

COMPOSICIÓN, FIGURACIÓN Y TEMPORALIDAD: A PROPÓSITO DE “REQUIEM CANTICLES”, DE IGOR STRAVINSKY

Miguel Angel Baquedano

En varias obras del último período compositivo de Igor Stravinsky, se halla una organización serial de las alturas. Entre ellas, puede citarse el “Septeto” (1953), para clarinete, corno, fagot, piano, violín, viola y violoncello; “In memoriam Dylan Thomas” (1954), para tenor, cuarteto de cuerdas y cuatro trombones; *Agon* (1956-57), ballet para orquesta; “Abraham e Isaac” (1962-63), balada sacra para barítono y orquesta de cuerdas; “*Requiem Canticles*” (1966), para dos solistas, coro y orquesta.

El serialismo, como organización de las alturas, no implica en Stravinsky la concepción dodecafónica que fue propia de Arnold Schoenberg -el precursor del método- Anton Webern o Alban Berg, la trilogía vienesa que inaugurara históricamente el empleo de ese procedimiento.

Una observación de la “Gigue”, del “*Septeto*” de Stravinsky, permite visualizar que sobre cada una de las partes instrumentales aparece la serie “individual” sobre la que se halla escrita la misma. Las series se presentan como conjuntos de ocho sonidos ordenados gradualmente, en forma ascendente o descendente. Stravinsky hace un empleo modal de tales series, es decir, combina libremente los sonidos sin atenerse a principio de sucesión alguno.

El proceso de formalización serial, realizado por Stravinsky en “*Requiem Canticles*”, se halla ampliamente tratado y descrito en un artículo de Claudio Spies¹. A modo de reseña del mismo, digamos que la formalización serial llevada a cabo por el compositor contempla, a partir de dos series de doce sonidos, los siguientes procedimientos: división de la serie en dos hexacordios; el primer sonido de cada hexacordio manteniéndose fijo cumpliendo la función de *eje* o *pivote*; a partir de los sonidos *pivotes*, Stravinsky efectúa una permutación circular de los intervalos de cada hexacordio, aunque excluyendo, cada vez, el primer intervalo, la transposición se completa con el intervalo formado entre el sonido 6 y el *pivote*. Los procedimientos señalados se aplican a las series O, R, I, RI.

Algunas consecuencias del proceso de formalización pueden apuntarse: la permutación circular de los intervalos de cada hexacordio permite el vínculo de cada intervalo con el sonido *pivote*; las series derivadas presentan repeticiones de sonidos; las series derivadas, finalmente, no son réplicas *isomórficas* de la serie original, son *repeticiones inexactas* de ésta.

Por nuestra parte, interesa dirigir la atención a un conjunto de rasgos propios de la escritura de Stravinsky, sobre los que se asienta el aporte original del compositor a lo largo de su obra de creación. Nos referimos, pues, al trabajo de *figuración* sobre el material sonoro, al conjunto de operaciones puestas en juego que hace posible definir los siguientes atributos como emergentes característicos de la escritura stravinskyana, ellos son: la tendencia al empleo de elementos *fijos*, invariantes en el tiempo, y las consecuencias de esta actitud sobre la temporalidad de la obra: inducción de un tiempo *estático*, por la reiteración de la información producto de la multiplicación de las repeticiones²; el tratamiento de la variación por *desviación mínima del modelo*³, en otras palabras, las “simetrías asimétricas” o “repeticiones inexactas” de frases, segmentos y períodos; la creación de marcadas *divergencias* u *oposiciones estructurales* entre los diferentes planos que conforman la obra; la *puesta en fase* y el *desfasaje* en el

¹ “Some Notes on Stravinsky’s Requiem settings”, en *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, Editado por B Boretz y E. T. Cone, Princeton, 1968.

² De acuerdo con **François Decarsin**, “Les Symphonies d’instruments a vent de Stravinsky: déni du présent et mise en question d’une direction du temps”, en *Analyse Musicale*, S.F.A.M., Paris, n° 6, Janvier 1987, pp. 38-43.

