**La consagración de la primavera de Igor Stravinski**

30/08/2012

***Por Martín Llade***

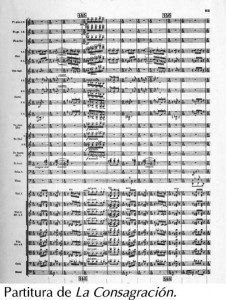
**La consagración de la primavera ha sido considerada como un momento decisivo en la historia de la música. Ciertamente, con ella ese concepto romántico de lo “bello”, se rompe y ya no hay lugar para lo sentimental ni lo agradable. Lo que se pretende, el “objeto sonoro”, es lo destacable. Stravinski estaba de acuerdo con la idea de que la convención era un obstáculo para reconocer lo auténtico y, por tanto, tuvo claro que había que romper los antiguos esquemas musicales y deformarlos, para crear otros nuevos que supusieran una visión auténtica de las cosas.  
Él se consideró como inventor de la música pero no como compositor, ya que el concepto de la inspiración resultaba sospechoso.**

Stravinski tenía la idea de escribir, ya antes incluso del estreno de Petruchka, una especie de sinfonía de primavera primitiva, que iba a ser llamada Gran Sacrificio.  
En este caso, al igual que en Petruchka, que en principio iba a ser una Konzertstücke (pieza de orquesta), Diaghilev convenció al compositor de que debía ser concebida para los Ballets Rusos, lo cual derivó en la composición de La consagración de la primavera.  
La representación de esta obra provocó uno de los escándalos más formidables de la historia de la música, cuando fue estrenada en el Teatro de los Campos Elíseos, en París, el 29 de mayo de 1913. Diaghilev tomó una decisión que Stravinski consideraría errónea durante toda su vida: confiar la coreografía a la gran estrella de los Ballets Rusos, Vaclav Nijinski. La imagen que da Stravinski en sus memorias del genial bailarín es bastante gráfica: “La ignorancia que mostraba ante las nociones más elementales de música era flagrante. El pobre no sabía leer música ni tocar instrumento alguno. Manifestaba sus opiniones musicales mediante frases banales o reproduciendo lo que había escuchado a otros. Como no parecía que albergase opiniones propias, uno acababa por convencerse de que éstas no existían. Estas carencias eran tan graves que no se veían compensadas ni por su imaginación plástica, en ocasiones de una belleza extraordinaria”.  
Nijinski había sido objeto de un gran escándalo en 1912, al realizar una coreografía para los Ballets sobre el Preludio a la siesta de un fauno de Debussy. Su expresiva gesticulación, abiertamente erótica por cuanto lo que la música le sugería, encolerizó al público y Stravinski tuvo la intuición de que las cosas no iban a ir bien con el bailarín al mando de esta aventura. Por si fuera poco, no sabía siquiera leer música, con lo que su preparación de La consagración fue un infierno tanto para Stravinski como para los bailarines, ya que era preciso interpretar constantemente la música para él, a fin de que Nijinski pudiera elaborar su coreografía. Además, había que recordarle el compás de la música y sus divisiones, tarea ardua, ya que Nijinski era incapaz de retener los conceptos musicales más básicos. Entonces decidió algo que resultaría fatal para el estreno: dar de viva voz numéricamente a los bailarines la forma en que debían de llevar el compás.

