que intenta arraigar la música en unos principios inmutables del pasado, rechazando todo carácter evolutivo, y otra concepción más lúdica que la contempla como mero juego formal y frívolo con los estilos de otras épocas y otros contextos (visión esta última que conecta con una caracterización negativa de la postmodernidad).

El discurso de estos autores se encuentra claramente enraizado en la “vieja” dicotomía que ha vertebrado nuestra visión de la evolución de la música a lo largo del siglo XX. Esta visión contempla, por un lado, una vía musical moderna que

1. Véase a este respecto Jameson (2001: 38-39).

2. Véase el capítulo “El luto y la máscara: Debussy, Stravinski, Ravel”, en Lisciani-Petrini (1999: 24-53).

3. Dufourt (1991: 104 y sucesivas). En estas páginas Dufourt traza un retrato político y cultural de lo que él considera como tendencias restauradoras que se dirigen contra la música moderna.

se ve constantemente obligada a renovar y purgar el material sonoro de referencias convencionales desgastadas y, por otro, unas tendencias a-históricas (como el neoclasicismo de Stravinski) que se complacen en un juego formal con los despojos que el progreso del lenguaje musical va dejando tras su paso. En realidad, esta concepción de la trayectoria de la música contemporánea, se corresponde con una dicotomía que el propio Schoenberg estableció tempranamente.

Para Schoenberg, la situación de crisis que a principios del siglo XX padecía el sistema tonal, asolado por unas contradicciones cada vez más incontenibles que habían sido ocasionadas por la erosión de unas fuerzas expresivas internas (el cromatismo), sólo tenía una salida posible. Schoenberg veía en la atonalidad y el dodecafonismo la única vía de renovación posible para el lenguaje musical, la única que proseguía sus tendencias inmanentes y obedecía así a su evolución histórica necesaria. La música atonal y dodecafónica representaban, por tanto, el único camino legítimo para la música moderna. El compositor contemplaba, en este sentido, el resto de los caminos adoptados frente a esta crisis como movimientos situados al margen de la verdadera progresión histórica, ya fuera por hacer gala de un academicismo reaccionario, o por situarse en una vía "intermedia" que no se atrevía a dar el paso necesario y se mantenía en una tonalidad modernizada a través de ciertas fracturas y disonancias ornamentales⁴. Schoenberg situaba precisamente el neoclasicismo de Stravinski dentro de estas últimas coordenadas. Para él, la música del compositor ruso tan sólo representaba un juego formal, vacío y carente de toda idea y contenido, con las fórmulas tonales heredadas del pasado.

Dicho discurso fue posteriormente asumido por Adorno en su célebre *Filosofía de la Nueva Música*, libro en el que el filósofo establecía una comparación polémica entre el progreso de Schoenberg y la restauración de Stravinski. Schoenberg figura en este escrito como el héroe progresista, la instancia subjetiva que faculta un desarrollo inmanente del material, obedeciendo a una necesidad histórica. Stravinski, por su parte, representa el otro polo, el producto regresivo de una sociedad despersonalizada que estanca y coagula el lenguaje musical en una instancia objetiva e inmutable y anula su capacidad de transformación por parte del sujeto⁵. El impacto de esta visión fue ampliamente determinante en la trayectoria musical europea posterior a 1945. Los compositores de la denominada "Escuela de Darmstadt" rechazaron de lleno las tendencias neoclásicas imperantes en la etapa precedente a la contienda (la II Guerra Mundial) y abrazaron el lenguaje serial como el único camino legítimo para el avance de la música moderna. Estos compositores radicalizaron la renovación del lenguaje musical iniciada por Schoenberg, rechazando ciertos aspectos conservadores que aún caracterizaban la trayectoria musical del viejo maestro y adoptando la vía de depuración más radical que había iniciado su discípulo Antón Webern. La música de esta generación de Darmstadt se caracteriza así

4. Para profundizar en esta postura de Schoenberg frente a la crisis de la tonalidad, véase Donin (2002).

5. Véase Adorno (2003).

por una depuración radical de todos los componentes retóricos y las fórmulas rítmicas, melódicas, armónicas y formales asociadas al “viejo” lenguaje de la tonalidad, a través de una extensión del principio serial a todos los parámetros del ámbito sonoro. Se trata de la famosa “tabula rasa” defendida por los compositores vinculados al serialismo integral.

La vieja dicotomía señalada por Schoenberg ha influido significativamente en la valoración que posteriormente se ha realizado sobre la música de estos dos compositores. Y más allá, ha contribuido a generar un relato determinado sobre la evolución musical a lo largo del siglo XX, situando de un lado las corrientes progresistas de la nueva música (la atonalidad de Schoenberg) y de otro, el resto de tendencias (entre ellas el neoclasicismo de Stravinski) a las que se sitúa fuera de los ejes directrices y de las coordenadas de la modernidad. De ahí que en numerosas ocasiones la música de Stravinski se caracterice como una tendencia anti-moderna e incluso como tendencia que presagia ciertas actitudes predominantes en la postmodernidad.

En los siguientes epígrafes nos proponemos revisar la obra de Stravinski partiendo de las consideraciones esgrimidas por otros autores (principalmente Jonathan Cross) que alejan su música de una caracterización vinculada a la postmodernidad. Nuestra intención es re-situar la práctica musical y los planteamientos teóricos del compositor ruso dentro de unas coordenadas estéticas modernas. Para ello precisaremos primeramente reconsiderar esta concepción de la música moderna vinculada exclusivamente con la evolución del lenguaje serial y, consiguientemente, revisar de igual manera la definición de música postmoderna que se desprende de esta visión restringida de la modernidad.

1. MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD EN LA MÚSICA

La aparición en el ámbito de la musicología de una reflexión en torno a la noción de postmodernidad se ha producido con cierto retraso respecto a otras áreas de conocimiento. La aplicación de dicha categoría al terreno de la música está resultando problemática, tal como testimonia la proliferación de definiciones que han contribuido a generar un clima de controversia y confusión. Si examinamos la bibliografía existente a este respecto, podemos discernir dos orientaciones principales a la hora de caracterizar la música postmoderna.

Por un lado, algunos autores han tratado de definirla partiendo de la enumeración de una lista de rasgos estilísticos (en la mayor parte de las ocasiones se trata de rasgos que han sido trasladados de otras áreas artísticas como la arquitectura): fragmentación, discontinuidad, aparición de contradicciones, empleo de la citación de obras del pasado o de materiales musicales provenientes de la cultura popular, recurso a la ironía o a un doble código, etc⁶. Esta orienta-

6. Estos rasgos se encuentran recogidos en la lista elaborada por Jonathan D. Kramer (2002: 16-17).

ción pretende así definir la música postmoderna a través de rasgos que la contraponen al ideal de plena consistencia interna y clausura que caracterizaba ciertas obras de la modernidad.

Por otro lado, existen otras aproximaciones que superan esta enumeración un tanto dispersa de rasgos estilísticos para ofrecer una visión más global de la música en la postmodernidad. Estos relatos caracterizan la postmodernidad como una tendencia general que se consolida en la creación musical desde finales de los años 60 y que consiste en una reutilización de los lenguajes del pasado y de sonoridades reconocibles tras la abstracción o “tabula rasa” que había caracterizado la etapa del serialismo integral. La postmodernidad viene así a definirse como una actitud de recuperación de los componentes figurativos y narrativos pertenecientes a la tradición, dentro de un marco un tanto difuso en el que se engloba a compositores tan dispares como el minimalismo sinfónico de Philip Glass o ciertas obras de Boulez⁷.

El problema que plantean estas dos orientaciones es su tendencia a elaborar unos marcos conceptuales sumamente generales y difusos en los que prácticamente es posible incluir cualquier tipo de manifestación que no responda a los criterios ortodoxos del lenguaje serial. La aparición de formas fragmentarias y la tendencia a recuperar lenguajes musicales del pasado es un fenómeno igualmente rastreable en compositores como Stravinski, Debussy, Mahler o Berg. ¿Deberíamos, por tanto, inscribir su música dentro de este espíritu difuso de la postmodernidad?

Esta indefinición sustancial del paradigma musical postmoderno, al que prácticamente se identifica con un saco roto en el que se aglomeran propuestas completamente dispares y heterogéneas (un “todo vale”), deriva directamente de una concepción sumamente restringida de la música moderna. Esta concepción vincula de forma exclusiva la trayectoria de la música moderna con un planteamiento de la obra como estructura coherentemente articulada y con el relato del progreso histórico del material, es decir, con un proceso de depuración de la música respecto a todos los componentes retóricos tradicionales que se adentra por la vía de un formalismo abstracto. Esta visión restringida de la modernidad se corresponde con la vía trazada por Fubini en torno al eje Wagner – Schoenberg – Webern - Darmstadt⁸. Aquellas tendencias, como el neoclasicismo de Stravinski, situadas al margen de este vector histórico que marca un progreso del lenguaje sonoro unidireccional y necesario, son englobadas como manifestaciones o precedentes de un difuso espíritu postmoderno.

Restringir la música moderna a esta vía trazada en torno al progreso histórico del material y, en particular, en torno al desarrollo de la atonalidad y del lenguaje serial, supone un empobrecimiento que niega la existencia de otros planteamientos alternativos, críticos con ciertas tendencias “totalitarias” de la

7. Esta visión se encuentra recogida en Ramaut-Chevassus (1998) y Pasler (1993).

8. Véase el capítulo “Las raíces de la vanguardia en el siglo XX” en Fubini (2004: 19-28).

música moderna, que sin embargo han tratado de reorientarla sin renunciar necesariamente a sus principios. Este es el caso de la “última etapa” de Adorno, en la que formula una nueva visión de la modernidad compatible con la reutilización de materiales del pasado⁹.