³ Esta característica define el método de ampliación empleado por Stravinsky, el *desarrollo acumulativo*, según **Pierre Boulez**, *Jalons*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, Préface posthume de Michel Foucault, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1989, p. 197.

tratamiento temporal de las estructuras, lo cual significa hacer de la *modulación de las relaciones temporales*, entre estructuras superpuestas y/o sucesivas, un elemento de *figuración*, algo a lo que dedicaremos especialmente nuestra atención; la *movilidad rítmica* frente a la *inmovilidad melódica y/o armónica*; la articulación de la forma por *alternancia y/o repetición* de estructuras o poliestructuras.

Nos proponemos entonces seguir las huellas de esta actitud compositiva en “*Requiem Canticles*”, focalizando especialmente el “*Prelude*” con que se inicia la obra.

Elementos configurativos

El primer elemento que aparece es una *homorritmia* basada en un movimiento isócrono de semicorcheas. Proceso acumulativo, de densidad variable, donde la repetición de altura, en cada una de las líneas individuales, está aliada a una dinámica y articulación constantes. Homogeneidad rítmica, dinámica y articuladora que se confirma plenamente, cuando por tramos, alcanza el unísono. (Para una comprensión detallada del presente análisis es imprescindible la observación de la partitura de la obra.)

En el extremo opuesto, demarcados completamente de la homorritmia, un sistema de *contrapuntos fijos* se irá sumando por acumulación progresiva superpuestos al movimiento isócrono. Más allá de su identificación en términos de escritura, la proximidad y aún el entrecruzamiento de las tesituras relativas en que se desenvuelven los *contrapuntos* favorece la interferencia recíproca de los mismos, en el momento de la audición. Heterogeneidad rítmica, melódica y articuladora recibiendo, además, la contribución de la interferencia mutua de las tesituras posibilitando cierta neutralización recíproca de las líneas superpuestas. La repetición y la variación por desviación *ínfima* del modelo, rasgos característicos de Stravinsky en el tratamiento de las células melódicas, se halla presente ya en el antecedente del *sujeto* (enunciado por el violín solista 1, en el compás 5. Un tratamiento similar puede verificarse luego en la escritura de las sucesivas líneas que irán acumulándose.

El montaje estructural se rige por el enfrentamiento *homorritmia/contrapuntos*, sin variantes en el orden de aparición de los mismos a lo largo del “*Prelude*”. La forma resulta así del *resurgimiento periódico* de dicha superposición, demarcada siempre por un silencio. Cada reaparición sucesiva, aunque conservando sus cualidades estructurales, introduce una modificación de contexto: la incorporación de un nuevo contrapunto (comenzando uno solo, se agregan paulatinamente hasta cuatro). Al incremento paulatino de la densidad viene a sumarse, recordémoslo, el proceso de interferencia recíproca de los contrapuntos, por las razones señaladas más arriba. Los períodos sucesivos se identifican de la siguiente manera: *P*, *P1*, *P2*, etc. (Ver Cuadro)

A partir de este reconocimiento, conviene reparar en lo siguiente: a pesar de las modificaciones que revela cada período, la conservación de las cualidades estructurales - reforzada por el empleo de elementos fijos (*contrapuntos*)-, favorece la *repetición*. Puede afirmarse entonces, parafraseando a François Decarsin, que la percepción de las diferencias no resulta gravitante frente a la percepción de las semejanzas, que aquéllas resultan una contribución a la memoria, por posibilitar la confrontación de la modificación de contexto o de distribución con la estructura escuchada inmediatamente antes.⁴

Por todo lo dicho, interesa focalizar ahora la manera en que Stravinsky *modula* las relaciones internas entre los elementos configurativos bajo dos aspectos: la *superposición* y la *sucesión*.

Superposición y relaciones estructurales

Un estudio de las relaciones estructurales entre elementos superpuestos, en cada uno de los períodos, revela lo siguiente:

P puesta en fase del primer unísono, *la*, en el plano homorrítmico -compás 4-, con la entrada del antecedente del *sujeto*; desfasaje del segundo unísono, *re*, respecto

⁴ *Art. cit.* El subrayado es nuestro.

de la métrica -c.6-, aunque coincidiendo, de modo inexacto, con el *re* a la 8va. del *sujeto*.

