

“*Torniamo all'antico e sarà un progresso!*”

G. Verdi<sup>1</sup>

Por **Robert Ferrer**

## El concepto de evolución estética en Ígor Stravinski

Cuando pienso en la significación que para la Historia de la Música posee un autor tan extraordinario pero a su vez coherente en su estilo musical como Ígor Stravinski, me es imprescindible acudir a la Estética como punto de partida y eje vertebrador de una reflexión o análisis de su importancia en el contexto musical del siglo XX. A menudo se ha considerado indebidamente a Stravinski como un revolucionario, como un inventor e incluso como un artista reaccionario frente a las corrientes más conservadoras de la época. Nada más alejado de la realidad: el propio autor no es que no se considerara revolucionario; más bien detestaba esta condición que se le había atribuido casi arbitrariamente<sup>2</sup>. Tampoco fue un inventor en sentido estricto<sup>3</sup> pues, como es bien sabido, en música como en otras artes siempre se parte de algo y un “partir de cero” absoluto es de entrada inconcebible. Y su consideración como compositor reaccionario es más una percepción subjetiva de la crítica del momento que una verdadera intención del compositor, pues el respeto a la tradición siempre estuvo presente en su obra. Es por ello que me gustaría tratar a Stravinski desde una perspectiva distinta, desde un punto de vista ni aclamador ni destructivo: sencillamente considerando lo que realmente puede apreciarse en sus aportaciones artísticas.

La evolución estética de Stravinski -que como veremos incluye a menudo procesos involutivos- puede y debe ser explorada mediante un acercamiento crítico a su obra, así

---

1 Cita referida por Stravinski en su obra *Poética musical* (pág. 49). La definición del concepto de involución entendido como vía estética en un proceso de evolución -a partir del análisis de este fenómeno en la obra de Stravinski- es uno de los objetivos de este artículo.

2 Idea expresada claramente por el compositor en el capítulo I “Toma de contacto” de *Poética musical*.

3 Si bien la consideración de Stravinski como inventor puede aceptarse desde un punto de vista literario, esto es, como una expresión propia del lenguaje literario, a mi juicio no puede ser aceptada para definir la condición obvia de innovador que presenta el compositor. Deberían buscarse entonces alternativas conceptuales para referirse al Stravinski progresivo.

como a partir de sus escritos que nos legó en forma de conferencias o entrevistas y que constituyen excelentes documentos de primera mano para entender la estética del autor. Con este breve artículo pretendo acercarme, por una parte, a la definición de la Estética musical como la suma necesaria de Pensamiento musical y de Estilo musical; por otra parte, pretendo describir los procesos involutivos –relacionados en gran medida con un respeto a la tradición- observados en Stravinski, procesos entendidos como una posible vía de indagación estética dependiente del proceso primario de evolución estética<sup>4</sup>. De esta manera, entenderemos completamente el sentido del concepto de evolución estética a través de uno de los autores que más bien puede ilustrar este fenómeno: Ígor Stravinski.

En primer lugar, debemos considerar qué entendemos por Estética musical, a qué nos estamos refiriendo cuando hablamos de Estética de la música. El campo de estudio y el alcance de la Estética musical han sido discutidos por diversos autores desde aproximadamente la mitad del siglo XIX –con la aparición de la obra *De lo bello en la música* de E. Hanslick, uno de los primeros intentos en la definición de la disciplina como parte de la Estética- hasta la actualidad: distintos pensadores y musicólogos han intentado establecer unos límites para la disciplina de Estética musical. Una de las reflexiones más importantes en este sentido la hallamos en los escritos de E. Fubini, cuando este autor incide en la posibilidad de considerar la Estética musical como parte y consecuencia de la evolución de la Estética en general o, por el contrario, como una disciplina más nueva y en cierto sentido mucho más independiente respecto de sus raíces filosóficas. También C. Dahlhaus<sup>5</sup> se ha acercado a esta idea de manera ejemplar y, además, nos lega parte del marco teórico imprescindible que sustenta mis reflexiones en torno al tema.