Vistas las aporías y el callejón sin salida al que conducen ciertas prácticas del serialismo integral, Adorno reivindica el concepto de una “música informal” basándose precisamente en modelos musicales que se alejan de la deriva sistemática que había caracterizado la trayectoria más reciente de la música serial¹⁰. Frente a esta vertiente más sistemática que se inicia con el dodecafonismo, se refuerza con los planteamientos de Webern y se radicaliza en los últimos coletazos del serialismo integral, Adorno defiende esa otra vertiente expresiva de las primeras manifestaciones de la atonalidad (teniendo en *Erwartung* de Schoenberg su pieza más emblemática), de la música de Mahler y del manejo libre del dodecafonismo en la obra de Alban Berg. Es en este punto donde Adorno abandona la filosofía del progreso histórico del material, para concentrarse en dos autores, Mahler y Berg, que hacen un uso original de materiales musicales “regresivos”. La modernidad de Mahler o Berg, en este sentido, no estriba en su contribución al progreso del lenguaje musical, sino en la manera en que reelaboran un material pasado dentro de un proceso formal completamente original¹¹.

En opinión de Adorno, estos autores invierten el proceso histórico consistente en una sistematización cada vez más exhaustiva de la naturaleza sonora. El progreso histórico del material se caracterizaba precisamente por una lógica férrea en la que diferentes etapas se sucedían superándose, creando sistemas cada vez más globales que permitían dilucidar y racionalizar un mayor número de componentes de la materia sonora (modalidad, tonalidad, dodecafonismo, sistema serial). Esta lógica de superación implicaba un abandono de los recursos musicales ya determinados, que pasaban a contemplarse como fórmulas obsoletas e inservibles para la nueva creación, y se concentraba en una exploración e intento de sistematización de aquellos componentes sonoros (como la disonancia o posteriormente el timbre) que aún no habían sido racionalizados.

Estos autores invierten, sin embargo, dicho proceso: parten de un material musical ya sistematizado y modelado históricamente y a través de un proceso formal original lo liberan de su coagulación en unas determinaciones específicas, para apuntar hacia su núcleo expresivo más indeterminado. La reelabora-

9. Esta es la tesis esgrimida por Anne Boissière en su libro *Adorno. La vérité de la musique moderne* (1999).

10. Adorno esboza de manera abierta este concepto en una conferencia pronunciada en Darmstadt en 1961, titulada “Vers une musique informelle”, en la que critica tanto el serialismo generalizado, como la indeterminación de Cage, y propone un nuevo ideal. Boissière (1999) considera que los análisis contemporáneos sobre la música de Berg y Mahler ofrecen un modelo más concreto de lo que Adorno entiende por “música informal”.

11. Para profundizar en el análisis de Adorno sobre la música de estos dos compositores, véase Adorno (1987); Adorno (1990); Boissière (1999).

ción formal acometida por estos compositores se dirige precisamente a erradicar la coagulación del lenguaje musical en unos significados bien precisos y determinados (incluso estereotipados) y a abrirlo a la generación de nuevas interpretaciones.

Los procedimientos formales de estos dos compositores también varían respecto a las lógicas de construcción imperantes en los ejemplos del dodecafonismo o del serialismo más ortodoxo. En opinión de Adorno, tanto el despliegue sistemático de la tonalidad, como el de la serie dodecafónica, se encuentran determinados por una ontología de las formas. En ellos se parte de una Idea o modelo formal establecido a priori, que se impone desde el exterior sobre un material sonoro con objeto de someterlo a una organización y a un desarrollo de índole racional y deductivo. El resultado final es el de una forma “clásica” dotada de una perfecta coherencia interna, una totalidad cerrada que articula un contenido musical plenamente definido (no hay lugar a ambigüedades).

Frente a ello, Adorno reclama la noción de una música informal

que se liberaría de todas las formas abstractas y fijadas que se le imponían desde fuera, y que, no estando sometida a ninguna ley exterior a su propia lógica, se constituiría no obstante con una necesidad objetiva a partir del fenómeno mismo¹².

Esta música informal renuncia a un sistema musical preconcebido; al contrario, partiendo de los propios materiales concretos y sensibles desarrolla un proceso formal que, sin embargo, no alcanza una totalización completa. De ahí que el resultado sea el de una forma “fragmentaria”, abierta y cerrada al mismo tiempo, que evita una completa totalización y, consiguientemente, la articulación de un contenido (o significado) sonoro enteramente definido (preserva, en este sentido, la indeterminación o ambigüedad esencial de la experiencia sonora sensible).

Aunque este modelo de una “música informal” fuera inferido a partir del análisis concreto de la obra musical de estos dos compositores, creemos que se halla igualmente presente en la práctica musical de otros muchos compositores modernos del siglo XX. De ahí que en la tesis doctoral que hemos dedicado a este tema¹³, hayamos optado por discernir dentro del paradigma de la música moderna, dos vertientes estéticas diferentes. La primera de ellas, de carácter clásico, se vincula con ciertas premisas de la dialéctica positiva e idealista hegeliana. En ella se inscriben la concepción de una forma clásica caracterizada por el ideal de clausura y máxima consistencia interna, así como el metarrelato “ortodoxo” del progreso histórico del material (metarrelato que se correspondería con la filosofía de la historia esgrimida por Hegel). La segunda de ellas, por el contrario, se vincula con la reformulación negativa y materialista de la dialéctica

12. Cita de Adorno recogida en Boissière (1999: 78-79).

13. Véase Kaiero (2007).

que Adorno realiza en su “última etapa” y que nuestra tesis ha puesto en relación con ciertos planteamientos estéticos de los primeros románticos. Esta vertiente alternativa propugna un concepto de forma abierta y fragmentaria y reivindica una nueva continuidad histórica compatible con la reutilización de materiales del pasado. Se trata, como apuntamos, de una continuidad histórica alejada de toda proyección dogmática, en la que diferentes obras van reelaborando y reinterpretando el lenguaje legado por la tradición.

Esta vertiente alternativa de la música moderna precisa ser netamente diferenciada de las propuestas musicales postmodernas. Como señalamos anteriormente, el hecho de que ambas propuestas estéticas realicen un cuestionamiento de los postulados de la modernidad clásica, a saber, la obra autónoma cerrada y el progreso histórico del material, ha llevado a algunos autores a establecer una línea de continuidad entre estos dos tipos de manifestaciones. En nuestro trabajo doctoral, sin embargo, hemos vinculado los planteamientos estéticos postmodernos con otro tipo de manifestaciones que se alejan de estas coordenadas de la “música informal”. Nuestro trabajo discierne un nuevo paradigma postmoderno en las coordenadas operativas y conceptuales que definen la música experimental norteamericana desarrollada a partir de John Cage¹⁴. Estas coordenadas de la música experimental han sido a su vez puestas en relación con los planteamientos anti-dialécticos procedentes del pensamiento postestructuralista (en especial, con ciertas ideas de Deleuze y Derrida). El paradigma de la estética postmoderna realiza precisamente una de-construcción de las principales categorías que habían vertebrado la trayectoria de la música moderna: en concreto, de la noción de una obra musical autónoma y de la continuidad histórica de una tradición musical.

La obra fragmentaria de la vertiente moderna alternativa posee una articulación dialéctica que media entre la diversidad (y oposición) de los episodios sonoros particulares y un sentido unitario de la forma, estableciendo un balance o equilibrio entre los múltiples fragmentos y la totalidad (como señala Adorno “una identidad en la no-identidad”). La forma fragmentaria se caracteriza así por la doble condición de ser una obra autónoma y cerrada, y a la vez inconclusa y abierta, es decir, por la condición de mantener la autonomía de la obra a la vez que la critica y la trasciende (en palabras de Adorno, se trata de una crítica inmanente a la totalidad).

Las piezas postmodernas, sin embargo, operan una completa de-construcción de la obra autónoma moderna. La identidad de la obra se de-construye precisamente al sustituir la lógica dialéctica de la identidad en la oposición (presente en los procedimientos de variación), por una lógica anti-dialéctica de la diferencia y la repetición¹⁵. Los procedimientos de la música experimental desarticulan el mecanismo dialéctico de la variación en el que algo se repite

14. Michael Nyman (1999) ha tratado de sistematizar en parte la estética correspondiente a la música experimental.

15. Para una introducción en la filosofía de Gilles Deleuze y la lógica de la diferencia y la repetición, véase Zourabichvili (2004).

(permanece) y algo se transforma, a través del cambio continuo o la extrema repetición. El azar de John Cage, por ejemplo, proyecta una sucesión de momentos sonoros sin relación alguna, completamente independientes (no existe una identidad subyacente que los ligue); al mismo tiempo, los diferentes momentos se comunican en un plano de inmanencia, a través de un diferir ilimitado que nos conduce de un significante sonoro a otro, sin llegar a acotar una totalidad, ni establecer un significado trascendente. Dentro del minimalismo, por su parte, la extrema repetición de un mismo enunciado musical acaba descentrando su identidad fundamental al diseminarla en un devenir continuo de percepciones disociadas¹⁶. El minimalismo y los procedimientos de azar constituyen así dos de las principales estrategias experimentales que se dirigen a descentrar y dispersar la escucha en una pluralidad de instantes sonoros, renunciando a la articulación de una totalidad y de una obra-objeto dotada de un sentido global y unitario.

La postmodernidad de-construye igualmente la continuidad histórica de una tradición unitaria y fundamental. La aproximación que la música postmoderna realiza a la música del pasado, en este sentido, es esencialmente diferente a la acometida por las obras de la modernidad. Como apuntamos anteriormente, la música moderna retoma obras y lenguajes musicales del pasado, contemplando un hilo de continuidad que preserva su identidad de referencia a la vez que posibilita la generación de nuevas perspectivas y aproximaciones. La postmodernidad, sin embargo, reutiliza repertorio y lenguajes preexistentes con objeto de des-sedimentar los significados originales de estos materiales y reutilizarlos para producir nuevos textos musicales que nada retienen de un mensaje de referencia primero y esencial. La música postmoderna renuncia de esta manera a proyectar una continuidad histórica que reelabora y reinterpreta continuamente el legado fundamental de la tradición. Al contrario, sus estrategias se dirigen precisamente a descentrar y diseminar esta tradición unitaria en una ramificación de lecturas completamente independientes¹⁷.

