

“La historia del soldado” y el arte de acompañar

Julio SÁNCHEZ-ANDRADE FDEZ.
Profesor de percusión

TOCAR COMO SOLISTA O ACOMPAÑAR

Entre las competencias académicas¹ principales y esenciales que debe adquirir un músico titulado superior, deben destacarse tanto la de intérprete solista como la de integrante de un conjunto –orquestas, bandas, cámara, etcétera–, y en alguna ocasión y en ciertos sectores docentes, el optar prioritariamente por una u otra suscitó una inútil e irresoluta controversia.

Nadie duda de la importancia educativa que tiene la preparación por parte del alumno de conciertos o piezas en las que intervenga como solista –capacitándolo para poner en práctica todas sus habilidades técnicas, sus conocimientos musicales, su talento y sensibilidad como intérprete y la imprescindible concentración y confianza en sí mismo–, pero no es menos cierto que participar en un grupo obliga al integrante de la formación a desarrollar una serie de estrategias interpretativas “secundarias”; es la trascendencia de los pequeños y sencillos detalles que complementan la parte principal, el saber frasear y articular en función del solista, conocer la importancia dinámica de esa aportación suplementaria y adiestrarse en escuchar al conjunto del que formamos parte. De esa manera, el alumno practicará una destreza imprescindible en cualquier músico que pretenda profesionalizarse: el arte de acompañar.

PROYECTOS INTERDISCIPLINARIOS

En un centro educativo donde alumnos y profesores trabajan con responsabilidad e ilusión, continuamente surgen proyectos espontáneos que a menudo atañen simultáneamente a varias especialidades y que actúan como complemento de la enseñanza en las clases. Eso fue lo que ocurrió en el CONSMUPA el pasado curso cuando la especialidad de Interpretación sugirió el montaje de *La historia del soldado*. En seguida –aparte de los alumnos matriculados en la asignatura, que llevarían a cabo la novedosa puesta en escena– surgió un grupo de profesores interesados en interpretar la parte musical de la obra². Estas actividades que se realizan fuera del horario lectivo y que no proporcionan ningún beneficio económico, evidencian el interés y la pasión de quien entiende la docencia como un continuo aprendizaje y el afán por seguir en activo como intérprete, la auténtica esencia de un músico de esta especialidad.

STRAVINSKY Y *LA HISTORIA DEL SOLDADO*

Cuando Igor Stravinsky escribió *La historia del soldado* en el año 1918, como un canto antibelicista, viviendo exiliado en Suiza, huyendo de un mundo en guerra, sin apenas medios económicos y pensada para interpretarse de modo escueto, lo hizo para un grupo de cámara de siete músicos –violín, corneta, clarinete, fagot, trombón, contrabajo y percusión–, cuatro personajes –narrador, bailarina, soldado y diablo– y una esce-

nografía muy sencilla³. El texto, adaptación de una leyenda rusa, escrito por Ramuz, estaba pensado, según el compositor, para ser “tocado, recitado y danzado”. Perteneciente al periodo “primitivo” o “ruso” del compositor, la riqueza de la música estriba en el tratamiento armónico y su inusual y compleja métrica, con inesperados cambios rítmicos que hacen que la obra tenga un carácter muy innovador, peculiar y vivaz, con elementos del jazz⁴ y de las pequeñas bandas de música, muy comunes en las zonas rurales⁵.

UNA PERSPECTIVA “PERCUTIDA”: JOSÉ MARÍA MARTÍN PORRÁS

Para hablar de esta composición contamos con muchas perspectivas posibles. Podríamos analizarla armónicamente, en cuanto a su estructura rítmica, desde el aspecto de la dirección o desde cualquiera de los instrumentos que intervienen y, por supuesto, desde las partes de cada uno de los personajes y de la coreografía. Sin embargo, mi propuesta, por razones obvias, es la del percusionista que desde el fondo del escenario acompaña al resto de los músicos y tiene una perspectiva –tanto auditiva como visual– amplia y objetiva de lo que ocurre en la escena.

Cuando llegué a estudiar Percusión al Conservatorio Superior de Música de Madrid a finales de los años setenta, me encontré con un ambiente muy solidario, con un reducido grupo de compañeros de procedencias y gustos muy diversos, pero dispuestos a ayudarse; sin ansias de demostrarte que caminaban un paso por delante de ti, sino que lo hacían contigo, adecuando el ritmo, compartiendo sus avances y progresando junto al resto de los alumnos. Quizá la responsabilidad de ese comportamiento la tuviese el profesor que durante muchos años impartió clases en ese conservatorio y que de manera directa o indirecta influyó sobre la formación de la mayor parte de los percusionistas españoles.