P1 puesta en fase del primer unísono, *sol*, en el plano homorrítmico -c.12- con la entrada del *sujeto* y del *contrapunto 1*; desfasaje del segundo unísono, *mi*, con la entrada del consecuente del *sujeto*.

P2 desfasaje del bloque *x* -cifra 25- con la entrada del *sujeto*, *contrapunto 1* y *contrapunto 2*.

P3 desfasaje del bloque *y* -c.37- con la entrada de los *contrapuntos*.

P4 *homorritmia* sola, bloque *z*.

(Los tres sonidos de *z*, *fa-do-si*, coinciden con los tres primeros sonidos con que se inicia el “*Prelude*”. Allí puede advertirse el sutil tratamiento de la variación que realiza Stravinsky sobre los mismos: así, mientras *do* y *si* conservan la transposición inicial de 8va., modifican la instrumentación; en tanto *fa*, modifica ambos.)

Sucesión y relaciones estructurales

Llegados a este punto, debemos considerar ahora las diferencias en la *duración* de cada período, a fin de dilucidar, en primera instancia, las condiciones que rigen tales diferencias, e inmediatamente, sus consecuencias a nivel formal.

Sin perder de vista que los *contrapuntos*, como ya fuera señalado, son elementos *fijos*, con una duración de ocho compases, es fácil reconocer que la duración de los periodos está determinada por los segmentos homorrítmicos previos a la aparición de aquéllos. De allí, entonces, conviene identificar las duraciones de tales segmentos por cuanto ellos regulan: a) la relación de entradas con los *contrapuntos*; b) la duración total del período.

La duración de cada uno de estos segmentos, en cada período, es la siguiente (los números indicando cantidad de semicorcheas):

P: 17 *P1*: 18 *P2*: 34 *P3*: 24

Las relaciones duracionales de estos segmentos permite constatar sin mayor dificultad: la repetición inexacta entre *P1* y *P*; la duplicación exacta entre *P2* y *P*; la diferencia de -10 entre *P3* y *P2*, esta última, no hallando correspondencia inmediata con el resto de las magnitudes puestas en juego.

Estos segmentos, además, son los únicos donde aparecen cambios de métrica. Al respecto, el cambio y permutación de los indicadores de compás (5/16; 7/16; 8/16 -este último empleado sólo una vez-), produce una irregularidad distributiva que halla su correlato a nivel rítmico. Así la cantidad de ataques, en cada período, es la siguiente (los números indicando cantidad de semicorcheas):

P: 16 *P1*: 16 (12+4) *P2*: 30 (11+4+11+4)
P3: 22 (11+11) *P4*: 32 (8+11+3+4+5+1)

(Entre paréntesis se indican los agrupamientos internos, separados por silencio.)

Considerando la cantidad de ataques de cada uno de estos segmentos, incluyendo *P4* -*homorritmia* sola-, fácilmente se puede reconocer: la repetición exacta entre *P1* y *P*, aunque modulada por el agrupamiento interno; la repetición inexacta entre *P4* y *P2*; la duplicación exacta entre *P4* y *P*; la diferencia de +10 entre *P3* y *P4*.

El mismo cotejo llevado al nivel de los agrupamientos internos revela la primacía de dos magnitudes, 11 y 4, siendo 12 una repetición inexacta de la primera, y 8 la duplicación exacta de la segunda. La suma $3+4+5+1=13$ podría ser reinterpretada, analíticamente, si sustraemos el último evento, particularizado en sí mismo por la articulación *sf*. Digamos, finalmente, que de todos estos segmentos, el único que presenta una repetición exacta de su

diseño interno, desde el punto de vista rítmico, armónico, así como de la densidad, es el correspondiente al período central, *P2*.