Los planteamientos de la vertiente alternativa de la música moderna, a saber, la obra fragmentaria y la nueva articulación histórica compatible con la reutilización de materiales del pasado, deberían, por tanto, diferenciarse netamente del concepto de no-obra (de-construcción de la identidad de la obra) y de no relato-histórico (de-construcción de una tradición musical unitaria) que la postmodernidad defiende. La modernidad alternativa, en este sentido, no invalida completamente los conceptos de la obra musical autónoma y de un relato histórico, simplemente los reorienta.

Como señalamos anteriormente, Adorno extrajo el modelo de una música informal a partir del análisis concreto de la obra musical de Mahler y de Berg. No obstante, creemos que las premisas que definen este otra vertiente alternativa

16. Véase la vinculación que Mertens (1983) establece entre el minimalismo y la filosofía de la diferencia y la repetición.

17. Véanse a este respecto las estrategias de de-construcción señaladas por Derrida, en De Peretti (1989: 125-131 y 149-165).

de la música moderna pueden rastrearse igualmente en otros muchos compositores de la música del siglo XX: Debussy, Charles Ives, Stravinski, algunos compositores vinculados a Darmstadt (Nono, Berio, Zimmermann, etc.) en la etapa posterior al serialismo integral más ortodoxo, entre muchos otros. En los epígrafes que siguen, trataremos de reinscribir la figura de Stravinski dentro de estas coordenadas de una modernidad alternativa que se aleja tanto de la vertiente moderna más “clásica” y ortodoxa, como de los planteamientos de la música postmoderna. Para ello, tendremos que realizar primeramente una crítica de las aseveraciones que el propio Adorno vertió en contra de la música de Stravinski, para inscribir, en un segundo momento, su obra dentro de unas premisas estéticas que paradójicamente se corresponden con la música informal defendida por este mismo filósofo.

2. ADORNO VERSUS STRAVINSKI

Las críticas vertidas por Adorno en contra de la música de Stravinski en su célebre *Filosofía de la Nueva Música* han contribuido a generar una visión en la que su obra se vincula con unos planteamientos anti-modernos, e incluso, como vimos, con una caracterización negativa de la estética postmoderna. No obstante, hemos de reseñar primeramente que, si bien Adorno manifestó a lo largo de toda su vida una reticencia hacia la obra de Stravinski, la valoración de la misma varía dependiendo de los escritos que se tomen como referencia.

De esta manera, y tal como señala Max Padisson, si en un inicio (1932) Adorno veía en la *Historia del soldado* una relación dialéctica, crítica e irónica respecto a la sociedad, posteriormente en su obra fundamental *Filosofía de la Nueva Música*, el filósofo censuró negativamente esta misma obra como un producto de la despersonalización y reificación del lenguaje musical. Aunque la interpretación más extendida de Adorno es esta visión negativa que vincula a Stravinski con los aspectos más “regresivos” de la música de Wagner y Debussy, en una etapa más tardía elaboró una segunda interpretación más positiva en la que discernía un momento de verdad en la manera en que este autor reelaboraba las ruinas de un material fragmentado y cosificado, equiparándolo con la música de Mahler¹⁸.

Pero veamos primeramente más detenidamente los problemas contemplados en esta interpretación negativa de Adorno y que el musicólogo Jean-Paul Olive centra en torno a dos aspectos correlacionados: el primero de ellos se centra en el nivel de los procedimientos compositivos; el segundo de ellos se centra en la relación de su obra con la evolución histórica del lenguaje musical¹⁹.

18. Véase Padisson (1997: 268-269).

19. Véase el capítulo consagrado a este compositor, “Stravinsky. Traitement temporel et matériau du passé. Ontologie et distanciation. L’esquisse du Sujet”, en Olive (1998: 227-247).

En lo que respecta al primero de los aspectos, aquel que se centra en los procedimientos formales desarrollados al nivel de la obra musical, Adorno denuncia la ausencia de un verdadero desarrollo de los materiales y, consiguientemente, la negación de la obra como proceso que se despliega temporalmente. El filósofo establece, en este sentido, una clara separación entre la forma expresivo-dinámica presente en los procedimientos de variación y desarrollo motivico de la Segunda Escuela de Viena y, más globalmente, de la tradición musical alemana, y la forma rítmico-espacial de Stravinski, constituida por un montaje de repeticiones²⁰. La primera de ellas consiste en un proceso formal que se despliega “desde abajo”, partiendo del desarrollo inmanente y la evolución sensible de unos materiales musicales. La segunda de ellas, obedece a una manipulación exterior de los materiales, a los que se les impone “desde arriba” o “desde fuera” un molde formal rígido (un montaje rítmico espacial) que coagula y paraliza su despliegue. Adorno acusa, en este sentido, a Stravinski de aniquilar la temporalidad concreta de los procesos de transformación vitales (la *durée bergsoniana*), la cual se veía reflejada en la evolución sensible y el cambio cualitativo que sufrían los materiales a través de los procedimientos de “variación desarrollante” de Schoenberg y de Alban Berg. La música de Stravinski, por el contrario, se encuentra regulada por una organización temporal rígida y “exterior” (un montaje rítmico) que impone una distribución de carácter espacial sobre los materiales, “coartando” su evolución orgánica e inmanente.

Siguiendo la línea de denuncia de Adorno, Jean-Paul Olive advierte en la música de Stravinski la aparición de motivos melódicos que en lugar de desarrollarse, vuelven constantemente sobre sí mismos²¹. Dentro de la tradición musical alemana, el cromatismo se emplea como un elemento expresivo que impulsa un despliegue dinámico de la tonalidad. La figura o el motivo, en este caso, se desarrolla principalmente por su torsión en el seno de un sistema tonal de modulaciones. La atonalidad no hace más que generalizar este mismo principio, al permitir una variación infinita de la figura a través de su expansión en un espacio cromático abierto e ilimitado. Los motivos de Stravinski, sin embargo, se hallan constituidos por un material diatónico (o cromático) “bruto” que bloquea la figura y la hace volver continuamente sobre las mismas alturas. Tanto Adorno, como Jean-Paul Olive, caracterizan la música de Stravinski en función de unos módulos melódicos que se repiten (aunque no sea de manera exacta) y pueden llegar a permutarse entre ellos, pero no se desarrollan (la permutación es para Adorno una redistribución espacial que no transforma sustancialmente la identidad de las figuras).

Estos autores consideran, por tanto, que estos materiales musicales no se desarrollan y que la única manera que tiene Stravinski de crear una “ilusión” de movimiento es mediante su distribución en el seno de un montaje rítmico. Olive señala, en este sentido, cómo Stravinski construye una estructura rítmica par-

20. Véase Witkin (1998: 148-152).

21. Véase el epígrafe “La cellule mélodique chez Stravinsky. Le modèle absent”, en Olive (1998: 119-120).

tiendo de una unidad básica de tiempo que multiplica para constituir compases diversos e irregulares (2/16, 3/16, 2/8 (4/16), 5/16..., tomando por ejemplo una semicorchea como unidad básica de tiempo). Posteriormente Stravinski inserta unos materiales musicales simples y fijos en el seno de esta estructura rítmica, generando una distribución irregular de los mismos debido a los cambios continuos de compás.

Adorno y Olive opinan que la música de Stravinski se define precisamente por el montaje rítmico de unos materiales esencialmente estáticos (unos ostinatos fijos y repetidos) y que este montaje procura un sentido dinámico a través de diferentes mecanismos: los continuos cambios de compás y la distribución irregular de los acentos a los que acabamos de aludir, los desfases generados por la superposición de diferentes estratos de ostinatos y los cortes y cambios repentinos de secuencias en las que se introduce un material musical nuevo y fuertemente contrastante. Adorno considera que todas estas estrategias no hacen sino infligir un movimiento externo y una vitalidad mecánica y artificial, como si se tratara de espasmos sobre un cuerpo sin vida (el intento fallido de resucitar a base de electroshocks un material estéril). La concepción adorniana no contempla ningún mecanismo de variación en los montajes sonoros de Stravinski, al contrario, cree que la repetición exhaustiva y las constantes fracturas convierten al material en algo inerte, al anular su impulso natural evolutivo.

La descripción que estos dos autores realizan de los montajes de Stravinski se aproxima a la lógica de la diferencia y la repetición defendida por la estética postmoderna. Para Adorno el mecanismo dialéctico de la variación consiste en una mediación entre el cambio y la repetición, es decir, entre aquello que se transforma y es diferente (se abre a lo nuevo) y aquello que es idéntico y permanece: en sus propias palabras se trata de una "identidad en la no-identidad". El filósofo estima, no obstante, que los montajes de Stravinski disocian completamente estos dos procesos, al presentar, por un lado, una repetición exhaustiva de unos motivos idénticos (que "aparentemente" pueden revestir algún cambio superficial de color o de ritmo) y, por otro, un cambio abrupto entre secuencias sonoras completamente distintas (entre las que no subyace ningún vínculo de identidad). Como señalamos anteriormente, esta lógica del cambio continuo y la extrema repetición es precisamente la que se desarrolla en los procedimientos experimentales de la indeterminación de John Cage y del minimalismo musical. La ausencia de una verdadera mediación entre la repetición de lo idéntico y la aparición de lo diferente (tal como Adorno la veía ejemplificada en la "variación desarrollante" de Schoenberg), anula la capacidad de una transformación cualitativa del material y alienta la aparición de una mera "ilusión" de dinamismo en una música esencialmente estática. Se trata de esa "movilidad inmóvil" que se experimenta cuando la repetición constante de lo mismo acaba por dar la sensación de ser cada vez diferente (minimal), o cuando el cambio continuo acaba por generar una impresión de inmovilidad y de repetir lo mismo infinitamente (como sucede con los procedimientos de azar).