**La legendaria velada del 29 de mayo de 1913**

Mucho se ha escrito acerca de la jornada del 29 de mayo de 1913 pero todavía en sus memorias, veinte años después, Stravinski pasa de puntillas sobre el tema, aduciendo que ya era de sobra conocido.  
Pierre Monteux dirigía a la orquesta y los decorados y el vestuario eran obra de Nicholas Roerich. Todo el París Musical y la alta sociedad se habían congregado prácticamente para escuchar lo último de Stravinski. Ciertamente, la impresión general es que iban a encontrarse algo parecido a El pájaro de fuego o Petruchka, pero a partir de los primeros compases del solo de fagot que abre la obra todo se desbordó. A las risas y abucheos siguieron algunas deserciones de la sala y las protestas furiosas de quienes pedían silencio, por considerar aquello una obra de arte. Los gritos fueron en aumento y los bailarines eran incapaces de escuchar las indicaciones verbales de Nijinski, quien se desgañitaba entre bastidores subido a una silla. El escándalo degeneró en violencia física y Diaghilev no tuvo mejor idea que hacer apagar varias veces las luces de la sala, lo que empeoró las cosas, en lugar de atenuarlas. Stravinski, descompuesto, abandonó el teatro llorando, mientras que a Nijinski tuvieron que sujetarlo, pues estaba dispuesto a pegarse con el público. La representación no llegó a su fin.  
Sin embargo, al año siguiente, una interpretación de La consagración de la primavera en versión de concierto, sin ballet, confirmó a esta partitura como la más rompedora de su tiempo. Stravinski se había innovado en cuanto a la concepción del arte del teatro, atribuyéndole a la danza una función orgánica y no meramente decorativa. Ya despojada del ballet, el público consideró La Consagración como la culminación del primitivismo. Cocteau la definió como “una pastoral del mundo prehistórico” llevada cabo por un músico visceral, añadiendo “hay algo de misticismo teatral en La consagración..¿No es acaso una música que se escucha con la cabeza entre las manos?”.  
El propio compositor nos dice “no fui guiado por ningún sistema. Escuché y escribí lo que escuché.Yo soy la vasija por la cual La consagración pasó”.  
Esta partitura se consideró el culmen del gigantismo orquestal postromántico con una plantilla de cinco flautas, cuatro oboes, más de un corno inglés, cinco clarinetes, cuatro fagotes, más un contrafagot, ocho trompas, cinco trompetas, tres trombones, dos tubas, dos músicos en los timbales, gran grupo de percusión y cuerda. Durante los restantes momentos de su carrera musical en Francia o América, y ya adscrito plenamente al neoclasicismo, Stravinski no volverá a superar tal volumen orquestal, sino que tenderá a la reacción contraria.  
La orquestación de La consagración de la primavera sería revisada posteriormente, en dos ocasiones, en 1921 y 1943.

**Una obra sin estructura ni argumento**

La consagración no tiene una estructura concreta, no tiene un tema dramático, ni personajes ni acción continuada; se divide en “cuadros” separados, no existen temas bien diferenciados y la única manera de mantener coherencia sería a través de los desencadenamientos rítmico-tímbricos que alcanzan su mayor intensidad en el último cuadro.  
El desencadenamiento rítmico, en un principio de apariencia caótica, está siempre regulado por un cálculo entre acentos y duraciones. Existen pequeñas células temáticas simples y si se repiten dentro del mismo episodio, no lo hacen casi nunca en otro número. De hecho, Stravinski intenta dotar a cada pieza de La Consagración de un material temático propio.  
En la primera parte, La adoración de la tierra, se muestra una melodía lituana en la introducción, aunque no se utilizan apenas temas folklóricos, pues ésta es la única cita de la obra, pero sí podemos referirnos a una memoria folklórica inconsciente. A muchos dicha melodía les ha recordado a Una Noche en el Monte pelado de Mussorgski o al tema de la flauta del Preludio a la siesta de un fauno de Debussy.  
Esta melodía está impostada sobre una escala modal defectiva (mi, sol, la, si, do, re) y sobre una relación de cuartas (mi, la,re). Desde aquí llegamos hasta una serie de danzas que celebran la pubertad, la abducción ritual, el exorcismo del invierno y un combate.  
Existen tres tipos de danzas dentro de La Consagración: las danzas primitivas, agresivas y las salvajes, que son las que cierran las dos partes del ballet; las danzas llamadas ‘jorovod’, que son lo contrario, lentas y con diferencias melódicas respecto a las primeras; y, por último, están las procesiones lentas pero de complejidad métrica interna, pese a la continuidad rítmica de la superficie.  
La segunda parte, El sacrificio, empieza con una música misteriosa, mientras que se marca un círculo místico. En el momento en que es elegida la víctima para el sacrificio, comienzan los ritmos abruptos y rápidos; los espíritus de la tribu son evocados por bailarines masculinos y se les puede escuchar en el dueto entre el corno inglés y la flauta baja. La danza del sacrificio de la doncella es representada con el tremendo ostinato rítmico del finale para la orquesta entera. Stravinski hace una utilización funcional del ostinato, lo repite y lo usa de forma dramática, para dar esa idea de alarma y de primitivismo. La eficacia de este recurso es tan impresionante que no dudaría en emplearlo en obras posteriores.  
Además, en esta obra Stravinski afirma el predominio del ritmo, se da la polirritmia y la métrica es cambiante, así que, como ya se ha señalado anteriormente, al no haber disposición temática, es el ritmo el que confiere al conjunto una especial unidad sonora.  
El ritmo no se precipita hacia el final, se agrupa en torno a continuas suspensiones y aquí radica lo obsesivo de la obra. Esa impresión se definió como “sacudidas eléctricas” inquietantes y agresivas y puede afirmarse sin temor que el público todavía las experimenta al escuchar este ballet.  
Pero esa sensación de inquietud también la logra Stravinski debido a las superposiciones con resultado politonal: así, motivos ajenos, cuando no opuestos, otorgan una característica evidente: la disonancia, de forma que dos o más líneas horizontales coinciden en una intemperancia vertical. Y si bien existe una polaridad entre diatonismo, que es el que impera en la obra, y el modalismo, sin embargo no hay apenas líneas cromáticas.