Aunque no es objeto de mi estudio aquí, esta doble posible consideración de la Estética musical debe tenerse en cuenta a la hora de abordar una definición lo más completa posible de esta disciplina que, además de poseer un valor en sí para el esteta, a menudo sirve tanto al especialista como a cualquier persona interesada profundamente en la música como método indispensable para el estudio o análisis de los procesos sonoros y de sus características. Desde esta consideración última quiero acercarme aquí a la Estética musical, con la finalidad de defenderla como disciplina compleja y multifuncional, pero a su vez destacar sus cualidades como recurso indispensable a la hora de abordar desde una perspectiva crítica y constructiva el estudio de los procesos sonoros. Evidentemente me estoy refiriendo a la posibilidad de considerar la Estética

---

4 Considero este proceso como primario porque advierto que el deseo o la necesidad de evolución estética de un compositor es anterior a la decisión de involucionar para desarrollar dicha evolución.

5 En su obra *La Estética de la Música*.

musical en un sentido holístico, esto es, como la suma inseparable de Pensamiento musical y de Estilo musical, considerada ésta como un todo que es en sí la propia disciplina de Estética musical<sup>6</sup>.

Volviendo a Stravinski, observamos claramente el diálogo que se establece entre las ideas del compositor en torno a la música y la reflexión sobre las peculiaridades técnicas que surgen de una búsqueda profunda de un estilo musical propio, un proceso de búsqueda que constantemente preocupa al compositor. A través de sus escritos<sup>7</sup>, Stravinski nos muestra la inseparable unión existente –que supone influencias de tipo bidireccional- entre las reflexiones filosóficas en torno a la música y las cuestiones de estilo musical en la composición. Para Stravinski, “el estilo es la manera particular con la cual un autor ordena sus conceptos y habla la lengua de su oficio”<sup>8</sup>, y por tanto en esta consideración se destaca la importancia del sujeto en la definición de lo que es el estilo musical. Otra definición interesante de este concepto la podemos encontrar en Schönberg: “el estilo es la calidad de la obra y se basa en las condiciones naturales que definen a quien la realiza”<sup>9</sup>. De nuevo surge la idea de la importancia del compositor como sujeto creativo en la definición del concepto de estilo musical: éste no se halla tanto en una consideración de tipo general como en las características particulares que cada autor presenta en su obra. En otras palabras, tanto Stravinski como Schönberg nos están diciendo que el estilo musical no debe entenderse en un sentido meramente teórico -como un conjunto de reglas prescriptivas de estilo aplicables a cualquier composición-, sino a partir de las características compositivas personales de cada autor. Y por tanto el objeto de estudio de la disciplina del Estilo musical, siempre considerada como parte inseparable del Pensamiento musical y entendida desde la Estética musical, debería hallarse más en la observación y disfrute del tratamiento compositivo de cada autor en particular –sus logros artísticos personales- que en el análisis del trabajo de los compositores bajo un mismo criterio prescriptivo y por tanto limitado.

Definido pues el objeto de estudio que a mi juicio debería tener la disciplina del Estilo musical, basándome en las reflexiones de estos dos autores fundamentales en el siglo XX, pasaré a hablar de los procesos sonoros mediante la definición del concepto de

---

6 En esta línea recomiendo especialmente la obra *El ruido eterno* de Alex Ross.

7 El pensamiento musical de Stravinski lo encontramos condensado en su obra *Poética musical*, una colección de seis conferencias impartidas por el compositor en la Universidad de Harvard en 1939.