Pasemos ahora a la segunda de las críticas vertidas por Adorno en contra de Stravinski, referida al papel de su música dentro de la evolución histórica del

lenguaje musical. El filósofo considera que Stravinski reutiliza los materiales musicales heredados como si se tratara de unas fórmulas fijas y estancadas, en lugar de acometer una reelaboración de sus significados. De esta manera, el compositor ruso coagula el lenguaje musical en unas determinaciones específicas, impidiendo toda renovación y, consiguientemente, su evolución vital en el seno de un proceso histórico. Según Olive, en la creación de Stravinski se produce una clara escisión entre los procedimientos compositivos (los montajes rítmicos-espaciales) y los materiales musicales sobre los que éstos vienen a aplicarse. Siendo la forma rítmico-espacial una estructuración que se impone desde “fuera” y no emerge a partir del despliegue inmanente y necesario de un material concreto, ésta puede llegar a aplicarse indistintamente sobre cualquier clase de lenguaje musical (tonal, modal, y finalmente serial, tal como sucede en la última etapa de su trayectoria compositiva). Stravinski toma, en este sentido, unos materiales “prestados” del pasado, los arranca de su contexto vital de producción y de sus procesos evolutivos, y los contempla como objetos externos y neutralizados a los que manipula con una voluntad racional y distante en el seno de unos montajes rítmicos.

Adorno y Olive contemplan, por tanto, la música de Stravinski y, en especial, su obra neoclásica, como una manipulación arbitraria y externa que opera una serie de torsiones superficiales (fracturas, disonancias ornamentales, etc.) sobre un lenguaje musical bloqueado y reducido a una serie de arquetipos definitivamente conformados y establecidos. Adorno vincula igualmente su neoclasicismo con una afirmación positiva y fenomenológica de lo puramente dado: la tradición musical deja así de contemplarse como un proceso vital que se renueva históricamente y pasa a concebirse como un elenco de materiales “brutos” y naturalizados dados objetivamente (obviando toda participación constructiva de la conciencia)²².

Esta interpretación incide en una concepción negativa y fetichista de la producción de Stravinski. Como señalamos, esta visión ha dado lugar a inscribir la música del compositor ruso dentro de una concepción peyorativa de la estética postmoderna. Sus montajes musicales se vinculan así con una manipulación arbitraria de unos materiales sonoros que han perdido su significado e identidad de referencia. Desde este punto de vista, la música de Stravinski consiste en un juego superficial con los despojos formales de una tradición a la que se ha vaciado de todo contenido. No obstante, ya apuntamos anteriormente que esta interpretación ha sido desmentida por otros musicólogos, e incluso, en cierta manera, por escritos posteriores del mismo Adorno en los que realiza una valoración más positiva, al situar al compositor ruso más cerca de la renovación simbólica de los materiales acometida por la música de Mahler.

22. Para más información sobre las críticas de Adorno a la obra de Stravinski y sobre la relación que establece entre el neoclasicismo y ciertos aspectos de la fenomenología, véase Witkin (1998: 144-159).

3. LA MODERNIDAD DE STRAVINSKI

Frente a esta visión que vincula a Stravinski con una caracterización negativa de la música postmoderna, otros autores como Françoise Escal, Gianfranco Vinay o Jonathan Cross, ofrecen una comprensión de su obra esencialmente distinta que se apoya en un análisis más profundo y pormenorizado tanto de su praxis musical, como de sus opiniones y reflexiones estéticas. En su libro *The Stravinsky legacy*, Jonathan Cross realiza una crítica ampliamente argumentada en contra de las aseveraciones de Adorno, poniendo de relieve los prejuicios estéticos que guían las opiniones de este filósofo.

Podríamos señalar, a este respecto, dos objeciones principales a la valoración que Adorno realiza de la música de Stravinski. La primera de ellas se basa en las preferencias musicales del filósofo señaladas por Cross, las cuales privilegian los procedimientos de desarrollo motivico-temático propios de la tradición alemana. Estos procedimientos compositivos vinculan esencialmente los procesos de variación musical con una transformación operada en el ámbito de las alturas. No obstante, podríamos afirmar que existen muchos otros mecanismos de variación desplegados por otras tradiciones musicales, que no pasan necesariamente por estos principios del desarrollo motivico-temático. Adorno, en este sentido, no hace sino elevar a norma universal los procedimientos compositivos de una tradición determinada, para justificar su supremacía cultural.

La segunda de las objeciones, estrechamente vinculada con la primera, se refiere a la valoración que Adorno realiza de otras músicas ajenas a su propia tradición, basándose en estos prejuicios estéticos y no en un análisis concreto y pormenorizado de estas manifestaciones. El filósofo incurre en este sentido en un error denunciado en otras ocasiones por el mismo: él de no partir de un análisis inmanente de la obra del músico ruso, tal como había defendido en el caso de las obras de Mahler y Alban Berg, y dedicarse más bien a imponer “desde fuera” toda una serie de prejuicios abstractos. Otros autores como Jonathan Cross, por el contrario, toman apoyo en los análisis exhaustivos realizados por diferentes musicólogos sobre la obra de Stravinski (Taruskin, etc.), para discernir a partir de ahí una serie de premisas estéticas que, paradójicamente, guardan una estrecha relación con la música informal defendida por Adorno.

Si tomamos como referencia las interpretaciones esgrimidas por autores como Cross, Escal o Vinay, podríamos englobar la música de Stravinski dentro de una estética moderna caracterizada por la creación de formas fragmentarias y por unos procedimientos de renovación crítica del material musical. Stravinski se alinea en este sentido con esa otra vertiente moderna alternativa que renuncia al progreso histórico del material y que Jean-Paul Olive²³ ve reflejada en ciertas obras de la primera mitad del siglo XX donde se reutilizan materiales del

23. Véase su obra “Musique et montage. Essai sur le matériau musical au début du XXe siècle” (1998).

pasado a través de procedimientos de montaje (Olive engloba dentro de estos procedimientos las obras de Berg, Mahler, Debussy y Stravinski, aunque la valoración de este último, como vimos fuertemente condicionada por el discurso de Adorno, no resulta positiva). Y es que, al igual que otros compositores como Mahler, Berg o Debussy, Stravinski también realiza un montaje original de los materiales preformados legados por la tradición, con objeto de elaborar una crítica de los significados convencionales en ellos sedimentados y abrirlos a nuevas perspectivas e interpretaciones.

A continuación, trataremos de argumentar esta vinculación de la música de Stravinski con las formas fragmentarias y los procesos de renovación simbólica del lenguaje tradicional. Tomaremos para ello apoyo en las interpretaciones esgrimidas por Cross, Vinay y Escal. Abordaremos así mismo este examen de la obra de Stravinski, atendiendo a los dos niveles que anteriormente distinguimos al exponer las críticas realizadas por Adorno: primeramente nos centraremos en los procedimientos compositivos y posteriormente acometeremos una reflexión sobre la relación de su música con la tradición y la evolución histórica del lenguaje musical.

3.1. El montaje rítmico como articulación concreta de los materiales musicales

Tal como apuntamos, la caracterización que Adorno ofrece de los montajes rítmicos de Stravinski es la de una organización total que se impone como ley externa sobre los materiales musicales. En lugar de una forma derivada a partir de la mediación concreta entre las diferentes partes, Adorno acusa a Stravinski de aplicar una estructura rígida y abstracta que, lejos de mediar, acaba generando una fractura y atomización de los materiales sensibles y particulares. Jonathan Cross trata, sin embargo, de desmentir esta idea de que sus montajes rítmicos constituyan un orden formal y racional impuesto “desde arriba” de manera abstracta. Muy al contrario, Cross contempla en sus montajes rítmicos una articulación concreta de los materiales sensibles que se despliega “desde abajo”, generando un proceso formal que, no obstante, no llega a alcanzar una totalización completa.

Cross ofrece una visualización de este tipo de procedimiento estableciendo una comparación entre los montajes rítmicos de Stravinski y los montajes cubistas de Picasso²⁴. Al igual que otros muchos musicólogos (entre ellos Olive), Cross interpreta las técnicas compositivas de ciertas obras musicales pertenecientes a la primera mitad del siglo XX, creando un nexo con los procedimientos de montaje presentes en otras tendencias artísticas coetáneas. Desde este punto de vista, el montaje constituiría el principal recurso constructivo de la mayor parte de las manifestaciones artísticas desarrolladas en esta época. Para estos autores los procedimientos constructivos del montaje se encuentran presentes

24. Véase el epígrafe “Picasso, Stravinsky and the Symphonies of Wind Instruments” en Cross (1998: 17-28).

tanto en las artes plásticas (cubismo, constructivismo, etc.), como en las técnicas narrativas de la literatura, el teatro (teniendo en Brecht uno de sus máximos exponentes), el cine, e incluso la música.

Tomando el cuadro *Mujer desnuda de pie* como referencia, Cross describe la articulación de un montaje cubista en la obra de Picasso. Cross visualiza así la manera en que Picasso construye una forma fragmentaria, en concreto el esbozo de una figura humana inacabada, partiendo precisamente de la intersección rítmica entre dos elementos básicos: la línea y la curva. Al igual que sucede en un montaje cinematográfico, el ritmo es un factor esencial a la hora de articular la forma de esta figura humana. En el caso del cine, la generación de un ritmo a través del montaje de diferentes secuencias similares o contrastantes, es un elemento primordial en la construcción y asimilación de la estructura narrativa. En el cuadro cubista de Picasso, la repetición y el contraste entre estos dos elementos (línea y curva) que se combinan (o montan) de manera siempre distinta, genera una articulación de la figura en diferentes formas o bloques visualmente contrastantes: la parte del torso posee una articulación más densa debido a la abundancia de elementos e intersecciones, mientras que la parte de las piernas presenta una articulación más flexible a través de la cual la mirada se desliza con un ritmo ágil. Un eje vertical de líneas traza una suerte de ritmo continuo de fondo, posibilitando la transición entre estos dos bloques visualmente contrastantes.

La intersección rítmica entre estos dos materiales básicos, por lo tanto, despliega “desde abajo” una constelación de formas o perspectivas fragmentarias que, sin embargo, no llegan a cerrar la representación de la figura humana por completo. Las diferentes formas creadas a partir de esta intersección pueden ser contrastantes (como sucede con el torso y el bloque de las piernas), aunque la mediación entre ambas se encuentra garantizada por una interconexión de fondo que emplea los mismo elementos constitutivos (líneas verticales). De esta manera, podríamos equiparar este montaje cubista con una forma fragmentaria donde se parte de la articulación concreta de unos materiales básicos, para desplegar un proceso formal que, sin embargo, no llega a una totalización completa (la figura queda solamente esbozada).