La manera de dar clase de José María Martín Porrás era tan eficaz e innovadora como transgresora, en el sentido de soslayar aquellos preceptos obsoletos y retrógrados que fuesen un obstáculo para nuestro progreso. Era constante su preocupación por la educación humanista de los alumnos, su trato cordial y equilibrado –no era colega del alumnado– y su preocupación por la formación interpretativa y docente de los futuros profesionales, programando un repertorio que conocía muy bien y que incorporaba a los autores más vanguardistas de entonces –Cage, Stockhausen, Stravinsky, etcétera–.

Además de *La consagración de la primavera*, *La historia del soldado* era una obra obligada en las clases del penúltimo curso del Grado Superior. Recuerdo, en la sede del Conservatorio Superior de Música en el Teatro Real, las clases dedicadas al estudio de *La historia del soldado*. Nuestro profesor conocía de primera mano el modo de interpretar la percusión en esta

obra: la había tocado con músicos excepcionales como el violinista Víctor Martín y con el trompetista Vicente Lillo. Era buen conocedor del estilo de Stravinsky y a principios de los años sesenta, cuando el compositor visitó España y presenció el estreno para banda de *La consagración de la primavera* –arreglada por Julián Menéndez, clarinete solista, e interpretada por la Banda Municipal de Madrid, dirigida por Jesús Arambarri Garate–, el profesor Martín Porrás formaba parte de la sección de la percusión; había tocado esta obra para el propio autor, que manifestó su entusiasmo por el arreglo. Supongo que, inspira-

“

Participar en un grupo obliga al integrante de la formación a desarrollar una serie de estrategias interpretativas “secundarias”; es la trascendencia de los pequeños y sencillos detalles que complementan la parte principal

do por las rítmicas de ciertos compositores vanguardistas (en especial por su admirado Stravinsky), nuestro maestro publicó, además de los tratados de Percusión, varios libros de rítmica⁶ – en los que trataba exhaustivamente compases y grupos rítmicos de los llamados irregulares– e impartía estas clases para todos los alumnos del conservatorio interesados en medir correctamente; sin embargo, su gran sentido de la innovación y del humor hizo que en décadas posteriores recomendase utilizar otros manuales más actualizados que los suyos.

PREPARACIÓN DE LA PARTITURA

La preparación y montaje de esta composición –desde cualquiera de las perspectivas posibles– debe ser rigurosa y situada en su contexto estilístico. Es una obra que ha sido tocada tantas veces y es tan conocida que, si cada vez que interpretamos una obra (aparte de sugerir, inquietar y hacer pasar un buen rato al público) tenemos la obligación de aportar algo nuevo, *La historia del soldado* no nos lo pone demasiado fácil.

El primer paso fue escuchar el suficiente número de versiones grabadas por grupos de cierto prestigio –Paquito d’Rivera, Ensemble Diabolus, Ensemble de la Orquesta de Cadaqués, Esa-Pekka Salonen, Ensemble Arturo Toscanini, Nederlands Dans Theater, etcétera–, todos ellos fácilmente asequibles.

A continuación, elegir las partituras en las versiones impresas más fieles, legibles e interesantes que, en el caso de la parte de percusión, cuenta con varias alternativas. Las principales son: la edición original de W. Chester LTD (1924), la de William Kraft (1965), la de John Blades (1987), la de John Carewe (1987), la de MMO (1998) y, la más accesible y recomenda-



ble, la de Frank Epstein (1995), junto con el “score” (partitura de dirección) trilingüe de la International Music Company.

La selección de los instrumentos de percusión también es un requisito fundamental teniendo en cuenta que el propio Stravinsky había adquirido una serie de ellos para tocarlos él mismo. De este modo, no es extraño que los especifique minuciosamente en la partitura. De todas formas, hay adaptaciones instrumentales que no representan menoscabo alguno para los instrumentos originales; así, la utilización de tres “toms” con parches que proporcionen un sonido cálido y natural –en vez de los “field drum” y una de las “snare drum” descritos por el autor–, y otra caja más aguda con bordones, es una buena elección. Asimismo, instalar un plato de pequeñas dimensiones y muy ligero puede ser de gran utilidad, pues el sonido conseguido con este “splash” (en el “Tango”) puede relacionarse estrechamente con el platillo ligero de corte utilizado en la época en el repertorio de jazz. También, incluir un charles –“hi-hat” o dos platillos enfrentados y accionados con un pedal– montado fijo y dispuesto medio abierto en la “Marcha real” y en la “Marcha triunfal del diablo”, podría corresponderse con el sonido de dos platos chocados al estilo de las “bandinas” comentadas. Colocar la pandereta y el triángulo en sendos soportes –para “La marcha del soldado” y “Ragtime”– permite obtener un sonido mucho más cuidado y simplificar la ejecución. El bombo que aparece aquí es diferente en sonoridad al de una batería moderna y al grande utilizado en el repertorio orquestal; es un instrumento de medianas dimensiones, más parecido a los empleados en las orquestas de jazz americanas que seguramente quiso imitar el autor, y también a los de las pequeñas bandas rurales que se inspiraban en ese estilo⁷. Sin embargo, cuentan que Stravinsky, en esa época, no había visto aún una batería de jazz.

