

LA VARIACIÓN EN STRAWINSKY COMO PROCEDIMIENTO FORMALISTA

JOSÉ MANSER GAS

RESUMEN

El presente artículo tiene el propósito de arrojar un poco más de luz acerca de la relación existente –y ya previamente establecida por autores como Enrico Fubini, Wolfgang Dömling o Rudolf Stephan– entre la obra de Stravinsky y el entorno formalista de su tiempo, a través del estudio de las correspondencias evidentes entre algunos de los procedimientos de *estilización* que tienen lugar en la música de Stravinsky y algunos de los procedimientos de *estilización* descritos por varios de los lingüistas vinculados a la teoría de la literatura del primer formalismo ruso, tales como Viktor Šklovskij, Boris Eichenbaum o Jurij Tynjanov.

ABSTRACT

The present article's purpose is to throw some more light on the relationship that exists –and has been already established by authors like Enrico Fubini, Wolfgang Dömling o Rudolf Stephan– between the works of Stravinsky and the formalist background of his time, through the study of the evident correspondences between some of the stylization's procedures that take place in the music of Stravinsky and some of the stylization's procedures described by several of the linguistics related to the literary theory of the first Russian formalism, such as Viktor Šklovskij, Boris Eichenbaum or Jurij Tynjanov.

La *variación*, entendida como una técnica de la composición musical que consiste en la elaboración de modelos que resultan a partir de la modificación de un diseño original (bien sea melódico, rítmico o armónico), es un recurso muy afín a Stravinsky, tanto si se le considera entroncado dentro del neoclasicismo musical como del formalismo ruso.

Así, por un lado, en el Stravinsky neoclasicista la *variación* es un procedimiento fundamental para la re-escritura de los estilos musicales del pasado, puesto que su neoclasicismo musical no consiste en una mera imitación de determinados modelos históricos ya caducos, sino más bien en una re-composición del estilo a partir de la “modernización” de los mismos, mientras que en el Stravinsky formalista la *variación* se aproxima más bien al concepto de “desviamiento”, en la acepción del término según la crítica literaria a partir de la Teoría del Método formal¹, y se convierte en el vehículo primordial que permite alcanzar la *estilización del discurso musical*.

De esta manera, neoclasicismo y formalismo son dos tendencias que en Stravinsky se entrecruzan y cuyos confines, como indica Enrico Fubini, no resultan fáciles de delimitar:

... la *estética de Stravinsky* tiene una autonomía especulativa y se inserta claramente en un clima cultural que tiene raíces lejanas y vastas ramificaciones en los últimos decenios. Sería equivocado reducirla a mera justificación o ilustración de la propia obra del músico, aunque es indudable una cierta relación entre su formalismo y su neoclasicismo en aquellos años. Pero también se le puede dar la vuelta al discurso destacando que también los ponderosos tratados de los filósofos de tendencia formalista implican a su vez una poética más próxima al espíritu del neoclasicismo y, sin embargo, comparten con Stravinsky, y no por

¹ Generalmente traducido del ruso al castellano como “desvío”, “desviamiento”, “alejamiento” o “extrañamiento”, en alemán se suele traducir como “Verfremdung” (de “verfremden”, que significa *distanciar, enrarecer, modificar...*)

casualidad, una cierta aversión por la dodecafonía. Basta con pensar en la famosa introducción de Leví-Strauss en Le cru et le cuit. Estética, poética y obra de arte están ligadas entre sí por sutiles pero consistentes hilos. Se trata de saberlos identificar y desenmarañar; lo que está en juego es el concepto problemático de la unidad de la cultura².

Además de Fubini, también hay otros autores que tienden a considerar la obra de Strawinsky en el contexto del formalismo ruso de su tiempo:

Para Michail Druskin³, la conocida relación de Strawinsky en sus años de juventud con el círculo de arte "Mir iskusstva" –sobre todo, por mediación de la figura de Sergei Diaghilev–, ejerció sobre el joven compositor una influencia artística considerable que podría servir de punto de partida para establecer unos paralelismos entre la concepción del arte strawinskyano y la estética de "renovación" practicada en aquellos momentos por los directores de teatro que le debieron haber sido familiares, tales como N. Jewreinow, A. Tairow y, especialmente, Meyerhold con su "Teatro de la Estilización".

Wolfgang Dömling⁴ y, sobre todo, Rudolf Stephan⁵, desde la década de los ochenta, vienen interpretando el neoclasicismo de Strawinsky como formalismo y hablan de una "relación oculta" entre la teoría de la literatura del formalismo ruso y la concepción del arte strawinskyano.

Dömling⁶ hace alusión al artículo "El arte como procedimiento" (1916) de Viktor Šklovskij y a su teoría de la desautomatización de la percepción y la pone en relación con el pensamiento musical de Strawinsky a partir de la comparación de algunos fragmentos del artículo de Šklovskij con algunas frases de los escritos del compositor.

Rudolph Stephan⁷, por su parte, en un artículo breve pero muy intenso, comenta algunos pasajes tomados de los artículos "La resurrección de la palabra" (1914) de Viktor Šklovskij y "Dostoevsky y Gogol" (1921) de Jurij Tynjanov para hacer referencia a dos de los conceptos centrales del formalismo ruso, como son el "desviamiento" y la "parodia", afirmando que existe una correspondencia entre los procedimientos de "parodia" o "desviamiento" estudiados por los formalistas rusos y los procedimientos compositivos de Strawinsky.

Así, en el Strawinsky formalista, la *variación* como proceso de "desviamiento", debe ser entendida en el sentido de la teoría de la *desautomatización de la percepción* de Viktor Šklovskij.

En breve, Šklovskij tenía la teoría de que en el lenguaje cotidiano (*uso común*), que está totalmente orientado hacia una funcionalidad pragmática, nuestra percepción de los objetos perdía frescura y tendía a convertirse en algo automatizado; para poder percibir el verdadero significado de los objetos era necesario romper el automatismo de la percepción sacando los objetos de su contexto habitual y presentándolos de forma extraña o novedosa (*uso poético*). Esa era, precisamente, para Šklovskij la función del arte: trascender (producir un "desviamiento" o "alejamiento") del *uso cotidiano* al *uso poético* a base de presentar los objetos de forma rara, llamativa o singular, imponiendo trabas a la percepción, es decir, privando a los objetos de una relación directa con el sistema perceptivo, con el propósito de desautomatizar la percepción y de convertir en una finalidad el propio proceso perceptivo que, por tanto, debía ser prolongado.