El ejemplo sirve para mostrar cómo, lejos de una organización racional que se impone “desde arriba”, el montaje rítmico es un proceso formal que se desarrolla “desde abajo”, es decir, desde la propia articulación concreta de los materiales. Lo mismo cabría afirmarse de los montajes musicales de Stravinski, en los que cabe apreciarse unos procedimientos compositivos muy similares. Tanto Picasso, como Stravinski, realizan una reconstrucción fragmentaria bastante similar de un objeto o modelo de referencia. Primeramente desmontan este referente (ya se trate del modelo de una figura humana o de una tonalidad que actúa como un lenguaje de base) hasta devolverlo a sus componentes más elementales. Posteriormente tratan de recomponer el modelo desarrollando a través de un montaje rítmico estos materiales de base, pero sin llegar a restituirlo plenamente. Stravinski parte, en este sentido, de los materiales fragmentados de un modelo lingüístico musical determinado (como, por ejemplo, el tonal), y los varía y desarrolla a través de un montaje rítmico que rearticula una nueva

unidad, donde el modelo de referencia (la tonalidad) se afirma y desmiente al mismo tiempo.

Tal como veremos a continuación, pese a las reticencias mostradas por Adorno, los montajes rítmicos de Stravinski también constituyen un procedimiento de articulación formal que sirve a desarrollar y elaborar un material de base. La acusación vertida por el filósofo en contra de la ausencia de un verdadero desarrollo de los materiales se encontraba, como vimos, fuertemente condicionada por una concepción de la variación exclusivamente vinculada a una transformación en el ámbito de las alturas y, por tanto, a criterios de carácter armónico. El hecho de que en la música de Stravinski no se produzca una modulación o un desarrollo cromático de los motivos (tal como sucedía en la tonalidad y, posteriormente, en la atonalidad iniciada por Schoenberg), no implica necesariamente que el material no se transforme y estemos obligados a hablar de un montaje espacial de repeticiones.

En los puntos que siguen veremos cómo Stravinski es capaz de generar una evolución sensible, cualitativa y perceptible de los materiales musicales, gracias a unos procedimientos de montaje que tienen que ver con una articulación de naturaleza rítmica. Este montaje rítmico se despliega principalmente a partir de dos procedimientos que pasaremos a analizar consecutivamente: en primer lugar, la composición y descomposición de motivos a través del ensamblamiento horizontal, continuamente renovado, de unas pequeñas células o elementos básicos; en segundo lugar, la interacción siempre cambiante entre diferentes estratos rítmicos y/o armónicos que se superponen.

3.2. Los procedimientos dialécticos de la variación en el montaje rítmico

Comenzaremos por el primero de los procedimientos, aquel referido a la articulación sucesiva (horizontal) de unos motivos melódico-rítmicos principales, exponiendo algunas de las consideraciones formuladas por Jonathan Cross. Cross recurre en este punto a los análisis de la *Consagración de la Primavera* realizados por Boulez, con objeto de demostrar que los montajes rítmicos de Stravinski, lejos de la articulación rígida y mecánica descrita por Adorno, presentan un manejo sumamente flexible de los materiales musicales²⁵. Los análisis de este compositor desmienten radicalmente la existencia de la repetición mecánica y de la yuxtaposición abrupta de motivos diferentes, denunciada por Adorno y que Cross sí que cree poder apreciar en ciertas músicas minimalistas posteriores²⁶. En su lugar, Boulez describe la aparición de unos bloques temáticos o motivos principales a partir de los cuales derivan otras figuras secundarias. Estas figuras derivadas pueden a su vez cobrar una independencia en el curso de la composición, siendo sometidas a un desarrollo o a una elaboración de su perfil rítmico y melódico. El desarrollo de estas figuras derivadas y secundarias suele

25. Véase el epígrafe “The Rite of Spring” en Cross (1998: 94-104).

26. Véase el capítulo “Minimal developments” en Cross (1998: 170-189).

precisamente servir para conectar y enlazar diferentes bloques temáticos, creando una articulación flexible entre los mismos. Boulez resalta así cómo por debajo de la estructura articulada en planos específicos por los motivos principales, encontramos unas pequeñas figuras que sirven (de manera similar a las líneas verticales del cuadro de Picasso) a generar una continuidad en la discontinuidad o “un plan dual de desarrollo”.

Los procedimientos de montaje expuestos por Jonathan Cross y Pierre Boulez no se hallan muy alejados de la “micro-técnica” descrita por Adorno a propósito de la música de Alban Berg. En opinión del filósofo, la música de Berg se caracteriza precisamente por una “micro-técnica” que articula un tejido sonoro a través de la transformación y el ensamblaje constantemente cambiante de un conjunto de pequeñas partículas elementales. Los temas principales emergen como configuraciones abiertas, nunca fijadas ni enteramente definidas, componiéndose y descomponiéndose a partir de la actividad incesante de estas pequeñas células en variación continua (tanto cromática, como de naturaleza rítmica). El ensamblaje de estos microorganismos dentro de un juego de transformación ininterrumpido, genera frases melódicas constantemente renovadas, jamás idénticamente repetidas, que, sin embargo, presentan un parentesco estructural gracias al *continuum* establecido de manera “subterránea”, en un segundo plano de desarrollo como afirmaría Boulez, por estos pequeños motivos.

El inicio del primer movimiento de las *Tres piezas para cuarteto de cuerda* de Stravinski, puede servirnos para mostrar la vinculación de esta “micro-técnica” de Berg con el montaje flexible de pequeños motivos desarrollado por el compositor ruso. Y es que, en esta pieza, el despliegue de la melodía, pese a no contar con un desarrollo cromático en el ámbito de las alturas, se realiza a través de un entrelazamiento sumamente flexible de pequeñas células constantemente variadas. El pasaje (fig. 1) nos muestra cuatro frases melódicas distintas (marcadas como A, B, C, D), constituidas por el ensamblaje de unas pequeñas células que manejan un número limitado de alturas (Sol-La-Si-Do). Este pasaje presenta, por tanto, un desplazamiento o desarrollo nulo en lo que se refiere al dominio de las alturas. De manera semejante a los montajes cubistas de Picasso, Stravinski logra sin embargo una extraordinaria variedad en la articulación de las frases (figuras) melódicas, gracias a las múltiples maneras en que crea una intersección entre estos elementos básicos. Estas células varían continuamente en el contorno rítmico, la duración del ataque, la acentuación y, sobre todo, en su perfil melódico, debido a su agenciamiento orgánico con otros elementos. La articulación separada de las células e, d, b y g en la primera frase melódica, por ejemplo, nada tiene que ver con la manera en que se ensamblan en la tercera, donde forman un *continuum* prácticamente indivisible. Estos elementos básicos presentan así un entrelazamiento orgánico y flexible continuamente renovado, conformando frases más amplias de diferente perfil melódico que, no obstante, poseen un parentesco estructural.

sonoros se encuentra agudizado. Stravinski renuncia a la envoltura de esa atmósfera resonante que caracterizaba la música del compositor francés (la cual mitigaba la diferencia existente entre los distintos planos musicales) e incide en un contraste entre los diferentes estratos, tornando la disonancia más cruda y descarnada. El encrudecimiento del contraste entre bloques, no obstante, no implica que nos hallemos frente a una ausencia total de mediación entre los mismos.

En realidad, este procedimiento guarda bastante relación con el concepto de disonancia defendido por Adorno como principio característico de la música moderna. La disonancia musical no reduce la diferencia entre dos sonidos, sino que acentúa la contradicción entre estos dos términos, a la vez que afirma su identidad latente (se trata de una “identidad en la no-identidad”). Si, por un lado, la disonancia renuncia a neutralizar el carácter particular de los diferentes sonidos que la componen bajo una regulación armónica totalizadora y consonante, por otro, el hecho de que los sonidos manifiesten una tensión contradictoria denota la existencia de una identidad de fondo que establece una relación fundamental entre los mismos. En el momento en que los sonidos pasan a independizarse completamente, sin que exista un sustrato fundamental que los ligue y unifique (caso de los procedimientos de azar de John Cage a los que aludimos anteriormente), esta tensión dialéctica desaparece y con ella la disonancia, dando paso a una constelación de intensidades sonoras aisladas y puntuales que coexisten de forma neutral e indiferente.

Stravinski suele operar, por tanto, con diferentes planos sonoros contrastantes entre los que media una rica interacción, ya sea a nivel rítmico o a nivel armónico. Los famosos compases iniciales de la “Danza de los adolescentes” de *La consagración de la primavera* muestran claramente esta articulación dialéctica entre diferentes planos rítmicamente contrastantes: en este caso, un estrato con una distribución irregular de los acentos (debido a esa continua variación de los compases a la que ya nos referimos) provoca una percepción más rica del fondo de ostinatos de pulsación constante, sobre el que se superpone. La percepción tanto del primer, como del segundo de los estratos, se encuentra en este sentido condicionada y articulada por la mediación del otro. Esta noción de una mediación recíproca la podemos ver igualmente recogida en la definición de “metro” y “ritmo” ofrecida por Stravinski: el compositor concibe el “metro” como un elemento puramente material que proporciona un fondo regular, sobre el que opera un elemento formal y articulador como es el ritmo (estableciéndose de esta manera una dialéctica fructífera entre la definición formal y la materia informe)²⁷.

La música de Stravinski produce igualmente una tensión dialéctica entre diferentes planos armónicos. El compositor ruso emplea nuevamente un recurso ya presente en la música de Debussy, aunque recrudece el contraste entre distintas escalas y campos armónicos. En opinión de Scott Messing, la estética de Stravinski iniciada en 1914 y extendida a lo largo de todo el periodo de entre-

27. Cross recoge la siguiente afirmación de Stravinski: “Metre is a purely material element, through which rhythm, a purely formal element, is realized.” En Cross (1998: 82).

guerras, se caracteriza precisamente por una contraposición austera entre diferentes materiales armónicos, principalmente, entre fragmentos diatónicos y octatónicos²⁸. El compositor abandona en este sentido la exhuberancia y exotismo que había caracterizado su etapa rusa anterior (marcada por su colaboración con los famosos ballets de Diaghilev), para responder a las exigencias más austeras y esencialistas de las vanguardias de posguerra. A partir de este periodo, su música se aproxima a la estética de “efectos relativos” presente en las pinturas de Delaunay. Este pintor afirmaba emplear el contraste entre planos de colores complementarios como un medio de construcción para llegar a la pura expresión. Al igual en la música de Stravinski, en su pintura la percepción de cada bloque se encuentra mediatizada y enriquecida por la comparación que establecemos con otros campos de color distintos²⁹.

