

IGOR STRAVINSKY Y EL CLARINETE: *TRES PIEZAS PARA CLARINETE SOLO*

Juan M. Ortigosa Fernández

Resumen:

El presente artículo trata sobre la obra *Tres piezas* para clarinete solo de Igor Stravinsky. Lejos de ser un manual sobre interpretación, solo pretende colocar sobre la mesa una serie de datos y consideraciones que ayuden a cualquier interesado en estudiarlas a trazar su propio mapa mental. Hablaremos de conceptos como tensión, timbre, estilo, lenguaje, todo ello mezclado con aportaciones históricas, relaciones con otras composiciones del autor, compositores, intérpretes, etc. Asimismo, se complementa con un análisis descriptivo de cada una de las piezas.

Palabras clave: Stravinsky, Piezas, Primitivismo, Cantilación, Polirritmia

En el siguiente artículo vamos a comentar y analizar una de las piezas escritas para clarinete por uno de los compositores más relevantes del siglo XX: *Tres piezas* para clarinete solo de Igor Stravinsky. Compuestas en 1918, inauguran una tradición de escritura que irá estableciéndose a lo largo de ese siglo, gozando de gran éxito. Me refiero naturalmente a la pieza para instrumento solo y no necesariamente un estudio, reservado hasta la fecha prácticamente al piano. El clarinete, por sus características acústicas, su agilidad, versatilidad dinámica, etc., ha sido y es uno de los instrumentos más usados por los compositores para sus piezas para instrumento solo.

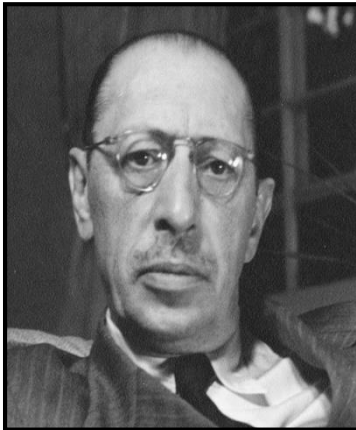


Ilustración 1. Igor Stravinsky

En esta obra podemos observar cómo el compositor distribuye los diferentes grados de tensión de una forma progresiva de inicio a fin: la primera pieza es lenta y grave, la segunda viva y contrastada tanto en motivos como en timbres, y la tercera aguda y estridente. De la misma forma gradúa también el timbre, escribiendo las dos primeras para clarinete en La (más grave y dulce) y la última para clarinete en Sib (más agudo y agresivo), demostrando así un sutil conocimiento del instrumento.

En cuanto al estilo, y para contextualizar la obra, es imprescindible hablar de un acontecimiento histórico que cambiará el curso de sus composiciones. Me refiero al estallido de la Segunda Guerra Mundial que provoca su marcha de Rusia, estableciéndose en Suiza. A partir de aquí su música se vuelve cada vez más antiromántica, desterrando el estallido de color y el exotismo que derrocha en obras como *El pájaro de fuego*. Escribe para una orquesta cada vez más pequeña, persiguiendo timbres nítidos y descarnados, y centrándose aún más en lo que será su mayor aportación: su concepción del ritmo. Si hablamos de periodos compositivos tenemos que diferenciar tres: el primitivismo¹ (1910–1923), neoclasicismo (1920–1951) y su última etapa hasta su muerte vivida íntegramente en Estados Unidos. Vamos a centrarnos en los dos primeros, concretamente en la transición entre ellos. Situamos por tanto las *Tres Piezas* en lo que algunos llaman el estilo “preguerra” donde encontramos una de sus grandes obras: *La consagración de la primavera*, con la que comparte muchas similitudes, y el estilo “exilio suizo” en el que encontramos *La historia de un soldado*, con la que guarda una estrecha relación. Para la composición de esta última (estrenada en el Teatro Municipal de Lausanne el 28 de septiembre de 1918) Stravinsky contó con la ayuda económica del filántropo Werner Reinhart, a quien dedicó la obra e incluso regaló



Ilustración 2. Edmond Allegra

¹ Movimiento artístico cuyo objetivo era rescatar el folclore más arcaico de ciertas regiones con un lenguaje moderno. Sus máximos exponentes fueron Stravinsky y Bartok.

el manuscrito. Poco después, entre octubre y noviembre, compuso las *Tres piezas* que tuvieron como destinatario al mismo Reinhart, excelente clarinetista aficionado. Fueron estrenadas el 8 de noviembre de 1919 en Lausanne por el clarinetista Edmond Allegra², quien también participó un año antes en el estreno de *La Historia de un soldado*.