8 En *Poética musical* (pág. 70).

9 En *El estilo y la idea*.

involución en relación al de evolución<sup>10</sup>. El diccionario de la RAE define involución como “acción y efecto de involucionar”; e involucionar significa a su vez, en relación a “un proceso biológico, político, cultural, económico, etc...”, volver hacia atrás o retroceder. Si pensamos en la aplicación de estos conceptos a una obra musical –que constituye uno de los elementos fundamentales para el análisis de un proceso sonoro-, y en particular a su estilo musical, ¿en qué sentido una involución supone un retroceso estético? ¿es admisible considerar un proceso involutivo como fuente regenerada para una evolución estética? Si bien los procesos involutivos de Stravinski pueden intuirse ya en las obras del primer período, en un sentido más abstracto de referencias al folklore ruso antiguo, es realmente en la etapa posterior -llamada habitualmente neoclásica- cuando las involuciones estéticas son totalmente evidentes. M. Kundera constata magistralmente el fenómeno y lo ilustra mediante una relación completa de composiciones que por su gran interés me permito citar íntegramente aquí: “il est passé de la musique de l’ancien folklore à Pergolèse qui lui a procuré *Pulcinella* (1919), aux autres maîtres du baroque sans lesquels son *Apollon Musagète* (1928) serait impensable, à Tchaïkovski dont il transcrit les mélodies dans *Le Baiser de la fée* (1928), à Bach qui parraine son *Concerto pour piano et instruments à vent* (1924), son *Concerto pour violon* (1931), et dont il réécrit *Choral Variationen über Vom Himmel hoch* (1956), au jazz qu’il célèbre dans *Rag-time pour onze instruments* (1918), dans *Piano rag-music* (1919), dans *Preludium pour Jazz Ensemble* (1937) et dans *Ebony Concerto* (1945), à Pérotin et autres vieux polyphonistes qui inspirent sa *Symphonie des Psaumes* (1930) et surtout son admirable *Messe* (1948), à Monteverdi qu’il étudie en 1957, à Gesualdo dont, en 1959, il transcrit les madrigaux, à Hugo Wolf dont il arrange deux chansons (1968) et à la dodécaphonie envers laquelle il avait d’abord eu de la réticence mais en laquelle, enfin, après la mort de Schönberg (1951), il a reconnu aussi l’une des pièces de son chez-soi”<sup>11</sup>. Una evolución estética que va desde las transformaciones de la música rusa<sup>12</sup>, pasando por las referencias explícitas al pasado características del neoclasicismo, hasta un retorno al dodecafonismo iniciado por Schönberg pero tratado con espíritu innovador y desde una perspectiva compositiva ya muy alejada de éste. Mientras que en Stravinski los procesos involutivos se presentan en la búsqueda de referencias al pasado a menudo explícitas y de distinta índole, en Schönberg la involución se entiende más bien como el retorno a un

---

10 Mi propósito aquí no es tanto abordar la posible oposición de estos conceptos como demostrar que una evolución estética puede estar basada en un proceso involutivo, esto es, contener un proceso de involución. Para apoyar mis ideas me basaré en la obra de Stravinski.

11 En la obra *Les testaments trahis*, de donde procede esta interesante relación (pág. 117), Milan Kundera dedica un capítulo completo a la reflexión sobre el compositor (Troisième partie: Improvisation en hommage à Stravinski).

12 Aquí hago referencia explícita al título del capítulo V de *Poética musical*.

estilo practicado en el pasado: “el deseo de volver al viejo estilo fue siempre en mí algo muy vigoroso, y de cuando en cuando he tenido que rendirme a ese impulso. Es así cómo y por qué algunas veces escribo música tonal [...]”<sup>13</sup>.

La evolución estética de Stravinski, que para muchos presenta gran genialidad, ha sido criticada severamente por T. W. Adorno precisamente en contraste con la evolución de carácter progresivo en Schönberg: “Adorno dépeint la situation de la musique comme si c’était un champ de bataille politique: Schönberg, héros positif, représentant du progrès [...], et Stravinski, héros négatif, représentant de la restauration. Le refus stravinskien de voir la raison d’être de la musique dans la confession subjective devient une des cibles de la critique adornienne”<sup>14</sup>. Precisamente en la crítica adorniana está la clave para entender la visión de la tradición y su respeto por Stravinski: el concepto de restauración introducido por Adorno implica una involución en el afán de evolución estética, y dicha restauración será concebida por el compositor siempre desde el respeto a la tradición y desde un profundo conocimiento. Prueba de ello son las palabras del propio Stravinski al referirse a la tradición: “la tradición es cosa distinta del hábito, por excelente que éste sea, puesto que el hábito es, por definición, una adquisición inconsciente que tiende a convertirse en una actitud maquinal, mientras que la tradición resulta de una aceptación consciente y deliberada. Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto; es una fuerza viva que anima e informa al presente”<sup>15</sup>. También C. Dahlhaus aporta su visión al tema, y en su reflexión advierte la diferencia entre el concepto de tradición y el de reconstrucción: “es preferible no equiparar la tradición con la reconstrucción. En primer lugar, se distinguen por su relación con el pasado, que en un caso es directa y en el otro, indirecta, secundaria. La tradición se basa en la ininterrumpida continuidad. [...] La reconstrucción, en cambio, es el intento de seguir una tradición interrumpida o en retroceso”. Y continua más adelante: “una reconstrucción [...] siempre corre el peligro de que el lenguaje musical que procura recuperar pierda su sustancia y expresividad al ser trasladado a un medio extraño; peligro que Stravinski siempre tuvo en cuenta”<sup>16</sup>. La evolución estética de Stravinski, coherente pero sobretodo constante, la entendemos finalmente también en las palabras de E. Fubini cuando dice

---

13 En *El estilo y la idea* (pág. 270). El título del capítulo donde se inserta dicha reflexión es ya de por sí muy ilustrativo del concepto de involución: “On revient toujours”.