Esta oposición dialéctica entre materiales diatónicos y octatónicos se refleja claramente en el primer movimiento de las *Tres piezas para cuarteto de cuerda*. Como cabe apreciarse en el ejemplo (fig. 2), el pasaje se inicia con una sonoridad disonante de novena menor en el registro medio de la viola: Re - Do \sharp . Dicha disonancia da posteriormente paso a una contraposición entre dos bloques armónicos distintos: el Re aparece como prolongación final de la colección diatónica de alturas de la melodía superior (Sol - La - Si - Do - [Re]), y el Do \sharp , que en el compás tercero asciende a Re \sharp , da paso a un ostinato de tres notas (Do \sharp / Re \flat - Re \sharp / Mi bemol - Do) que se repite continuamente en el registro más grave del violoncello. Si unimos esta colección de tres notas con las alturas procedentes del motivo que se inicia en el compás 7 en el violín segundo (Fa \sharp - Mi - Re \sharp - Do \sharp), obtendremos una escala octatónica formada por una distribución alternativa de un semitono y un tono entero: Do - Do \sharp - Re \sharp - Mi - Fa \sharp . El pasaje establece, por tanto, un claro contraste entre dos bloques armónicos complementarios: la escala diatónica (Sol - La - Si - Do - Re) y la escala octatónica (Do - Do \sharp - Re \sharp - Mi - Fa \sharp).

Este montaje obedece a una estética de “efectos relativos” que se aleja sustancialmente de la mera superposición de materiales disociados denunciada por Adorno. La mediación dialéctica entre los diferentes planos armónicos se establece precisamente gracias a la existencia, tanto de elementos distintos, como de elementos comunes que son los que posibilitan la comparación. En este caso el balance entre los dos campos de materiales contrastantes se produce a través de la nota Do, común a las dos colecciones de notas y que cobra una relevancia acústica al ser la nota más grave y más aguda del conjunto de estratos polifónicos. Stravinski consigue de esta forma un nuevo tipo de unidad o coherencia entre unos materiales fuertemente contrastantes, sin caer en una resolución absoluta o en una síntesis tradicional que acabe por diluir sus diferencias. Al igual que en la forma fragmentaria, los bloques armónicos presentan un equilibrio sin llegar a renunciar a su particularidad, estableciéndose de este modo una continuidad en la no-continuidad, una “identidad en la no-identidad” o un balance recíproco entre los fragmentos y la totalidad.

28. Véase a este respecto Messing (1996: 106).

29. Para una descripción de la estética de “efectos relativos” de Stravinski y su vinculación con otros movimientos de vanguardia, véase el epígrafe “Objectivity” de Messing (1996: 99-117).

Figura 2. Stravinski. *Tres piezas para cuarteto de cuerda*.
Compases iniciales del primer movimiento

The image displays the initial measures of the first movement of Stravinsky's *Tres piezas para cuarteto de cuerda*. The score is arranged in three systems, each with four staves: 1^{er} Violon, 2^{me} Violon, Alto, and Violoncelle. The tempo is marked *M.M. J = 126*. The first system includes the instruction *Glissez avec toute la longueur de l'archet jusqu'à la fin.* and *Sur le sol*. The second system includes *talou talon* and *arco sur le sol du talon*. The third system includes *sans ralentir*. The score features various dynamics such as *mf*, *pizz.*, *fp subito*, *sempre mf*, *sempre simile*, and *mf*. The piece is in 3/4 time and begins with a key signature of one flat.

Fuente: Tomado de Messing (1996: 105) Partitura reproducida con la amable autorización de Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.: *Three Pieces for String Quartet* Copyright 1923 by Hawkes & Son (London) Ltd.

Este mismo principio volvemos a encontrarlo en el montaje sucesivo u horizontal de diferentes bloques contrapuestos. La obra musical *Petrushka* presenta una sucesión de bloques estáticos fuertemente contrastantes, con cambios abruptos de material melódico, armónico, rítmico, etc., que se interrumpen y vuelven a retomarse alternativamente. Tal como apuntamos en el epígrafe consagrado a las críticas de Adorno, el filósofo veía en este corte y cambio repentino de secuencias el ejemplo de una mera yuxtaposición de materiales disociados. En opinión de Jonathan Cross, sin embargo, pese al contraste de material, existen determinados elementos comunes que establecen una mediación o continuidad: los bloques comparten una escala de Re diatónica o una interacción diatónica-octatónica, todas las ideas melódicas (a excepción de una) se inician con una cuarta justa ascendente, rítmicamente se mantiene un pulso constante a lo largo de los cambios de compás (modulación de tempo) y además también se cuenta con la existencia de notas pedal compartidas³⁰.

De manera semejante a las líneas verticales del montaje cubista de Picasso, estos elementos procuran un hilo de continuidad dentro de una sucesión discontinua de secuencias musicales contrastantes. Esta continuidad en la discontinuidad conecta igualmente con la dialéctica entre el cambio y la permanencia presente en los procedimientos de variación. Lejos de una acumulación de momentos incoherentes, la mediación entre la identidad y la no-identidad de cada uno de estos bloques, requiere una participación activa de la memoria del oyente para poder realizar una comparación entre los diferentes momentos sucesivos. La caracterización, por parte de Adorno, de la música de Stravinski como una colección desconectada de fragmentos que elimina la memoria y, con ella, la conciencia del sujeto (aspecto que sí podríamos reseñar en el caso de la indeterminación cageana o del minimalismo), carece por tanto de todo fundamento. Muy al contrario, su música presenta una continuidad narrativa a través del despliegue de una identidad abierta que, en parte, permanece y, en parte, se transforma para abrirse a la producción de lo desconocido.

Los procedimientos compositivos expuestos hasta el momento vinculan claramente la obra de Stravinski con el modelo de una “música informal” y la creación de una forma fragmentaria. La articulación de los diferentes bloques y estratos sonoros en la música de Stravinski poco tiene que ver con la imposición externa de un modelo formal preestablecido. Al contrario, podríamos afirmar que el compositor desarrolla un proceso formal a través de la elaboración y el agenciamiento concreto de unos materiales musicales. Aunque distinto de los procedimientos de desarrollo motivico defendidos por Adorno, el montaje rítmico también constituye un mecanismo destinado a generar una interacción dialéctica entre las diferentes partes sensibles y concretas, apuntando a una totalización que no llega a clausurarse por completo.

El desarrollo formal implica asimismo una evolución temporal y perceptible de los materiales, gracias a la mediación dialéctica que se establece entre la

30. Véase Cross (1998: 30-31). El análisis de Cross recoge un esquema de la alternancia de bloques o secuencias en el primer cuadro de *Petrushka*: ABAB'B''CDACE... etc.

identidad y la oposición de los distintos fragmentos musicales sucesivos. Al igual que en los procedimientos de variación, esta música presenta la continuidad de ciertos aspectos que permanecen y la discontinuidad de otros aspectos que generan algo nuevo y distinto. Los episodios musicales derivan sucesivamente unos a partir de otros, siguiendo una evolución abierta e imprevisible. Este desarrollo poco tiene que ver con una forma clásica y cerrada, en la que los distintos episodios se deducen de manera lógica y programada a partir de un modelo o sistema musical preestablecido. De igual manera, la evolución formal de la música de Stravinski se aleja considerablemente de un devenir que desarticula el desarrollo dialéctico de la variación al presentar, por un lado, una repetición extrema y, por otro, un cambio continuo de intensidades sonoras que no guardan ninguna relación.

Muy al contrario, el compositor ruso trata de establecer un balance entre los diferentes bloques contrastantes, de mediar sus diferencias, sin llegar, no obstante, a una resolución completa. Lejos de los procedimientos experimentales del minimalismo o del azar, carentes de un mecanismo de cohesión que articule una totalidad formal, los montajes rítmicos de Stravinski sí que operan un balance sintético entre la diversidad de los momentos sonoros y un sentido unitario y global. Este balance, sin embargo, no se corresponde con una síntesis tradicional, es decir, con una neutralización de la particularidad y diferencia de los diversos fragmentos sonoros bajo una identidad total (caso de una forma clásica y cerrada). La mediación entre los diversos fragmentos sonoros se realiza a través de una síntesis no-violenta que apunta a una unidad de sentido, sin llegar, no obstante, a comprometer su alteridad y diferencia. Este balance entre la unidad y la diferencia contradictoria de los fragmentos, evita, por lo tanto, una plena totalización e impide una completa clausura de la forma. De ahí el carácter cerrado (porque existe un balance) y a la vez inconcluso (dado que las contradicciones permanecen) de una forma fragmentaria que realiza una crítica inmanente a la totalidad.

La articulación de este tipo de formas fragmentarias sirve así para realizar una crítica inmanente a la totalidad cerrada y armoniosa presente en la obra autónoma clásica. Los montajes rítmicos de Stravinski también realizan, en este sentido, una crítica del carácter cerrado y totalizante del sistema tonal. A continuación nos centraremos en los procedimientos paródicos desarrollados en la etapa neoclásica de este compositor, examinando la crítica y apertura que realiza de los modelos y materiales heredados de la tradición. Pasamos, por tanto, a acometer una reflexión sobre la relación de su música con la tradición y la evolución histórica del lenguaje musical.

3.3. La “Ironía” en la música neoclásica de Stravinski

En este apartado nos proponemos cuestionar la visión de Adorno sobre el neoclasicismo de Stravinski. Tal como señalamos, Adorno contemplaba el “retorno” de Stravinski a ciertos modelos del pasado como una manipulación externa y arbitraria de un lenguaje heredado, que, a diferencia de Mahler o

Alban Berg, no llegaba a acometer una renovación simbólica de sus materiales. Esta visión guarda como sabemos una estrecha relación con esa dicotomía establecida por Schoenberg contra su más célebre adversario, la cual asociaba la atonalidad con una evolución histórica del lenguaje musical y contemplaba el neoclasicismo como un producto regresivo y anacrónico.