En cuanto a los percutores, de modo semejante, Stravinsky detalló las baquetas y mazas requeridas de manera muy precisa. Siguiendo las directrices del autor, podemos confeccionarlas a partir de sus indicaciones (piel, fieltro, madera...) o buscar una alternativa comprándolas en el amplio mercado actual, facilitando los cambios de sonoridades solicitadas con la adquisición de baquetas híbridas o “combo”, que combinan en ambos extremos diferentes tipos de percutores y que permiten, con un rápido giro, variar la articulación del sonido (por ejemplo, en la “Marcha real” o en la “Canción del diablo”). Además, colocando el triángulo en un soporte, como se ha comentado antes, tendremos ambas manos libres y podremos tocar la primera parte del “Ragtime” con dos batidores de triángulo⁸.

ENSAYOS CON EL GRUPO DE CÁMARA Y LOS ACTORES

Tener la ocasión de trabajar con profesionales eficientes, serios y cordiales representa un placer poco habitual y es cuando se ponen en práctica todas las ideas surgidas en la preparación inicial de la obra. Este fue el caso del comentado proyecto llevado a cabo en el CONSMUPA entre los meses de febrero y junio de 2010. De nuevo desde la perspectiva del percusionista, la obra no reviste problemas técnicos –que el propio Stravinsky fuera capaz de interpretar esta partitura da una idea de la relativa sencillez técnica–; sin embargo, sí encontramos problemas rítmicos y musicales. Es muy difícil llegar a tocar con precisión *La historia del soldado* si no se tiene una idea clara de la obra en general –del cometido de cada instrumento, al menos de los principa-



Desde la perspectiva del percusionista, la obra no reviste problemas técnicos –que el propio Stravinsky fuera capaz de interpretar esta partitura da una idea de la relativa sencillez técnica–; sin embargo, sí encontramos problemas rítmicos y musicales

les– y de los motivos y cambios rítmicos que caracterizan esta composición.

En la “Marcha del soldado” son frecuentes los cambios de compás en $3/8$, $2/4$ y $3/4$, y la corchea debe permanecer siempre con el mismo valor, variando el pulso continuamente. En la “Marcha real” se interpreta un pasodoble que, escrito en $2/4$ y $5/8$, va modificando continuamente la pulsación, de manera que tan pronto marcamos el ritmo con plato y bombo a contratiempo como a tiempo. El “Tango” es una lección de acompañamiento para un percusionista que, con un patrón rítmico relativamente sencillo, toca a dúo, acompañando al violín, debiendo considerar atentamente su fraseo y sus leves fluctuaciones de *tempo*, tratando de tocar audiblemente pero sin menoscabar el papel principal del solista, manteniéndose en el plano dinámico adecuado. En la primera parte del “Ragtime” deben tocarse todos los instrumentos de percusión con batidores de metal, y es preciso tocar muy rítmicamente –al estilo del *ragtime*, aunque el de Stravinsky sea muy peculiar– pero con toda la delicadeza posible. Ya hacia al final del mismo movimiento cambian los patrones rítmicos, con figuras más breves y más contundentes en la forma de acentuar, al unísono con el violín, por lo que se requiere gran coordinación, para lo que es preciso prestar mucha atención al director y al solista. Al comenzar la “Danza del diablo” se produce un *ostinato* en semicorcheas como respuesta al motivo inicial del clarinete, fagot y corneta, interpretado con determinación pero sin estridencias, y cuando,

más tarde, vuelve a intervenir la percusión, lo hace de modo preciso, acompañando la melodía del violín –con la misma figuración en el ritmo–, a la que se suma un contrabajo en *pizzicato* (como un singular *walking*). En la “Marcha triunfal del diablo” es donde el percusionista asume el papel principal, el movimiento en el que el compositor lo sitúa al mismo nivel que al resto de los instrumentistas: no en vano representa las maquinaciones del diablo, que resulta vencedor, por lo que el solo de tambores concluye la obra con un lógico dramatismo. Durante gran parte de este movimiento final la percusión/diablo toca a *tutti* con el resto de los instrumentos, quedando luego sola con el violín, hacia el final, y manteniendo una lucha cuerpo a cuerpo con el soldado. Habitualmente acaba con un expresivo *crescendo*; sin embargo, en esta producción, a mi juicio, con una acertada decisión del director musical y de la directora de escena, se produce un *diminuendo* que provoca un efecto de cierto patetismo y suspense.