En lo que respecta al lenguaje debemos introducir la “relación” que establece con Claude Debussy, con quien comparte la tarea de colocar a París en el centro de la música de vanguardia. Aunque distintos en sus concepciones, es aquí donde empieza a aparecer el lenguaje que caracteriza la pieza que nos ocupa. En Stravinsky encontramos multitud de juegos rítmicos, claridad en articulaciones y contrastes dinámicos extremos. Con ello pretende captar la atención del oyente, que el oído no se acomode a lo convencional, y no duda en utilizar recursos que estarán presentes en toda su producción. Nos referimos a la politonalidad, la polirritmia, adornos de notas disonantes, repetición estática de ritmos y motivos, su combinación con silencios y sus particulares mutaciones. Al contrario que Debussy, no creía en el poder evocador de la música, e incluso afirmó en varias ocasiones su inutilidad para significar emociones.

La obra está editada por la editorial londinense *Chester Music* y es una pieza con un férreo control por parte del compositor. Apenas deja espacio a lo subjetivo, pero a la vez dificulta su interpretación por la cantidad de exigencias rítmicas, metronómicas y de articulación. Es más, en la cabecera de la edición aparece una anotación pidiendo el escrupuloso cumplimiento de medida, respiraciones y demás anotaciones que en ella se encuentran.

Una vez hechas todas estas apreciaciones, pasamos a analizar cada una de las piezas.

² Clarinetista suizo, miembro de la Boston Symphony Orchestra desde 1925 hasta 1933, a quien Federico Busoni dedicó su Concertino.

PRIMERA PIEZA

En ella vemos la capacidad de Stravinsky para explotar un motivo minúsculo de forma continuada. La melodía del clarinete es una continua cantilación más cercana a una ejecución íntima que a algo pensado para una audiencia. Constantemente cambia de compás manteniendo la equivalencia de corcheas, encontrando numerosas respiraciones marcadas por el compositor que deben hacerse como una corchea más. La tesitura en la que se desarrolla es reducida puesto que la cuerda de recitación gira en torno a Sol# 3 y Fa# 3 siendo el techo de la pieza. Sí amplia por el contrario hacia el registro grave llegando al límite del instrumento, es decir, el Mi 2.

Los primeros tres compases exponen el motivo temático que sufrirá variaciones a lo largo de la pieza y que recuerda en cierto modo la introducción del fagot en *La Consagración de la primavera*. Los compases 4 y 5 suponen una respuesta a este motivo con cambios métricos que hacen variar la acentuación y los valores. En el compás 7 un encadenamiento de intervalos descendentes supone otra fuente de recursos.



Ilustración 3. Motivo generador

En el compás 10 se abre una sección central con tres notas que destacan sobre todas las demás por su articulación. A partir de ahí se da una serie de corcheas casi continua, agrupadas por ligaduras de diferente duración que dan lugar a formas que cambian por adicción, sustracción, desplazamientos métricos, repeticiones, etc. La cuerda de recitación desciende situándose en el registro más grave del instrumento. En el compás 22 observamos una especie de Reexposición al aparecer el motivo generador casi idéntico, y al final un cambio de dinámica (*poco forte*) y de agógica (*piu mosso*) sugieren una coda que concluye la pieza con un Mib 3 con calderón y con la anotación *lunga*.

SEGUNDA PIEZA

Nos encontramos con una pieza que exige un alto nivel de precisión en la ejecución. De hecho es significativo que no incluya indicación agógica. Simplemente hay una velocidad metronómica y unas equivalencias que en ocasiones originan confusión entre aquellos que se enfrentan a su estudio. A pesar de ser la más breve de ellas, es la más contrastante y técnicamente compleja. No es de extrañar por tanto, que no presente barra de compás; es la propia figuración la que crea las estructuras necesarias para su discurrir.