14 En *La filosofía de la nueva música*, citado por M. Kundera en *Les testaments trahis* (pág. 80). Para profundizar en la interpretación de la música de Schönberg por Adorno se puede consultar la obra de David Armendáriz *Un modelo para la filosofía: la interpretación adorniana de la música de Schönberg*.

15 En *Poética musical* (pág. 59).

16 En *Fundamentos de la historia de la música* (págs. 84-85).

que “un hilo ininterrumpido liga su pensamiento, lúcido, perfectamente conocedor, con su obra de músico, sin que se produzcan ni rupturas ni contradicciones”<sup>17</sup>.

Con estas breves líneas he pretendido realizar una aproximación a la consideración de la Estética musical como suma de Pensamiento musical y de Estilo musical, mediante una reflexión sobre los objetivos que debería abarcar cada una de estas disciplinas. Como complemento a esta ardua tarea, he reflexionado sobre el concepto de involución como vía estética posible en el proceso de evolución entendido desde el análisis de los procesos sonoros, basándome para ello en las aportaciones artísticas de Stravinski y contrastando sus ideas en torno al estilo musical con las de Schönberg. Como conclusión, me gustaría hacer una reflexión sobre el proceso creador citando de nuevo a Stravinski: “El estudio del proceso creador es de los más delicados. Es imposible, en efecto, observar desde fuera el desarrollo íntimo de tal proceso. Es inútil tratar de seguir las fases del trabajo ajeno”<sup>18</sup>.

---

17 En su obra *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (pág. 366).

18 En *Poética musical* (pág. 53).

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Bibliografía básica sobre Stravinski**

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Bibliografía básica sobre Stravinski**

- Craft, R. (1991). *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza Editorial.
- Craft, R. (2002). *Memories & commentaries (Igor Stravinski – Robert Craft)*. London: Faber & Faber.
- Cross, J. (ed.). (2003). *The Cambridge Companion to Stravinski*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martín Bermúdez, S. (2001). *Stravinski. Discografía recomendada. Obra completa comentada*. Barcelona: Ediciones Península.
- Stravinski, I. (2006). *Poética musical*. Barcelona: Acantilado.

### **Bibliografía general**

- Adorno, T. W. (2000). *Sobre la música*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Adorno, T. W. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- Armendáriz, D. (2003). *Un modelo para la filosofía: la interpretación adorniana de la música de Schönberg*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra.
- Austin, W. W. (1984). *La música en el siglo XX. Desde Debussy hasta la muerte de Stravinski*. Madrid: Taurus.
- Boulez, P. (1990). *Hacia una estética musical (Relevés d'apprenti)*. Caracas: Monte Ávila.
- Boulez, P. (2001). *Puntos de referencia*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Casella, A. y Mortari, V. (1950). *La técnica de la orquesta contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Cocteau, J. (1993). *Le Coq et l'Arlequin*. París: Stock.
- Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Dahlhaus, C. (1996). *Estética de la música*. Berlín: Reichenberger.
- Dahlhaus, C. (1999). *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books.
- Fubini, E. (1988). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

- Fubini, E. (2004). *Estética de la Música*. Madrid: Machado Libros.
- Grout, D. J. y Palisca, C. V. (1984). *Historia de la música occidental*, 2. Madrid: Alianza Editorial.
- Kundera, M. (1993). *Les testaments trahis*. Saint-Amand (Cher): Éditions Gallimard.
- LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. Cornellà del Llobregat: Idea Books.
- Marco, T. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor.
- Meyer, L. B. (2000). *El estilo en la música*. Madrid: Pirámide.
- Morgan, R. P. (1994). *La música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- Persichetti, V. (1995). *Armonía del Siglo XX*. Madrid: Real Musical.
- Ross, A. (2009). *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Rowell, L. (1999). *Introducción a la filosofía de la música: antecedentes históricos y problemas estéticos*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Salazar, Adolfo. (1967). *La música orquestal en el siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schönberg, A. (1951). *El estilo y la idea*. Londres: Williams and Norgate.
- Schönberg, A. (1974). *Armonía*. Madrid: Real Musical.
- Trías, E. (2007). *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- \* Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. (2001). Madrid: Espasa Calpe.