Si examinamos las leyes generales de la percepción, veremos que, una vez convertidas en habituales, las acciones llegan también a convertirse en automáticas. Todas nuestras costumbres así se refugian en un medio inconsciente y automático; [...] Las leyes de nuestro discurso prosaico con su frase inacabada y su palabra pronunciada a medias se explican por ese proceso de automatización. Se trata de un proceso cuya expresión ideal es el álgebra, en el cual los objetos han sido reem-

² FUBINI, Enrico; "¿Existe una estética de Strawinsky?"; incluido en: 19. *El siglo XX: entre música y filosofía*. Col.lección estètica & crítica. Universitat de València. Valencia, 2004. Pág. 71.

³ DRUSKIN, Michail; *Igor Strawinsky*. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1976. Pág. 84.

⁴ DÖMLING, Wolfgang; "Kunst ist willkürlich"; incluido en: *Über Strawinsky*. Laaber - Verlag. Regensburg, 1985. Pág. 26.

⁵ STEPHAN, Rudolf; "Der Neoklassizismus als Formalismus", incluido en: *Funk-Kolleg Musik*. Edita: C. Dahlhaus. Frankfurt a. M., 1981. Tomo 1, Págs. 307 - 331; y "Zur Deutung von Strawinskys Neoklassizismus", incluido en: *Musikkonzepte*. Heft 34 / 35. Igor Strawinsky. Edition Text + Kritik GMBH Verlag. München 1984. Págs. 80 - 88.

⁶ DÖMLING, Wolfgang & HIRSBRUNNER, Theo; *Über Strawinsky*. Laaber - Verlag. Regensburg, 1985. Págs. 36 - 38.

⁷ STEPHAN, Rudolf; "Zur Deutung von Strawinskys Neoklassizismus"; incluido en: *MUSIKKONZEPTE*. Heft 34 / 35. *Igor Strawinsky*. Edition Text + Kritik GMBH Verlag. München 1984. Págs. 80 - 88.

plazados por símbolos. [...] En este método algebraico de pensar, los objetos son considerados en su número y volumen: no se les ve... [...] Bajo la influencia de tal percepción, el objeto desaparece, en primer lugar como percepción, después en su reproducción; [...] La vida desaparece así, transformándose en nada. La automatización engulle los objetos... [...] Mas he aquí que para recobrar la sensación de vida, para sentir los objetos, [...] existe lo que se llama arte. La finalidad del arte es proporcionar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el procedimiento de singularización de los objetos y el procedimiento que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción en arte es un fin en sí mismo y debe ser prolongado; el arte es un medio para sentir la transformación del objeto, lo que ya está transformado no importa para el arte⁸.

En este sentido, existen paralelismos entre las ideas de Šklovskij y los escritos teóricos y la producción musical de Strawinsky.

En ocasiones, Strawinsky realiza declaraciones en sus escritos que hacen referencia directa a ideas de Šklovskij, tales como la distinción entre los usos cotidiano y poético del lenguaje,

Wenn die Konstruktion vorhanden und die Ordnung erreicht ist, ist alles gesagt. Es wäre vergebens, dann noch etwas anderes zu suchen, etwas anderes zu erwarten. Und eben diese Konstruktion, diese erreichte Ordnung ist es, die uns auf eine ganz besondere Weise bewegt, auf eine Weise, die nichts gemein hat mit unseren üblichen Empfindungen, mit den Reaktionen, die die Eindrücke des täglichen Lebens hervorrufen⁹.

Cuando se ha logrado la construcción y se ha alcanzado el orden, todo se ha dicho. Sería en vano buscar algo diferente o esperar cualquier otra cosa. E incluso esa construcción, ese orden alcanzado, que nos conmueve de una forma tan especial, es de una cualidad que no tiene nada en común con nuestras sensaciones habituales, o con las reacciones que provocan las impresiones de la vida diaria.

o como a la tendencia al automatismo en la percepción.

... der Durchschnittshörer, so aufmerksam er auch dem musikalischen Ablauf zu folgen scheint, genießt

die Musik in rein passiver Weise. Leider gibt es eine andere Einstellung zur Musik als die, bei der der Hörer selbst im Spiel der Musik mitschwingt oder sich eifrig bemüht, ihr zu folgen: es muß von der Gleichgültigkeit und der Unempfindlichkeit gesprochen werden;¹⁰

...el oyente medio, aunque parezca que sigue atentamente el discurso musical, en realidad disfruta de la música de una forma pasiva. Desgraciadamente se trata de una disposición hacia la música muy diferente a aquella por la que el propio oyente tomara parte activa o se esforzara con ahínco en seguirla.

Strawinsky, de una manera consciente, aplica distintos tipos de variación sobre los elementos, precisamente, con la finalidad de romper la tendencia al automatismo de la percepción, hecho que, a modo de ejemplo demostrativo, puede constatarse en el fragmento musical de la *Consagración de la Primavera* comprendido entre las cifras 18 y 22 (Ej. 1).

Ej. 1

18

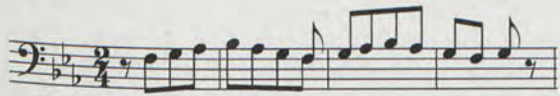
The musical score for Example 1, measures 18-22, is presented in three systems. The first system shows the Trompas (trumpets) and Cuerdas (strings) parts. The second system is for the strings. The third system is for the strings. The score is in 3/4 time and D minor. Dynamics include sfz and f.

⁸ ŠKLOVSKIJ, Viktor; "El arte como procedimiento"; incluido en: *Formalismo y Vanguardia*. Traducción: Agustín García Tirado. Edita: Alberto Corazón. Madrid, 1970. Págs. 89 - 91.