Al cabo del reconocimiento efectuado, es preciso reparar en la interferencia *rítmico/métrica* que tiene lugar en los segmentos que estamos considerando: la distribución irregular de los agrupamientos rítmicos enmascara la irregularidad métrica indicada. Desde otro ángulo, la *homorritmia* pone claramente en evidencia el enfrentamiento entre *movilidad rítmica* e *inmovilidad armónica*, ya sea por la aparición de unísonos o bien bloques de alturas fijas, de acuerdo a nuestras observaciones previas.

Por otra parte, el relevamiento sumario de las relaciones de altura en el plano homorrítmico, deja al descubierto la preeminencia de intervalos de *5ta. justa*, y su complementario *4ta. justa*, y *7ma mayor/7ma. menor*, y, bien por ‘sustracción mínima’, *6ta. mayor*.

Debemos atender, a continuación, a la distribución cuantitativa de los diferentes periodos y a las *relaciones proporcionales* entre ellos, ya que en música como la que estamos considerando, donde la *no-linealidad* constituye el factor de estructuración jerarquizado, las proporciones llegan ser, de acuerdo con Jonathan D. Kramer, el “mayor determinante de la coherencia formal”⁵.

Convendría reparar, aunque sea de manera sintética, en los conceptos desarrollados por este autor en su estudio de la temporalidad musical. Así, Kramer considera la *linealidad* y la *no-linealidad* como “...los dos medios fundamentales a través de los cuales la música estructura el tiempo y el tiempo estructura la música.”⁶. De su interacción, según este autor, dependen el estilo y la forma de una obra musical. En lo que se refiere a *linealidad*, Kramer la define en los siguientes términos: “...la determinación de alguna(s) característica(s) de la música de acuerdo con implicancias que surgen de acontecimientos previos de la pieza. Así la linealidad es procesiva.”⁷. En cuanto a la *no-linealidad*, es considerada del siguiente modo: “...la determinación de alguna(s) característica(s) de la música de acuerdo con implicancias que surgen de principios o tendencias que gobiernan una pieza entera o sección.”⁸. Es no procesiva.

Retomando ahora nuestro recorrido analítico, la duración de cada período, expresada en cantidad de semicorcheas, es:

P: 38 *P1*: 58 *P2*: 74 *P3*: 64 *P4*: 38

Sobre las relaciones proporcionales entre los diferentes periodos, puede decirse: la repetición exacta entre *P4* y *P* se halla claramente modulada por la modificación de contexto; *P1* se incrementa, de modo inexacto, en $1/2$, respecto de *P*; *P2*, por su parte, es una duplicación inexacta de *P*. *P3*, no teniendo correspondencia ‘evidente’ con el resto de las magnitudes, expresa una llamativa diferencia de -10 respecto de *P2*. Ahora bien, debe tenerse en cuenta, que el cálculo de cada período fue realizado con exclusión de los compases de silencio que se presentan al final de *P* - *c.* 8-, y antes de *P3*, - *c.* 34-. En tales condiciones, resulta altamente significativo la coincidencia de la suma de estos dos compases de silencio, 10 , con la diferencia entre *P3* y *P4*. Esta coincidencia cierra el juego de correspondencias internas entre las relaciones de duración de los periodos, integrando a la vez, a dicho juego, a las pausas marcadas por silencio.

Por último, el cálculo de la sección áurea del “*Prelude*”, teniendo en cuenta la extensión total del mismo, 282 semicorcheas, es 174,276. Este punto coincide, con una ligera *inexactitud!*, con el compás de silencio justo antes de *P3*, período en el que se incorpora el

⁵ *The Time of Music*, New York, Schirmer Books, 1988, p. 52 (trad. por el autor). Sobre el manejo de las relaciones proporcionales en la obra de Stravinsky, véase *ibid.* Chap. 10 “Duration and Proportion”. El cap. 9, por su parte, está dedicado a un análisis de la *Sinfonías para instrumentos de viento*, del mismo compositor.

⁶ *Op. cit.*, p. 20 (traducido por el autor).

⁷ *Ibid* (traducido por el autor).

⁸ *Ibid* (traducido por el autor).

contrapunto 3 -violoncello duplicado con contrabajo- alcanzando el montaje de las estructuras su mayor densidad.