**Primera parte: La adoración de la tierra  
Introducción**

Los análisis existentes de esta obra son incontables, y no siempre uniformes. Puede considerarse de referencia el realizado por Santiago Martín Bermúdez en su extraordinaria monografía sobre el compositor. Martín Bermúdez describe detalladamente las partes de la obra, haciendo hincapié en esa melodía tan llamativa realizada por el fagot en un registro agudo, de forma que es realmente difícil percibir el timbre del instrumento llegando a asemejarse a un clarinete. Muchos estudiosos han considerado que este solo da comienzo verdaderamente a la música del siglo XX. Curiosamente, en el tumultuoso estreno resultó tan chocante que produjo las burlas del público más recalcitrante. Incluso el compositor Camille Saint-Saëns, que se hallaba presente en la sala, la abandonó apenas hubo escuchado esto.  
El tema del fagot va evolucionando, siendo punteado por instrumentos de madera, con trémolos en el viento. Se pasa entonces por cambios de compás 4/4, 3/4 y 2/4, donde se funden diferentes timbres a partir del tema del fagot. Los temas, la métrica y el timbre brotan, confluyendo de forma simultánea, lo que conlleva a una complicada armonía, y episodios politonales. Así transcurre este pasaje hasta llegar a un final donde se vuelve a reexponer el tema del fagot, al cual los violines responden en pizzicato. Desde aquí se puede ir captando la danza de los augurios, que es precisamente el segundo número.

**Los augurios de primavera (Danza de los adolescentes)**

Los jóvenes llegan al río en fila india y ejecutan la danza de la primavera y las cuerdas graves en divisi tocan el equivalente a un acorde de Mi mayor, mientras que las agudas, también en divisi, ejecutan una primera inversión de un acorde de séptima sobre Mi bemol. Este tema de carácter rítmico, en staccato reiterante de forma violenta que hacen las cuerdas es intercalado con un fagot, que dibuja un punteo. Además, los vientos intentan transformar el tema pero regresa una y otra vez, tras unos toques de los timbales.  
Los compases se dividen de forma regular y siguiendo un patrón de síncopas y acentos. El pasaje completo forma un periodo de ocho compases, lo cual es una muestra de que la música estaba pensada para el ballet, ya que los bailarines podían seguir contando frases de cuatro compases. Este episodio acaba con dos fortissimi, para dar lugar a el número siguiente,

**Juego del rapto**

Aquí se aprecia el tercer tema que reaparecerá en la siguiente parte. Se juega con cambios de dinámica y tímbrica en un movimiento violento agitado, que contrasta totalmente con el movimiento siguiente; en la transición de uno a otro se escucha un trino de flautas que, poco a poco, se van diluyendo.