⁹ STRAWINSKY, Igor; "Erinnerungen (1936)"; incluido en: *Leben und Werk - von ihm selbst: Erinnerungen · Musikalische Poetik · Antworten auf 35 Fragen*. Schott's Söhne Verlag. Mainz, 1957. Pág. 59

¹⁰ STRAWINSKY, Igor; "Musikalische Poetik (1939/40)"; incluido en: *Leben und Werk - von ihm selbst: Erinnerungen · Musikalische Poetik · Antworten auf 35 Fragen*. Schott's Söhne Verlag. Mainz, 1957. Pág. 242

Ej. 6



Este tipo de *variación melódica* es muy característico de Strawinsky y consiste en el desarrollo de una célula melódica breve a partir de un trabajo de serialización basado en constantes transformaciones en la duración, en la acentuación o en la disposición de los elementos del modelo original.

Es interesante hacer observar que aquí Strawinsky tiende hacia la miniatura, y que, a pesar de que en apariencia se produce una sensación de amplitud y continuidad en la línea de la melodía, sin embargo, en realidad el efecto proviene de un trabajo de combinación y permutación de pequeñas células.

Por otro lado, llama la atención los cambios de acentuación que tienen lugar tanto en el diseño de la melodía como en el del ostinato.

La melodía aparece primero con acentos largos a partir de la cifra 19 (Ej. 7),

Ej. 7



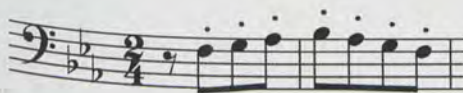
luego, desde el cuarto compás anterior a la cifra 20, sin acentos (Ej. 8),

Ej. 8



a continuación, a partir de la cifra 20, con la articulación de *staccato* en el trombón primero (Ej. 9),

Ej. 9



y, finalmente, a partir de la cifra 21, se superponen todos los distintos tipos de acentuación y de articulación que habían ido apareciendo hasta el momento,

es decir, los acentos largos, la ausencia de acento y el *staccato* (Ej. 10).

Ej. 10

Los cambios de acentuación que tienen lugar en el ostinato se escuchan de forma sorpresiva, y pese a su aparente irregularidad, están organizados a modo de "células rítmicas" que al ser repetidas son objeto de algún tipo de modificación respecto del modelo original.

El ostinato que debuta con la cifra 18 crea inicialmente una pauta rítmica de dos compases inacentuados que se ve transgredida por los dos acentos a contratiempo que aparecen inmediatamente a continuación en el tercer compás (Ej. 11).

Ej. 11

La intervención del tercer compás genera, junto con el compás precedente, una nueva pauta rítmica de dos compases por la que uno (el segundo) queda inacentuado y otro (el tercero) lleva dos acentos a contratiempo (Ej. 12).

Ej. 12

La nueva pauta rítmica configurada ahora por los compases segundo y tercero encuentra su correspondencia en los dos compases siguientes (el cuarto y el quinto), sin embargo, la expectativa de reproducción del diseño inicial se ve truncada en el quinto compás al desplazar el último de los dos acentos a contratiempo al principio del compás siguiente (el sexto) (Ej. 13).

Ej. 13

La intervención de los compases sexto y séptimo vuelve a generar una nueva pauta rítmica de dos compases que comienzan con un acento a tiempo, y cuya regularidad se ve asimismo quebrantada por el octavo compás que, inesperadamente, comienza con un acento a contratiempo (Ej. 14).

Ej. 14

La *variación rítmica* está basada en un constante juego de cambios de acentuación –lo que provoca que los sucesivos grupos rítmicos sean siempre irregulares–, y produce el efecto de sorprender al sistema perceptivo mediante la permanente utilización del *shock*, que, precisamente, surge como resultado de la constante trasgresión de una pauta regular previamente creada.

En palabras de Strawinsky:

*Wir wühlen also, gelitet von unserem Spürsinn, in der Erwartung unseres Wohlbehagens, und plötzlich stoßen wir uns an einem unbekanntem Hindernis. Wir fühlen eine Erschütterung, einen Schock, und dieser Schock befruchtet unsere schöpferische Kraft.*¹¹

Nosotros hurgamos, pues, llevados por nuestro olfato, en la expectación de nuestra comodidad, y de repente tropezamos con un obstáculo desconocido. Entonces sentimos una conmoción, un shock, y ese shock enriquece nuestra fuerza creativa.

De esta forma se elude la banalidad previsible, y resultante del cumplimiento de la expectativa de repetición del diseño original, gracias a la destrucción de la lógica habitual por medio del desplazamiento inesperado de los acentos rítmicos.

¹¹ STRAWINSKY, Igor; "Musikalische Poetik (1939/40)"; incluido en: *Leben und Werk – von ihm selbst: Erinnerungen · Musikalische Poetik · Antworten auf 35 Fragen*. Schott's Söhne Verlag, Mainz, 1957. Pág. 196 – 197.

Viktor Šklovskij, al final de su artículo "El arte como procedimiento" (1917), distingue en literatura dos tipos de ritmo: el *ritmo prosaico*, de carácter automático, y el *ritmo poético*, que resulta de la "violación" del ritmo prosaico; en este sentido, la expresión "ritmo violado" es muy adecuada para referirse a los cambios de acentuación en la música de Strawinsky.