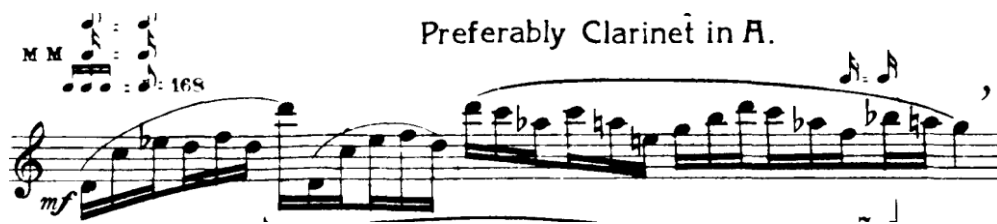


Ilustración 4. Equivalencias en inicio

En cuanto al análisis formal estamos ante una pieza de carácter tripartito y simétrico dividida en tres secciones. Observamos así una sección inicial que denominamos A de carácter muy rápido (corchea = 168) que comienza con un motivo que rápidamente sufre un desplazamiento métrico. A partir de ahí hay un continuo discurrir de diferentes ideas que dan lugar a cambios de acentuación, figuraciones irregulares, mordentes (que serán una constante en todas ellas), etc. separadas únicamente por respiraciones, para acabar en un Sol 5 *forte* con calderón. Seguidamente pasamos a un Mi 2 (nota más grave del clarinete) en pianísimo con la clara intención del contraste entre registro y dinámica, inaugurando así la segunda sección que denominamos B. En ella vemos mucho más elaborados los recursos temáticos. Hay dos células que funcionan a modo de pregunta-respuesta. La primera se desarrolla en el registro grave con una fórmula rítmica compuesta por corchea y semicorchea con mordente que repite en numerosas ocasiones. La segunda tiene un carácter mucho más melódico y con la indicación *mezzo-piano*. El movimiento es en general por grados conjuntos aunque

interrumpidos por los constantes mordentes que inundan la escritura. En general hay una especie de regresión al ambiente de la primera pieza, lo que le da unidad a la obra. Continúa utilizando estas células pero con diversas modificaciones que parecen despertar en una trepidante subida al registro agudo, llegando así a la tercera sección (A´) o recapitulación, puesto que repite casi íntegramente el motivo inicial con idénticos desplazamientos rítmicos, con los que llegamos a una especie de coda que recuerda el final de la primera pieza pero con las indicaciones agógicas y dinámicas opuestas.



Ilustración 5. Sección B

Hemos de señalar la importancia en esta pieza de la nota Sol que parece ser el “centro tonal” por decirlo de algún modo. En la primera sección, las diferentes ideas que mencionaba anteriormente acaban de una forma u otra descansando en ella, así como el final de la misma. También ocurre en la llegada a la tercera sección y la entrada a coda.

TERCERA PIEZA

Dominada por la alternancia de las notas Lab 4 y Sib 4, es la más larga y repetitiva de las tres. Sobre ellas se desarrolla un muestrario de articulaciones y ritmos diversos ornamentados con floreos y mordentes. A diferencia de la segunda, existe una distribución por compases aunque cambia constantemente. Asimismo, la acentuación no se corresponde con la métrica, lo que provoca numerosas hemiolias. En cuanto a las dinámicas, observamos cómo Stravinsky recurre a unos *crescendi* muy dilatados en el tiempo que desembocan en *piano súbito* para volver a empezar generando tensión hasta el siguiente cambio. En este caso el compositor utiliza el término francés *sombrier le son*. En ningún momento permite relajar la tensión del oyente, haciéndole partícipe del obsesivo y frenético discurso. La escritura es exacta y contundente. Prueba de ello son los numerosos acentos y la repetición de hasta cinco veces de un diseño sobre la misma

nota que machaca de manera compulsiva y con una violencia feroz. El último pentagrama es el estallido final donde el intérprete en fortísimo lo da todo, sorteando acentos, mordentes, grupos irregulares y demás “zancadillas” para llegar a un Sib 3 con calderón donde relajar la tensión acumulada y salir literalmente de la obra con un insignificante mordente.



Ilustración 6. Inicio pieza 3

BIBLIOGRAFIA

GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza, 2001.

SALVETTI, Guido. *El siglo XX*. Madrid: Turner, 1986.

CRAFT, Robert. *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza Música, 1991.

MANOURI, Philipp. Notas del CD *Stravinsky, Boulez, Denisov, Stockhausen, Donatoni, Berio*. (Alan Damiens, clarinette) Francia: Adda, 1988.

GRIFFITHS, Paul: Notas del CD *Stravinsky. Le Sacre du printemps, L'Oiseau de feu, Jeu de cartes*. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 1976.

STRAVINSKY, Igor: *Tres piezas para clarinete solo*. Edición revisada por Nicholas Hare. Londres: Chester Music, 1993.