Durante toda la obra, es constante la búsqueda del sonido óptimo de los distintos instrumentos de percusión, la adecua-

ción dinámica al resto de los intérpretes y la coordinación con el solista y el grupo. El percusionista debe acompañar, dar relieve al resto de los músicos; esa es su labor. Una de las mayores satisfacciones que se pueden recibir, sin duda, es que el compañero que está situado delante de ti –lógicamente, sentado, dándote la espalda–, por ejemplo, el intérprete de fagot, se vuelva y te diga “oye, que resulta muy cómodo tocar contigo”. Eso es de lo más positivo que se puede decir del trabajo del percusionista, al menos en esta obra, porque indica que estás facilitando y potenciando el trabajo de los demás.

Para concluir, como colofón a las experiencias obtenidas en este proyecto, tomo prestada una reflexión de una joven alumna, que para hablar de la excelencia en la interpretación, utilizaba como ejemplo un célebre eslogan de un anuncio de caldo de pollo en el que se preguntaba: “¿Cueces o enriqueces?”. Al recordarlo, es cuando creo con mayor convicción que la labor de interpretar en grupo consiste en eso, en enriquecer el trabajo del solista, en poner toda la técnica y musicalidad a su disposición. Ese es el verdadero arte de acompañar. ■

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

EARLY, David: «Percussion Performance Issues In Stravinsky's *Historie du Soldat*», en *Percussive Notes*, junio de 1993.

KRAFT, William: «*Histoire du soldat*-A Music Review of Chester's Publication», en *Percussive Notes*, junio de 1992.

- 1 Dicho de modo poético: “los objetivos hechos realidad”.
- 2 El proyecto se representó en el auditorio del CONSMUPA y en el Teatro Filarmónica de Oviedo a finales del curso pasado y fue grabado en formato DVD por nuestro Taller de Audiovisuales. Constituyó para mí una gran oportunidad y disfrute poder seguir –desde mi situación privilegiada en la parte posterior del escenario– la original escenografía y la interpretación musical de mis compañeros en aquellas partes en las que yo no tocaba.
- 3 Uno de los episodios de la “leyenda negra” es la llamada “gripe española”, que no tuvo su origen en España, sino que fue traída a Europa durante la Primera Guerra Mundial por voluntarios norteamericanos. *La historia del soldado* –según algunos, compuesta por Stravinsky para los siete instrumentistas amigos que tenía más a mano, tratando de salvar así un bache económico– se estrenó en Lausana en septiembre de 1918 y se había proyectado realizar una gira que fue interrumpida a causa de dicha pandemia, que fue atacando uno tras otro a los músicos participantes. Su estreno definitivo se pospuso hasta 1924.
- 4 Parece que Stravinsky no había escuchado todavía música de jazz y que fue el director de orquesta suizo Ansermet quien le enseñó unas partituras que había traído de Estados Unidos de América, surgiendo a partir de ahí –en el “Ragtime” y en la “Marcha del soldado” en especial, pero también en otros movimientos de la obra– lo que el compositor imaginó que sería el jazz.
- 5 En la tradición asturiana existía un tipo de agrupación musical llamada “bandina”, con pocos componentes, que solía incorporar algún instrumento de viento –como clarinete, gaita, trompeta, trombón, etcétera–, violín, acordeón y percusión.
- 6 MARTÍN PORRAS, J. M.: *Tratado progresivo del ritmo*, Madrid, Alpuerto, 1974.
- 7 Hace más de cincuenta años, en Asturias y Galicia –y, seguramente en otros lugares– el instrumento o grupo de instrumentos de percusión tocados por un solo intérprete y que consistía en un tambor, bombo con pedal, platillos y otros elementos a discreción del intérprete, se llamaba “jazz” o “jazz band”, y así lo describe Cela en una de sus obras: “Por parte de mi madre me quedan aún cuatro tíos: tía Salvadora y tío Cleto, viudos, y tía Jesusa y tía Emilia, solteras. Tío Cleto se pasa las horas muertas tocando la batería o sea el jazz-band” (*Mazurca para dos muertos*, Barcelona, Seix Barral, 1983).
- 8 A pesar de que al principio del “Ragtime” Stravinsky recomienda sujetar el triángulo con una mano y percudir con una varilla de metal en la otra todos los instrumentos que intervienen.

Musical Principado

C/ PRINCIPADO, 9. 33007 OVIEDO.
TFNOS: 984 188 764 / 647 860 926 / FAX: 984 188 770
E-mail:musicalprincipado@musicalprincipado.es