Así, el ritmo prosaico es importante como factor de automatización. No es éste el caso del ritmo poético. En arte hay una "consigna". Sin embargo ninguna de las columnas de un templo griego la sigue exactamente, y el ritmo estético consiste en un ritmo prosaico violado. Existen ya intentos de sistematizar estas violaciones: representan la tarea actual de la teoría del ritmo. Puede pensarse que esta sistematización será infructuosa: en efecto se trata no de un ritmo complejo, sino de una violación del ritmo, y de una violación tal que no se puede prever: si esta violación llega a codificarse, perderá la fuerza que poseía como procedimiento obstaculizador.¹²

Boris Eichenbaum, en su ensayo "La teoría del método formal" (1924), considerada la mejor síntesis de su tiempo sobre formalismo ruso, hace referencia a esa voluntad de imposición de trabas al sistema perceptivo—con la intención de incrementar la dificultad en la percepción— y la califica como *la forma dificultada*:

...el procedimiento de la forma dificultada (*zatrudnenaia forma*), "que aumenta la arduidad y la duración de la percepción, porque el proceso perceptivo en arte tiene un fin en sí mismo y debe ser prolongado". El arte se entiende como una manera de alterar el automatismo perceptivo; el objetivo de la imagen no es aproximar su significado a nuestro entendimiento, sino crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no un reconocimiento".¹³

Strawinsky, por su parte, en su *Poética musical* se refiere de forma explícita a esa necesidad de la ruptura del automatismo en la percepción: primero distingue entre los términos *tradición* y *costumbre*, y aclara que aquello que se debe romper no es la tradición, puesto que para Strawinsky la tradición garantiza la continuidad en el proceso creativo, sino más bien la costumbre, que es lo hace que la percepción tienda al *automatismo*.

Die Tradition ist ganz etwas anderes als eine Gewöhnheit – und wäre selbst ausgezeichnet; denn die

*Gewöhnheit ist (der Erklärung nach) ein unbewußt erworbenes, das die Tendenz hat, mechanisch zu werden, während die Tradition aus einer bewußten und wohlbedachten Vorliebe entsteht.*¹⁴

La tradición es algo muy diferente a la costumbre – y es en sí misma algo excelente; ya que la costumbre es (según la definición) algo que se vuelve inconsciente y que tiene la tendencia a convertirse en mecánico, mientras que la tradición nace de una predilección consciente y bien pensada.

Otro tipo de variación que Strawinsky aplica al material es la *variación dinámica* y, en el ejemplo que nos ocupa, ésta tiene lugar tanto en el diseño de la melodía como en el del ostinato.

Los cambios de dinámica son frecuentes tanto en el diseño de la melodía (*forte* desde la cifra 19, *mezzo forte* en la cifra 20, *più forte* dos compases después, de nuevo *forte* a partir de la cifra 21...) como en el diseño del ostinato, que a lo largo de todo el pasaje se halla en dinámica de *forte* excepto en aquellos momentos en los que interviene la melodía tetracordal en los que el ostinato pasa súbitamente a un segundo plano, en dinámica *piano* (ver *Ej. 1 completo*).

Este tipo de variación dinámica sucede de forma repentina y es concebida en sentido contrario a la tendencia al *automatismo* del proceso perceptivo, por lo que contribuye a presentar el material—que siempre se trata de los mismos elementos (un ostinato y una melodía tetracordal)— en un contexto que cada vez aparece de forma diferente y, por tanto, novedosa, de manera que el discurso musical es percibido constantemente como un hecho singular, como "por primera vez", en el sentido de la mencionada postura de Šklovskij: *el fin de la imagen no es aproximar su significado a nuestro entendimiento, sino crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no un reconocimiento*.

¹² ŠKLOVSKIJ, Viktor; "El arte como procedimiento"; incluido en: *Formalismo y Vanguardia*. Traducción: Agustín García Tirado. Edita: Alberto Corazón. Madrid, 1970. Pág. 107.

¹³ EICHENBAUM Boris; "La teoría del método formal"; incluido en: *Antología del formalismo ruso*. Traducción: Emil Volek. Edita: Editorial Fundamentos. Madrid, 1992. Pág. 83.

¹⁴ STRAWINSKY, Igor; "Musikalische Poetik (1939/40)"; incluido en: *Leben und Werk – von ihm selbst: Erinnerungen · Musikalische Poetik · Antworten auf 35 Fragen*. Schott's Söhne Verlag. Mainz, 1957. Pág. 197.

El proceso de singularización que lleva a cabo Strawinsky es considerado por Šklovskij como uno de los procedimientos fundamentales para la ruptura del automatismo en la percepción de los objetos:

*Los objetos varias veces percibidos comienzan a ser percibidos por un reconocimiento: el objeto se encuentra ante nosotros, y nosotros lo sabemos pero no lo vemos. Por eso no podemos decir nada de él. En arte, la liberación del objeto del automatismo perceptivo se lleva a cabo por medios diferentes. Quiero señalar en este artículo uno de esos medios, del que se servía casi constantemente L. Tolstoi, un escritor que, aunque sólo sea para Mérejkovski, parece presentar los objetos tal como los ve, los ve en sí mismos, pero no los deforma. El procedimiento de singularización en Tolstoi consiste en que no llama al objeto por su nombre, sino que le describe como si le viera por primera vez, y trata cada incidente como si hubiera ocurrido por vez primera; además, emplea en la descripción del objeto, no los nombres generalmente dados a sus partes, sino otras palabras extraídas de la descripción de las partes correspondientes en otros objetos.*¹⁵

Otro de los recursos de *variación* utilizado por Strawinsky en este pasaje es la eliminación de compases o partes de compás.

El diseño de melodía tetracordal aparece en fagotes y contrafagote en dos ocasiones; la primera vez a partir de la cifra 19 (Ej. 15)

Ej. 15

y la segunda a partir de la cifra 21 (Ej. 16).

Ej. 16

A diferencia respecto de la primera intervención, en la segunda han sido omitidos los compases quinto y noveno.

En este caso, a pesar de tratarse de un tipo de *variación* diferente –puesto que la trasgresión de la pauta creada en el diseño original, tiene lugar a partir de la supresión de elementos o partes de elementos–, sin embargo, se produce igualmente una ruptura de la expectativa, como sucede en los tipos de *variación* anteriormente mencionados.

Strawinsky reclama la atención del oyente evidenciando el discurso mediante la deformación del material, haciéndole *sentir la forma* –según la terminología de Šklovskij¹⁶– a través de la *variación* de los elementos. En última instancia, la propia manipulación de los elementos, a través de su permanente *variación*, se convierte en el principal objetivo de la

¹⁵ ŠKLOVSKIJ, Viktor; "El arte como procedimiento"; incluido en: *Formalismo y Vanguardia*. Traducción: Agustín García Tirado. Edita: Alberto Corazón. Madrid, 1970. Pág. 92.