El análisis realizado permite comprobar la persistencia de Igor Stravinsky en una actitud compositiva que, sin duda, ya había alcanzado su cima mucho tiempo atrás, y que a lo largo de su obra de creación adoptó diferentes facetas.

Trabajo de investigación de la cátedra de "Morfología". Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.

Prelude de Requiem Canticles (1966)
Igor Stravinsky

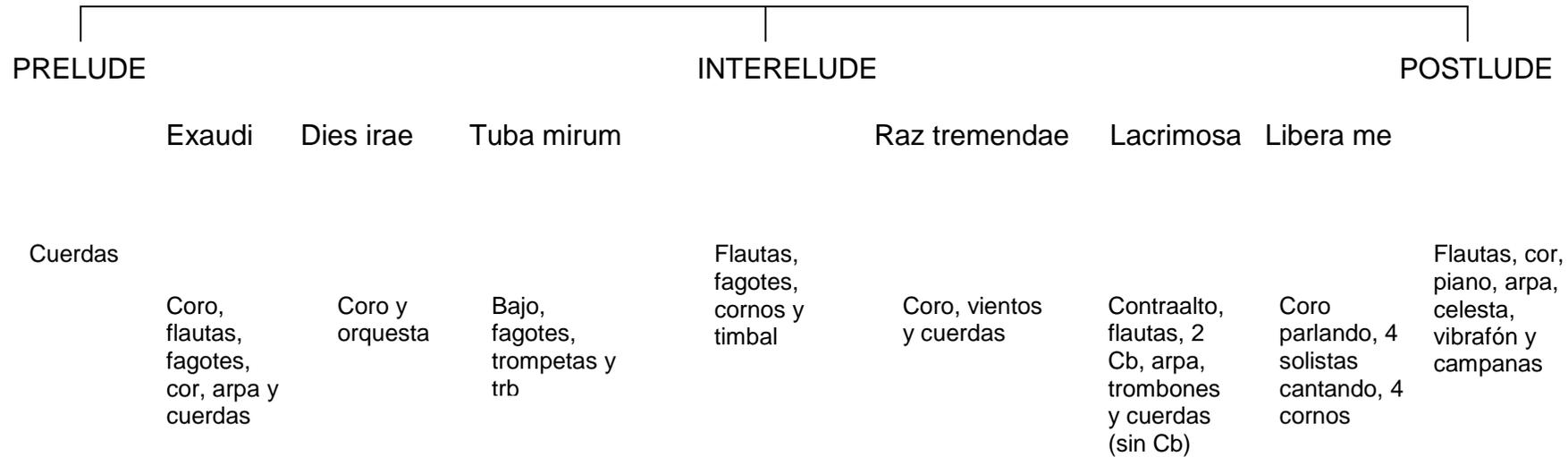
The score consists of five parts: P, P1, P2, P3, and P4. Each part is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. The notation includes fingerings (circled numbers), articulations (dots and slashes), and dynamic markings. Brackets and boxes highlight specific measures and phrases.

- Part P:** Starts at measure 17 with a *(homorritmia)* marking. It features a phrase labeled *Antecedente (VI)* and includes unison markings for *la unísono* and *re unísono*.
- Part P1:** Starts at measure 58. It includes a phrase labeled *Antecedente (VI)* and *Consecuente (VI)*. Unison markings for *sol unísono* and *mi unísono* are present.
- Part P2:** Starts at measure 74. It includes a phrase labeled *Anteced. Cons. (VI)* and a *so* marking.
- Part P3:** Starts at measure 64. It includes a phrase labeled *Anteced. Cons. (VI)* and a *(Vc cb)* marking.
- Part P4:** Starts at measure 38. It includes a phrase labeled *Anteced. Cons. (VI)*.

* se excluye el compás de silencio

CUADRO

Requiem Canticles



Contraalto, Bajo, Coro, Orquesta: 3 flautas (3ra. También Píccolo), flauta contraalto, 2 fagotes, 4 cornos, 2 trompetas, 3 trombones, timbales, xilofón, vibrafón, campana, arpa, piano, celeste, cuerdas