El compositor vienés se proclamaba así como único heredero legítimo de la gran tradición musical (que él vinculaba de manera casi exclusiva con la música alemana), el único en ser portador de su verdad y desarrollarla siguiendo su propia evolución histórica inmanente y necesaria. Desde esta perspectiva, Stravinski no representaba sino al advenedizo, un músico forastero (procedente de una tradición periférica como la rusa) que solamente era capaz de operar un juego formal con los modelos de una tradición ajena, sin llegar realmente a comprenderla. Stravinski, por su parte, vertía acusaciones parecidas en contra de su antagonista. El compositor ruso rechazaba frontalmente la historia legada por el romanticismo alemán en el que inscribía al propio Schoenberg, y afirmaba retomar la tradición desde una aproximación más verdadera y fidedigna (con su vuelta a Bach, Mozart, etc.), fuera de la tergiversación que habían impuesto los románticos³¹.

En realidad, el “neoclasicismo” forma parte de un movimiento cultural y artístico más amplio, que pretendía nutrirse de los modelos del pasado con objeto de reconducir la situación de caos y arbitrariedad que había precipitado el subjetivismo romántico. El neoclasicismo consideraba, en este sentido, que, frente al agotamiento del movimiento romántico, la única manera de suscitar una renovación del lenguaje artístico pasaba por tomar apoyo en un referente objetivo como la tradición histórica. Si De Chirico, Picasso o Stravinski retoman modelos del pasado, no es para establecer un juego superficial con sus formas externas, sino para poder asimilar en profundidad una tradición objetiva (en ocasiones ellos hablan de un “oficio”) y adquirir así una base sólida sobre la que poder desarrollar su propia personalidad creativa³².

El propósito nada tiene que ver, por lo tanto, con un manejo arbitrario de unos materiales históricos, sino más bien a la inversa, con tomar el punto de partida en unos condicionamientos objetivos del material, sobre los que poder elaborar una creación subjetiva y personal, mediante un esfuerzo. Aunque Adorno sólo viera esta dimensión en la labor creativa de Schoenberg y sus herederos, estos autores también responden a la confrontación dialéctica entre un material socialmente preformado y un sujeto concreto e histórico que lo reelabora con objeto de transformarlo y abrirlo a una evolución. Según Françoise Escal, tanto Schoenberg, como Stravinski, eran compositores nutridos en la práctica de la reescritura de obras del pasado (arreglos, orquestaciones, etc.),

31. Para más información sobre la polémica entre Schoenberg y Stravinski y el cruce de acusaciones vertidas por parte de ambos, véase el epígrafe “Critical Responses: Schoenberg’s Polemics” en Messing (1996: 139-149).

32. Sobre el sentido que adquiere en De Chirico y Picasso el retorno a modelos del pasado, véase Messing (1996: 81-85).

que emprendían como una manera de interiorizar los modelos legados por los grandes maestros, para poder posteriormente transgredir y renovar esta tradición desde dentro (estableciendo una continuidad, al conservarla, y realizando una negación determinada al mismo tiempo)³³.

El carácter dialéctico de esta reapropiación de las obras del pasado queda patente en ciertas afirmaciones de Stravinski recogidas por Vinay en su libro *Stravinsky neoclásico*. En ellas el compositor establece una separación entre el “hábito”, que reproduce el pasado de manera pasiva e inconsciente, y la “tradición”, que se asimila de forma consciente y crítica dentro de una adquisición dinámica³⁴. Françoise Escal coincide igualmente en resaltar el carácter dinámico con que Stravinski se apropia del pasado y lo interpreta a la luz de la conciencia del presente. Cuando el compositor retoma un lenguaje del pasado, incluso en las obras en las que sigue su modelo más de cerca, no lo reproduce pasivamente, sino que se desvía, se lo propia y moderniza para reescribirlo dentro de un estilo que es inconfundiblemente el suyo. Esta práctica de reescritura de estilos y obras del pasado supone, por un lado, el establecimiento de una continuidad con la tradición heredada y, por otro, un distanciamiento que constata la diferencia entre el antes y el ahora, y entre la solución propia y la del otro. Nos encontramos, por tanto, frente a un ejercicio de mediación dialéctica en la que se da una continuidad en la discontinuidad, o una identidad en la no-identidad. El mismo compositor concibe la tradición como un proceso vital donde cada generación elabora una interpretación que contradice la establecida en la época inmediatamente precedente: “la verdadera tradición vive en la contradicción”³⁵.

Tal como refiere Vinay, en una visión retrospectiva Stravinski equiparaba el serialismo de Schoenberg y sus propias técnicas paródicas de la época neoclásica, como dos interpretaciones modernas distintas de una misma tradición que se reapropiaban dialécticamente, es decir, en clave rupturista y conservadora al mismo tiempo³⁶. Podríamos afirmar que, para Schoenberg, la atonalidad representa la manera de revitalizar la tradición, mediante un gesto que conserva las aportaciones del pasado (los significados sedimentados), a la vez que se abre al presente indeterminado para generar nuevas interpretaciones. En el caso de Stravinski, son los procedimientos del montaje rítmico los que provocan una apertura y reinterpretación del modelo tonal sobre el que se aplican. El montaje rítmico actúa, por tanto, como una estrategia irónica que contradice el modelo, al mismo tiempo que lo conserva, de manera que se produce un enriquecimiento del sentido al añadir una nueva perspectiva al significado tonal antiguo de referencia.

Las estrategias irónicas de Stravinski cobran especial relevancia en el periodo neoclásico de su producción, momento en que el compositor comienza a

33. Para un análisis e interpretación de los procesos de reescritura en Stravinski, véase el capítulo “La citation imaginaire: Stravinsky” en Escal (1984: 81-179).

34. Véase Vinay (1987: 33).

35. Cita de Stravinski recogida en Vinay (1987: 54).

36. Véanse las manifestaciones de Stravinski recogidas en Vinay a este respecto (Vinay 1987: 55).

retomar de manera explícita ciertos estilos y modelos formales de la tradición histórica (cuando no reescribe directamente ciertas obras del pasado, como es el caso de *Pulcinella*). Estas obras neoclásicas han sido frecuentemente analizadas, tratando de seguir una coherencia tonal a través de la consecución de las funciones armónicas y de la aparición de una unidad temática (aplicando, en definitiva, unos parámetros schenkerianos). Jonathan Cross considera, no obstante, que esta perspectiva es errónea, dado que la continuidad tonal establecida por estos análisis es meramente “aparente” y debida principalmente a las líneas trazadas por la conducción de voces en la superficie, mientras que a un nivel más profundo son manifiestas la discontinuidad y la ruptura. El empleo de materiales derivados a partir de modelos del pasado es lo que conduce a Stravinski a crear a nivel local unas conexiones tonales que, sin embargo, se ven desmentidas por el contexto no funcional general en el que se insertan. De ahí que Cross observe en estas obras una tensión entre una superficie que genera una continuidad tonal a través de la conducción de las voces y un fondo armónico discontinuo y fragmentado que contradice continuamente estas resoluciones³⁷.

Cross ejemplifica este aspecto mediante un análisis del primer movimiento de la *Sinfonía en Do*. Stravinski emplea a lo largo de todo el movimiento un recurso habitual en su música como es la contraposición entre dos polos armónicos contrastantes: Do Mayor y Mi menor. La nota Si se erige dentro de este contexto como una mediadora ambigua que ejerce la función de sensible de Do y de dominante de Mi al mismo tiempo. Cross resalta así cómo en determinados pasajes la melodía crea una sensación de direccionalidad tonal a través del movimiento de la sensible hacia la tónica en Do. El acompañamiento, sin embargo, desmiente de manera simultánea esta resolución, al marcar una armonía estática que incide en el Mi y el Sol. Las expectativas de una plena resolución en la tonalidad de Do se ven, por tanto, continuamente frustradas y la composición sigue manteniendo una tensión entre dos bloques armónicos contrastantes (Do Mayor y Mi menor). Esta falta de resolución completa se ve igualmente ejemplificada en el acorde final del movimiento, donde Stravinski amalgama y superpone las dos sonoridades opuestas (los acordes de Do Mayor y Mi menor) en un balance que, no obstante, no realiza una síntesis total y completa. Los dos acordes cadenciales (superpuestos) que le preceden contienen la nota Si: en un caso, esta nota resuelve en un acorde de Do (como sensible que se dirige a la tónica por la conducción de voces), mientras, en el otro, se mantiene irresuelta como dominante del acorde de Mi menor. Stravinski genera a través de este movimiento cadencial una resolución en la no-resolución, es decir, gracias a la contradicción entre la conducción de voces y la discontinuidad armónica, afirma y niega la resolución tonal al mismo tiempo. El movimiento se cierra así con un acorde disonante formado por la contraposición entre dos sonoridades que, no obstante, se encuentran mediadas por la continuidad de una nota Si común.

37. Para profundizar en el estudio de las obras neoclásicas de Stravinski, véase el capítulo “A fresh look at Stravinsky analysis” en Cross (1998: 193-226). El ejemplo de Sinfonía en Do se encuentra analizado de manera más pormenorizada en este capítulo.

Al igual que en la forma fragmentaria, este movimiento articula una resolución en la no-resolución, o lo que es lo mismo, un balance en el que la contraposición entre las dos sonoridades principales se media y equilibra, pero no desaparece. Esta pieza queda, por tanto, resuelta y no resuelta, cerrada y abierta al mismo tiempo. Este montaje original de los materiales sirve así a generar una crítica inmanente del modelo tonal que se ha tomado como referencia.