¹⁶ EICHENBAUM Boris; "La teoría del método formal"; incluido en: *Formalismo y Vanguardia*. Traducción: Agustín García Tirado. Edita: Alberto Corazón. Madrid, 1970. Pág. 41

composición, mientras que los elementos mismos, que, en origen, sirven de base para la elaboración, se convierten en algo secundario o anecdótico.

En conversaciones con Robert Craft, Strawinsky reconoce su propensión a componer una "música rica en cambios":

*Diaghilew hatte weniger ein musikalisches Urteil als ein außerordentliches Fingerspitzengefühl für die Erfolgsmöglichkeiten eines Musikstücks wie jedes anderen Kunstwerkes. Trotz seiner Überraschung, als ich ihm den Anfang des Sacre (Les Augures Printanières) vorspielte, und trotz seiner anfänglich ironischen Einstellung zu der langen Folge wiederholter Akkorde, erkannte er schnell, daß der Grund dafür keineswegs in meiner Unfähigkeit lag, abwechslungsreichere Musik zu schreiben. Er erfaßte sofort den Ernst meiner neuen musikalischen Sprache, ihre Bedeutung und die Möglichkeit, etwas daraus zu machen.*¹⁷

Diaghilew tenía menos un juicio musical que un extraordinario tino para las posibilidades de éxito de una pieza de música o de cualquier otra obra de arte. A pesar de su sorpresa cuando le interpreté el comienzo de *Sacre (Les Augures Printanières)*, y a pesar de su inicial actitud irónica a la larga sucesión de reiterados acordes, reconoció rápidamente que el motivo para ello de ningún modo residía en mi incapacidad para escribir una música rica en cambios. Él comprendió enseguida la seriedad de mi nuevo lenguaje musical, su significado y la posibilidad de hacer algo de ello.

Otro de los conceptos centrales de la teoría del formalismo ruso, que encuentra su correspondencia en el uso que Strawinsky hace de la *variación*, es la "parodia".

En la actualidad, el término *parodia* se entiende como "caricatura, o imitación burlesca", en un sentido peyorativo, sin embargo, en sentido literal, *parodia* (del gr. παρωδια)¹⁸ significa "canto paralelo", es decir, discurso paralelo a partir de un modelo original.

Jurij Tynjanov, uno de los teóricos más lince del formalismo ruso¹⁹, en su artículo "Tesis sobre la parodia" (1921), define del siguiente modo el concepto de *parodia* como procedimiento de estilización:

La esencia de la parodia consiste en la mecanización de un procedimiento determinado; esta mecanización

*es perceptible, por supuesto, sólo en el caso de que sea conocido el procedimiento que se convierte en mecánico. De esta manera, la parodia realiza una tarea doble: 1) la mecanización del procedimiento determinado y 2) la organización del nuevo material (a este nuevo material pertenece también el viejo material mecanizado).*²⁰

Acto seguido, especifica exactamente los principales procedimientos de *parodia*:

*La mecanización de un procedimiento verbal puede realizarse por su repetición, que no coincide con el plano de la composición; por la transposición de las partes (la parodia corriente: leer los libros de abajo arriba); por el desplazamiento de los significados en el estilo del retruécano (las parodias escolares de los poemas clásicos, añadiéndoles estribillos ambiguos; el estribillo paródico en *Las ranas*, de Aristófanes, agregado a los versos de Eurípides: "Perdió el jarrito", procedimiento particularmente predilecto de la anécdota); y finalmente, por la separación de los procedimientos afines y su reunión con los procedimientos contradictorios.*²¹

La *parodia* consiste, pues, en la creación de un discurso paralelo a partir de la manipulación de un modelo original, con la finalidad de provocar un "desviamiento".

Y este "desviamiento" puede entenderse bien como trasgresión de una pauta previamente creada, en sentido contrario a la percepción "automatizada", o bien como transferencia del material del *uso común* al *uso poético* donde se genera un paralelismo, en cuyo trayecto la percepción, de forma consciente, realiza continuas comparaciones entre el modelo parodiado y el modelo original (implícito en el modelo parodiado).

¹⁷ STRAWINSKY, Igor; "Antworten auf 35 Fragen (1957)"; incluido en: *Leben und Werk - von ihm selbst: Erinnerungen · Musikalische Poetik · Antworten auf 35 Fragen*. Schott's Söhne Verlag. Mainz, 1957. Pág. 260.

¹⁸ DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, Ed. Real Academia Española. Madrid. 2001.

¹⁹ Šklovskij decía de él: "...sabía ver aquello que se les escapaba a los demás", "...leía libros que otros se limitaban a hojear". ŠKLOVSKIJ, Viktor; introducción a: TYNJANOV, Jurij; *Avanguardia e tradizione*. Ed. Dedalo libri. Bari, 1968. Págs. 6 y 9.

²⁰ TYNJANOV, Jurij; "Tesis sobre la parodia"; incluido en: *Antología del formalismo ruso*. Traducción: Emil Volek. Edita: Editorial Fundamentos. Madrid, 1992. Págs. 169 - 170.

²¹ *Ibidem*. Pág. 170.

En opinión del propio Tinianov:

*La parodia existe en la medida en que a través de la obra se vislumbra el segundo plano, el parodiado; cuanto más estrecho, definido, orgánico es ese segundo plano, cuanto mayor es el matiz de ambigüedad que presentan todos los detalles de la obra, cuanto más se perciben éstos en un doble plano, tanto más fuerte es el carácter paródico.*²²

Strawinsky coincide con Tinianov en la necesidad de imposición de límites:

*Je mehr die Kunst kontrolliert, begrenzt und gearbeitet ist, um so freier ist sie. ...meine Freiheit wird um so größer und umfassender sein, je enger ich mein Aktionsfeld abstecke und je mehr Hindernisse ich ringsum aurichte.*²³

Cuanto más controlado, limitado y trabajado, tanto más libre es el arte ... mi libertad será tanto más grande y abarcadora, cuanto más estrecho sea mi campo de acción y cuantos más impedimentos me imponga alrededor.