**Rondas de primavera**

En este jorovob, los personajes se dividen en dos grupos y se enfrentan. Esto contrasta con el episodio anterior porque en un principio es tranquilo y sosegado. Se percibe el tema que se va repitiendo y en medio se produce un paréntesis en el que la melodía de las flautas y el clarinete piccolo, expresan un momento de gran lirismo, hasta llegar a un forte donde se percibe el tema del rapto transformado, dando lugar a La siguiente parte.

**Juegos de las aldeas rivales**

Aquí se oponen dos temas principales: uno expuesto en las trompas, aunque de forma quebrada, y otro sobre cuatro notas conjuntas, en los oboes y los clarinetes, que es de carácter mágico.

**Cortejo del sabio**

Después de que los personajes se hubieran dividido en dos bandos enfrentados, llega la procesión sagrada de los sabios: el más anciano y más sabio de ellos interrumpe los juegos de la primavera. Es ésta una procesión solemne con repetición de fórmulas breves en los metales, que concluyen en un calderón.

**La adoración de la tierra**

Aquí los personajes danzan apasionadamente sobre la tierra, la santifican y se funden con ella. Son apenas unos breves de compases de dos contrabajos, un timbal y contrafagot, en pianissimo. El episodio se diluye en un acorde de la cuerda, también en pianissimo.

**La danza de la tierra**

La danza de la tierra tiene como fondo el timbal dibujando un ritmo repetido de semicorcheas. Después de exacerbadas fanfarrias nace en la cuerda y las trompas un hormigueo, que se propaga a la orquesta y termina abruptamente.

**Segunda parte: El sacrificio**

**Introducción**

Con todo esto pasamos a la segunda parte de La Consagración. Por la tarde las doncellas danzan en corro y realizan juegos misteriosos, así comienza esta segunda parte en un clima de encantamiento, con una introducción donde se superponen timbres y voces, lo cual evoca un caos. Se pueden captar continuos cambios métricos y de células temáticas.

**Los círculos misteriosos de los adolescentes**

Tanto en este episodio como en el anterior, podemos percibir sonoridad debussyana. Los motivos rituales se repiten, de fondo tenemos las cuerdas hasta un trémolo que marca la transición para escuchar un solo de flauta y flauta contralto con ostinato de trompas, madera y cuerda.

**Glorificación de la elegida**

Un crescendo y un acelerando repentinos hacen estallar este episodio. Una de las doncellas es elegida como víctima, ahora suenan acordes politonales con la orquesta en fortissimo. Las pausas entre un acorde y otro adquieren un momento de concentración de energía y el ritmo varía, sobretodo a través de la contracción y dilatación de estas pausas; se aprecian también los trinos en los agudos y continuos glissandi.

**Recuerdos de los ancestros y Danza de los ancestros**

Es éste un episodio fugaz pero de gran importancia, con un coral de color metálico. Después de algunos arabescos del corno inglés y la flauta, se presenta un tema estridente de la trompeta, que se convierte en obsesivo y prepara la última danza Sagrada, que en sus bocetos Stravinski denominó Danza Salvaje.

**Danza sagrada (la elegida)**

La elegida se sacrifica en presencia de los ancianos durante el gran sacrificio. En esta danza las llamadas del metal y la superposición de chirriantes acordes dan sensación de desasosiego; poco a poco se produce una culminación sonora donde la percusión tiene un gran papel: timbales y bombo coinciden con la aceleración del tiempo y la solución es repentina desde una escala ascendente, con tres fortissimos, silencio, trémolo que termina en un piano y un disonante acorde final.