El procedimiento guarda una estrecha relación con el concepto de “Ironía” defendido por los primeros románticos³⁸. Dentro de la estética moderna, la “Ironía” sirve como estrategia que posibilita una crítica y apertura del carácter cerrado y autónomo de la obra de arte (ejemplificado en la totalidad conclusiva de la forma clásica). En el caso que nos ocupa, Stravinski toma un modelo tonal como la sinfonía, el cual encarna el ideal de perfección y clausura propio de la forma clásica, para romper desde su interior la apariencia de una obra autónoma a través de una negación determinada. El montaje rítmico mantiene y critica el modelo simultáneamente: esta negación proyecta así una nueva perspectiva o interpretación sobre el sentido tonal de referencia. Al igual que en la “Ironía”, pasamos de un sentido simple y determinado, a un doble sentido donde el significado de la proposición queda suspendido y se abre a nuevas interpretaciones (la ambigüedad que se genera demanda nuevos actos de interpretación). Este montaje conserva, por tanto, el significado tonal de referencia, a la vez que lo torna ambiguo e indeterminado, posibilitando así su enriquecimiento a la luz de nuevas perspectivas interpretativas.

La obra neoclásica de Stravinski no se halla en este sentido muy alejada de los procesos de renovación simbólica acometidos por la música de Mahler. Tal como señalaba Adorno, las obras de este compositor despliegan una elaboración formal original que contradice desde el interior los esquemas tradicionales de la tonalidad³⁹. En la música de Mahler las categorías tonales continúan todavía vigentes (el compositor sigue componiendo *dentro* de una armonía tonal y hace uso de modelos formales como la sonata), aunque éstas han perdido ya su potencial organizativo. A estas categorías abstractas, dependientes de un sistema establecido a priori, se les superponen nuevas conexiones singulares y concretas que son precisamente las que articulan la forma. Esta nueva articulación niega los significados específicos y convencionales que habían quedado sedimentados en los materiales musicales gracias al agenciamiento habitual de las funciones tonales. De esta manera, la implicación tonal de este lenguaje es afirmada y desmentida al mismo tiempo: el material conserva su significado tonal de referencia, a la vez que la nueva elaboración formal lo niega de una manera determinada y concreta. Tanto Mahler, como Stravinski, por tanto, acometen unos procesos de reelaboración formal donde la afirmación y negación simultánea del modelo provoca una apertura y reinterpretación del significado tonal de referencia.

38. Para profundizar en este concepto de la “Ironía”, véase el epígrafe “La ironía romántica” en Martínez Montalbán (1992: 125-140).

39. Véase a este respecto Boissière (1999).

El neoclasicismo de Stravinski se sitúa en la misma línea de esos otros compositores (como Debussy, Mahler o Alban Berg) que renuncian a un progreso del lenguaje ortodoxo y reactivan simbólicamente unos materiales pasados mediante una reelaboración formal completamente original. Podríamos considerar, en este sentido, la atonalidad de Schoenberg y los procedimientos de montaje como dos estrategias complementarias que provocan una renovación del lenguaje musical: como dijimos, se trata de una reelaboración dialéctica que conserva las aportaciones del pasado, a la vez que las abre a un cambio y una evolución en el presente. Lejos de las estrategias de de-construcción de la postmodernidad, esta renovación se inscribe dentro de las coordenadas de la modernidad, es decir, en el seno de una continuidad histórica en la que la tradición se reelabora, se reinterpreta y se enriquece gradualmente.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. *Disonancias. Música en el mundo teledirigido*. Madrid: Ediciones Rialp, 1966.
- *Mahler*. Barcelona: Península, 1987.
- *Berg: El maestro de la transición ínfima*. Madrid: Alianza, 1990.
- *Quasi una Fantasia. Essays on modern music* (edición inglesa, traducida por Rodney Livingstone). London/New York: Verso, 1998.
- *Filosofía de la Nueva Música*. Madrid: Akal, 2003.
- AUNER, Joseph; LOCHHEAD, Judy (eds.). *Postmodern Music. Postmodern Thought*. London New York: Routledge, 2002.
- BOISSIÈRE, Anne. "Progrès du matériau et loi formelle chez Adorno". En: *Les cahiers de Philosophie*, nº 20, titulado *La loi musicale*, 1996; pp. 301-314.
- *Adorno. La vérité de la musique moderne*. París: Presses Universitaires du Septentrion, 1999.
- "La contrainte du matériau: Adorno, Benjamin, Arendt". En: *Musique Contemporaine. (Perspectives théoriques et philosophiques)*, bajo dirección de Irène Deliège y Max Paddison. Sprimont: Mardaga, 2001; pp. 267-282.
- BUCHANAN, Ian; SWIBODA, Marcel (eds.). *Deleuze and Music*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- CAGE, John. *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*. París: Belfond, 1976.
- *Silencio* (edición en castellano). Madrid: Árdora ediciones, 2002.
- CIRCUIT. *Revue Nord-américaine de musique du XXe siècle*. Vol. 1, nº1, titulado: *Postmodernisme*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montreal, 1990.
- CRAFT, Robert. *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza Música, 1991.
- CROSS, Jonathan. *The Stravinsky legacy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- CHARLES, Daniel (bajo la dirección de). *John Cage*, número especial de la *Revue d'esthétique* (números 13-14-15). Toulouse: Privat, 1987-1988.

Kaiero Claver, Ainhoa: Stravinski: ¿compositor moderno, antimoderno o postmoderno?

- DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and the New Music* (traducción inglesa de Derrick Buffet y Alfred Clayton). Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- DANUSER, Hermann. "On Postmodernism in Music". En: *International Postmodernism. Theory and literary practice*, eds. Hans Bertens y Douwe Fokkema. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997; pp. 157-165.
- DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Madrid: Jucar, 1988.
- DE PERETTI, Cristina. *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- DONIN, Nicolas. "Schoenberg héros hégélien?". En: *Dissonance # 76* (agosto 02), 2002; pp. 14-23.
- DUFOURT, Hugues. *Musique, pouvoir, écriture*. París: Cristian Bourgois éditeur, 1991.
- ESCAL, Françoise. *Le compositeur et ses modèles*. París: P.U.F, 1984.
- FUBINI, Enrico. *El siglo XX: entre música y filosofía*. 19. Valencia: Universitat de València, 2004.
- GÓMEZ, Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Cátedra, 1998.
- HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus-Alfaguara, 1989.
- HARTWELL, Robin. "Postmodernism and art music". En *The Last Post. Music After Modernism*, ed. Simon Miller. Manchester New York: Manchester University Press, 1993; pp. 27-51.
- HURARD, François. "L'histoire de la musique selon Adorno: aperçus sur une théorie du < sujet musical >". En: *La musique: du théorie au politique*, bajo dirección de Hugues Dufourt y Joël-Marie Fauquet. París: Klincksieck, 1991; pp. 131-150.
- JAMESON, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta, 2001.
- JAROCISNKI, Stefan. *Debussy. Impressionisme et symbolisme*. París: Seuil, 1970.
- KAIERO CLAVER, Ainhoa. *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*. Tesis doctoral realizada y defendida en la Universidad Autónoma de Barcelona, 2007.
- KRAMER, Jonathan D. "The Nature and Origins of Musical Postmodernism". En: *Postmodern Music. Postmodern Thought*, eds. Joseph Auner y Judy Lochhead. London-New York: Routledge, 2002; pp. 13-26.
- LISCIANI-PETRINI, Enrica. *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Madrid: Akal, 1999.
- LUNN, Eugene. *Marxismo y modernismo: un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- LYOTARD, Jean-François. *La postmodernidad (Explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- MARTÍNEZ MONTALBÁN, Miguel Angel. *El camino romántico a la objetividad estética. (La filosofía del joven F. Schlegel como programa del primer romanticismo alemán)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992.

Kaiero Claver, Ainhoa: Stravinski: ¿compositor moderno, antimoderno o postmoderno?

- MERTENS, Wim. *American Minimal Music*. London: Kahn & Averill, 1983.
- MESSING, Scott. *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Rochester/N.Y.: University of Rochester Press, 1996.
- METZER, David. *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- MILLER, Simon (ed.). *The Last Post. Music After Modernism*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1993.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (bajo dirección de). *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*. París: Actes Sud, 2003.
- NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- OLIVE, Jean-Paul. *Musique et montage. Essai sur le matériau musical au début du XXe siècle*. París/Montreal: Éditions L'Harmattan, 1998.
- PADISSON, Max. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- "Postmodernisme et la survie de l'avant-garde". En: *Musique Contemporaine. (Perspectives théoriques et philosophiques)*, bajo dirección de Irène Deliège y Max Paddison. Sprimont: Mardaga, 2001; pp. 249-266.
- PASLER, Jann. "Postmodernism, narrativity, and the art of memory". En: *Contemporary Music Review*, vol. 7, 1993; pp. 3-32.
- PICÓ, Josep (compilador). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice. *La citation musicale dans les années 1970: fonctions et enjeux*. Universidad de Tours, tesis doctoral inédita, 1991.
- *Musique et postmodernité*. París: P.U.F., 1998.
- REA, John. "Postmodernisme(s)". En: *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, bajo dirección de Jean-Jacques Nattiez. París: Actes Sud, 2003; pp. 1347-1378.
- SABBE, Herman. "Philosophie de la musique plus récente. Essai d'extrapolation à partir de la *Philosophie de la nouvelle musique* de Th. W. Adorno". En *Musique en jeu* 7, 1972; pp. 17-33.
- SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Llobregat: Idea Books, 2005.
- STRAVINSKI, Ígor. *Poética musical en forma de seis lecciones*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- SWEENEY-TURNER, Steve. "On Dialectics versus Deconstruction". En: *Music, Culture, and Society. A reader*, ed. Derek B. Scott. Oxford/N.Y.: Oxford University Press, 2000; pp. 180-185.
- VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1998.

Kaiero Claver, Ainhoa: Stravinski: ¿compositor moderno, antimoderno o postmoderno?

VINAY, Gianfranco. *Stravinsky neoclassico. (L'invenzione della memoria nel '900 musicale)*. Venecia: Marsilio Editori, 1987.

— *Charles Ives et l'utopie sonore américaine*. Éditions Tum/Michel de Maule, 2001.

WEBERN, Anton. *El camí cap a la Nova Música*. Barcelona: Antoni Bosch, 1982.

WITKIN, Robert W. *Adorno on Music*. N.Y/London: Routledge, 1998.

ZUORABICHVILI, François. *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.