Posteriormente, en su libro *El Problema de la Lengua Poética*²⁴(1923), Tinianov realiza un estudio del verso y de su funcionamiento en la lengua poética a partir del análisis de los cambios específicos de significado o de sentido a que está sujeta la palabra en virtud de la construcción misma del verso.

Su análisis exhaustivo de los cambios específicos de significado o de sentido (Tinianov distingue, en el significado de las palabras, entre *indicios fundamentales e indicios fluctuantes*) de la palabra en el texto poético (considerando la palabra tanto como material, como como principio constructivo de ese material) lleva a Tinianov a formular toda una teoría de la *parodia* como procedimiento estilístico, que Eichenbaum, en su "Teoría del método formal", conceptúa como *estilización paródica*²⁵.

Así, Tinianov va describiendo una tras otra las distintas técnicas de *parodia* en la lengua poética:

➤ Los desplazamientos de contenido semántico:

- aquellos en los que *la inestabilidad semántica* provocada por *grandes masas de vocablos no ligados entre sí en el plano de los indicios*

fundamentales de significado pueden convivir gracias a *la estabilidad del esquema rítmico-sintáctico del verso*,²⁶

- aquellos en los que *el sentido de cada palabra surge de la orientación hacia las palabras vecinas*,²⁷
- aquellos provocados por la utilización de una "semántica imaginaria", es decir, *tener por un sistema de semántica comunicativa normal aquello que en realidad es un sistema de semántica poética*,²⁸
- aquellos que proceden de cambios en el orden de las palabras, tales como *el uso del adjetivo y del determinado en una relación invertida* ("extraña lejanía", "lejana extrañeza") y que provocan una pérdida parcial de sus indicios fundamentales,²⁹
- aquellos originados por la utilización de determinados sufijos que, según los casos, connotan a unos sustantivos de una forma y a otros sustantivos de otra, de manera que un sufijo puede ser aplicado a un sustantivo con una connotación diferente a la original, *pero a través de un proceso asociativo muy directo con los otros casos en que sí la tiene, acaba por asumirla aquí también*,³⁰
- aquellos que provienen del *uso deliberado de adjetivos compuestos y dobles cuyo significado en el verso se centra en el segundo miembro o en el miembro secundario*,³¹

➤ los juegos de palabras:

- con desplazamientos de contenido semántico:

²² *Ibidem*. Pág. 170.

²³ STRAWINSKY, Igor; "Musikalische Poetik (1939/40)"; incluido en: *Leben und Werk – von ihm selbst: Erinnerungen · Musikalische Poetik · Antworten auf 35 Fragen*. Schott's Söhne Verlag, Mainz, 1957. Pág. 202 – 203.

²⁴ TYNJANOV, Jurij; *El Problema de la Lengua poética*. Primera edición en español. Traduce: Ana Luisa Poljak. Edita: Siglo XXI Argentina Editores S.A.. Buenos Aires, 1972.

²⁵ EICHENBAUM Boris; "La teoría del método formal"; incluido en: *Antología del formalismo ruso*. Traducción: Emil Volek. Edita: Editorial Fundamentos. Madrid, 1992. Pág. 106.

²⁶ TYNJANOV, Jurij; *El Problema de la Lengua poética*. Primera edición en español. Traduce: Ana Luisa Poljak. Edita: Siglo XXI Argentina Editores S.A.. Buenos Aires, 1972. Pág. 90

²⁷ *Ibidem*. Pág. 91

²⁸ *Ibidem*. Pág. 91

²⁹ *Ibidem*. Pág. 92

³⁰ *Ibidem*. Pág. 96

³¹ *Ibidem*. Pág. 98

- aquellos que se producen cuando una palabra se proyecta sobre dos series léxicas y se liga con dos indicios fundamentales,³²
- aquellos que tienen lugar cuando se utiliza una palabra con dos distintas características léxicas y, en consecuencia, con dos indicios fundamentales,³³

➤ con anulación del indicio fundamental:

- aquellos que se originan cuando la fuerza del matiz léxico cae sobre una palabra desconocida,³⁴

➤ con cambio parcial del elemento formal de la palabra:

- aquellos que se justifican por la actuación de factores rítmicos relacionados con la rima y la instrumentación y que fundamentan la unidad y la compacidad de la serie,³⁵

➤ el aprovechamiento de las cualidades de los sonidos y la relación entre sonidos y palabras:

- los juegos con grupos de sonidos en comienzo de palabra, este procedimiento consiste en que, cuando esperamos una determinada palabra, nos encontramos solamente con la primera sílaba, pero el resto de la palabra no corresponde en nada a la prevista.³⁶
- las posibilidades fonéticas de la onomatopeyas y las metáforas sonoras,³⁷
- el estudio de la rima como aliciente semántico:³⁸
 - la relación de la rima con el metro y la sintaxis
 - la vecindad o contigüidad de los miembros rimantes
 - su cantidad
 - la calidad, como condición específica en el plano semántico, del elemento verbal rimante,
 - los juegos de palabras con asociaciones de rimas previsibles,³⁹

Se puede establecer una equivalencia, desde el punto de vista de la significación estética, entre el sentido en la utilización de los distintos procedimientos de *parodia* en literatura descritos por Tinianov, y el uso de la *variación* que tiene lugar en Strawinsky.

El final del ballet *El Pájaro de Fuego* (1909) constituye uno de los múltiples ejemplos de *parodia* que puede encontrarse en Strawinsky, ya desde sus primeras composiciones.

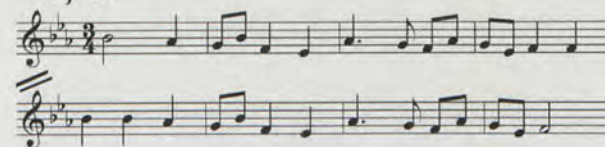
Todo el pasaje se desarrolla a partir de la continua *variación* de un elemento inicial: la melodía inaugural de ocho compases en el solo de trompa, que se encuentra entre las cifras 11 y 12 (Ej. 17).

Ej. 17



La melodía de la trompa es el modelo original que sirve de base para el trabajo y que, a medida que se suceden las variaciones, se convierte en plano parodiado; su procedencia folclórica invita a situarla dentro de la *función comunicativa del lenguaje* (uso común); Volker Scherliess⁴⁰ identifica esta melodía como la número veintiuno de la colección de cantos populares de Rimsky - Korsakow⁴¹ (Ej. 18).

Ej. 18



En esta ocasión, la *parodia* consiste en la secuencia de variaciones que, de forma consecutiva, se van desencadenando inmediatamente a continuación de la exposición del modelo original; por su carácter elaborado debe ser considerada dentro de la *función poética del lenguaje* (uso poético).

La primera *variación paródica* se corresponde con el fragmento comprendido entre las cifras 12 y 14 (Ej. 19) y, en ella, se produce una serie de modificaciones respecto del modelo original:

- *cambio de registro*: se traslada la melodía a la octava superior

³² Íbidem. Pág. 98

³³ Íbidem. Pág. 99

³⁴ Íbidem. Pág. 100

³⁵ Íbidem. Pág. 107

³⁶ Íbidem. Pág. 109

³⁷ Íbidem. Pág. 110

³⁸ Íbidem. Pág. 115

³⁹ Íbidem. Pág. 119

⁴⁰ SCHERLIESS, Volker; *Igor Strawinsky und seiner Zeit*. Laaber - Verlag. Regensburg, 1983. Pág. 77 - 78.

⁴¹ Nueva versión en el marco de la edición integral. Moscú, 1952.

- *cambio de instrumentación*: la melodía pasa a los primeros violines; dan su entrada otros instrumentos como el arpa y las maderas con un rol eminentemente armónico.
- *cambio de periodización*: a la melodía original se añade la repetición de los dos últimos compases; la frase se dilata en dos y pasa de 8 a 10 compases, con lo que se distorsiona la regularidad en la construcción de los periodos.

Ej. 19

La segunda *variación paródica* recae sobre el fragmento comprendido entre las cifras 14 y 16 (Ej. 20) y en ella nuevamente se introduce nuevas transformaciones:

- *cambio de registro*: se traslada la melodía todavía una octava más aguda que en el fragmento anterior.
- *cambio de instrumentación*: la melodía pasa a todos los violines; las maderas refuerzan el diseño de los violines y adoptan un rol melódico; a partir de la cifra 15 se produce un *tutti* orquestal.
- *cambio de periodización*: se suprime la anterior repetición de los dos últimos compases de la melodía; la frase se contrae en dos y pasa de nuevo a tener los 8 compases del diseño original, lo que viene otra vez a quebrantar la uniformidad en el desarrollo de la forma.

Ej. 20

Tras la pequeña transición de cuatro compases que se encuentra entre las cifras 16 y 17, da comienzo la tercera *variación paródica*, referida al fragmento comprendido entre las cifras 17 y 18 (Ej. 21), en la

que, de forma inesperada, se produce una serie de cambios súbitos:

- *cambio de tempo*: de pronto la velocidad de la música alcanza el *Allegro non troppo* ($\downarrow = 208$), que supone un gran contraste respecto del *Lento maestoso* inicial ($\downarrow = 54$).
- *cambio de compás*: la melodía inicial estaba en compás de 3/2 y ahora está en compás de 7/4.
- *cambio de instrumentación*: la melodía pasa ahora a los metales (trompetas y trombones).
- *cambio de articulación*: desde el modelo original la melodía se articulaba *legato*; a partir de este momento la articulación cambia a acentos largos (>).

Ej. 21

La cuarta *variación paródica* se corresponde con el fragmento comprendido entre las cifras 18 y 19 (Ej. 22a - 22e) y en ella suceden los cambios más contrastantes:

- *cambio de tono*: el tono de este último número del *Pájaro de fuego es Si Mayor*; *repentinamente se modula medio tono alto a Do Mayor*: un cambio de tono muy lejano y, por tanto, muy sorpresivo para el oyente.
- *cambio de periodización*:

dilatación del principio de la melodía: la melodía comienza en el nuevo tono de Do Mayor a partir de la cifra 18 y, en lugar de transcurrir de forma continuada hasta el final, súbitamente se ve seccionada y repetida por dos veces en su primera mitad a lo largo de los dos primeros compases ($a^1 + a^2$) (Ej. 22a):

Ej. 22a

– *melodía completa*: tras las dos intervenciones incompletas de la melodía, en los compases tercero y cuarto se produce la culminación de la melodía completa ($a^3 + b^1$) (Ej. 22b):

Ej. 22b

– *dilatación del final de la melodía*: tras la consecución de la melodía completa, tiene lugar la dilatación del final de la melodía en el compás quinto (b^2) (Ej. 22c):

Ej. 22c

– *dislocación de motivo fuera de contexto*: el diseño que se corresponde con la primera mitad de la melodía, y que aparece en último lugar (a^4), se encuentra insertado, de manera inconexa, entre la dilatación del final de la melodía (b^2) y el comienzo de la siguiente sección, de modo que éste diseño, se percibe de forma sorpresiva por hallarse “aislado” o “desconectado” de la estructura de la composición, al no poderse relacionar contiguamente ni con el principio ni con el fin de ningún otro elemento (Ej. 22d):

Ej. 22d

Este trabajo combinatorio de diseños podría considerarse como el “climax” de la *parodia*. En él, los diseños –que constantemente son seccionados de forma súbita y permutados entre sí– se liberan de sus relaciones lógicas y comienzan a operar de forma autónoma (*uso poético*); al aparecer inesperadamente, en cualquier parte del complejo sonoro (al principio, al medio, al final...) se rompe la expectativa creada por el modelo original objeto de *parodia* (*uso común*), y se provoca la desconcertante sensación de tratarse de un montaje artificioso a base de material heterogéneo (Ej. 22e).

Ej. 22e

La quinta y última *variación paródica* coincide con el fragmento comprendido entre las cifras 19 y 20 (Ej. 23), y en ella se producen los siguientes cambios:

- *cambio de tono*: se produce el regreso brusco a Si Mayor.
- *cambio de tempo*: repentinamente la velocidad de la música se reduce a la mitad; se pasa del *Allegro non troppo* ($\text{♩} = 208$) al *Maestoso* ($\text{♩} = 104$).
- *cambio de periodización*: la melodía aparece entera por dos veces, y el final de la segunda es dilatado al repetirlo en dos ocasiones.

Ej. 23

19 Doppio valore ♩ = 104

20

Recapitulando lo dicho anteriormente, se puede extraer un listado de algunos de los procedimientos de *variación paródica* que tienen lugar en la música de Strawinsky:

- el cambio de registro
- el cambio de tempo
- el cambio de compás
- el cambio de tonalidad
- el cambio de instrumentación
- el cambio de articulación
- el cambio de periodización
 - el corte súbito
 - la repetición de compases o partes de compás
 - la supresión de compases o partes de compás
 - la dilatación compases o partes de compás
 - la contracción de compases o partes de compás
 - la dislocación de compases o partes de compás
 - la permutación de compases o partes de compás

- la interpolación de compases o partes de compás

Todos estos recursos, aisladamente o combinados entre sí (y generalmente utilizados de forma súbita y sorpresiva) encuentran su equivalencia estética en las técnicas de *parodia* descritas por Tynjanov para la literatura.

Strawinsky somete el material hasta tal punto que, pese a que en apariencia el discurso de la sensación de tratarse de una improvisación constante, a causa de su voluntad de presentar los elementos siempre de forma llamativa o "novedosa", en realidad el trabajo de elaboración –basado en su inagotable talento para la *variación*– consiste en un procedimiento mecánico y perfectamente calculado.

De esta forma, en el transcurso de las distintas secciones de la *parodia*, la melodía inicial del solo de trompa (que constituye el modelo original o plano parodiado), progresivamente, se va deformando –como resultado de la actuación de los distintos efectos de "desviamiento" contenidos en los procedimientos de *variación paródica* empleados– y al mismo tiempo va dejando de reconocerse como un tema folclórico (*uso común*), para ir convirtiéndose paso a paso en un ejercicio de pura combinación de elementos (*uso poético*).

Wolfgang Dömling habla de "depuración semántica":

Die Materialien sind sozusagen semantisch „gereinigt“; das bedeutet zugleich, daß ihre rein musikalischen Beziehungen – die Intervallkombinationen – klarer hervortreten und für die Konstruktion verfügbar werden.⁴²

Los materiales son, por decirlo así, "depurados" semánticamente; esto significa al mismo tiempo que sus relaciones puramente musicales – las combinaciones interválicas – destacan de una forma más clara y se convierten en disponibles para la construcción.

Tomás Marco habla de una "tendencia hacia lo abstracto" en la música de Strawinsky y la pone en

⁴² DÖMLING, Wolfgang & HIRSBRUNNER, Theo; *Über Strawinsky*. Laaber – Verlag, Regensburg, 1985. Pág. 41.

relación con su posterior evolución hacia el dodecafonismo:

Con todo, el episodio más rocambolesco, escandaloso y peor interpretado de la historia del dodecafonismo, es sin duda el de la famosa "conversión" de Strawinsky. [...] Tengo la impresión de que la cuestión estuvo mal planteada durante mucho tiempo. En lugar de preguntarnos por qué Strawinsky adoptó el dodecafonismo, lo correcto habría sido interrogarnos por qué no lo hizo antes. En efecto, hay una tendencia demasiado cómoda a considerar el neoclasicismo strawinskyano como una unidad compacta cuando lo cierto es que en cada uno de sus pasos hay una dosis continua y considerable de evolución, búsqueda y novedad. La música del compositor se va haciendo cada vez más abstracta y formal...⁴³

La tendencia del formalismo hacia la abstracción es un hecho que está en gran medida relacionado con la consideración, por parte de los formalistas, de que en la *función poética del lenguaje* el mensaje crea su propia realidad, y de que, por tanto, el arte, cuyo funcionamiento está totalmente desligado de cualquier utilidad pragmática, se justifica por sí mismo (*el arte por el arte*).

Viktor Šklovskij en su ensayo "La conexión de los procedimientos de la composición del *siuzhet* con los procedimientos generales del estilo" (1919) hace referencia a esta peculiaridad del *uso poético*:

...; esto se debe, desde luego, al carácter convencional subyacente en toda obra literaria, que consiste en que las situaciones se liberan de sus relaciones reales

*e influyen unas en otras según las leyes del tejido artístico en que se hallan.*⁴⁴

En su *Poética Musical*, Strawinsky, lo expresa en los siguientes términos:

*Ein Werk offenbart und rechtfertigt sich also durch das freie Spiel seiner Kräfte. Es steht uns frei, diesem Spiel beizustimmen oder nicht, aber es steht niemandem zu, die Tatsache seiner Existenz zu bestreiten. Es ist daher offenkundig nutzlos, das Prinzip des spekulativen Willens, aus dem jeder schöpferische Akt hervorgeht, anfechten, kritisieren oder beurteilen zu wollen. Im reinen Zustand ist die Musik ein freies Forschen des Geistes;*⁴⁵

Una obra se manifiesta y se justifica por medio del libre juego entre sus fuerzas. Nosotros somos libres de aprobar ese juego o de no aprobarlo, pero nadie puede negar el hecho de su existencia. Es, por ello, manifiestamente infructuoso, querer rechazar, criticar o juzgar el principio de la voluntad especulativa, de la que proviene cada acto creativo. En estado puro la música es una búsqueda libre del espíritu.

⁴³ MARCO, Tomás; *Pensamiento musical y siglo XX*. Edita SGAE. Madrid, 2002. Pág. 198 – 199.

⁴⁴ ŠKLOVSKIJ, Viktor; "La conexión de los procedimientos de la composición del *siuzhet* con los procedimientos generales del estilo"; incluido en: *Antología del formalismo ruso*. Traducción: Emil Volek. Edita: Editorial Fundamentos. Madrid, 1992. Pág. 128.

⁴⁵ STRAWINSKY, Igor; "Musikalische Poetik (1939/40)"; incluido en: *Leben und Werk – von ihm selbst: Erinnerungen · Musikalische Poetik · Antworten auf 35 Fragen*. Schott's Söhne Verlag. Mainz, 1957. Pág. 192.