



Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas

ISSN: 0185-1276

ISSN: 1870-3062

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas

Yebra, Javier Ares
Ígor Stravinski en México (1940-1961) Recepción e influencia
en los músicos españoles del exilio: el caso de Jesús Bal y Gay
Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XLIII, núm. 118, 2021, pp. 33-66
Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas

DOI: <https://doi.org/10.2201/iee.18703062e.2021.118.2741>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36972018003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Ígor Stravinski en México (1940-1961)
Recepción e influencia en los músicos españoles del exilio:
el caso de Jesús Bal y Gay

Igor Stravinsky in Mexico (1940-1961)
Reception and Influence in the Spanish Musicians of the Exile:
The Case of Jesús Bal y Gay

Artículo recibido el 20 de abril de 2020; aprobado el 26 de julio de 2020.

Javier Ares Yebra Universidad de Vigo, España; Academia de Artes y Ciencias de la Comunicación, Argentina. javieraresyebra@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1027-7762>; <https://doi.org/10.2201/iie.18703062e.2021.118.2741>.

Líneas de investigación Filosofía de la música; Ígor Stravinski; Pierre Souvchinski; estética y teoría del arte; teoría de la comunicación; pensamiento contemporáneo; arte, comunicación e identidad.

Lines of research Philosophy of music; Ígor Stravinski; Pierre Souvchinsky; aesthetics and theory of art; communication theory; contemporary thinking; art, communication and identity.

Publicación más relevante “Elementos de teoría de la percepción en Pierre Souvchinski. El principio de desdoblamiento y concentración en Igor Stravinski”, *Epistemos. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura* 7, núm. 1 (2019): 9-28, DOI: 10.24215/18530494e001.

Resumen El presente artículo analiza la recepción en México del compositor ruso Ígor Stravinski entre 1940 y 1961, años de su primera y última giras en este país, a partir de su influencia en los músicos exiliados españoles, con especial atención al musicólogo y compositor Jesús Bal y Gay, exiliado en México entre 1938 y 1965. En primer lugar, se examinan las primeras giras mexicanas de Stravinski, y su vínculo con Bal y Gay a partir de los diarios de Vera Stravinski y Robert Craft, entre otras fuentes. En una segunda parte, se analiza la presencia del compositor ruso en los escritos del musicólogo español, valorando el papel de Bal y Gay como difusor de la obra musical y literaria de Stravinski en el ámbito hispanoamericano.

Palabras clave Ígor Stravinski; Jesús Bal y Gay; México; música; comunicación; identidad; exilio.

Abstract The present article analyses the reception in Mexico of the Russian composer Igor Stravinsky between 1940-1961—the dates of his first and his last tours in this country—on the basis of his influence on Spanish musicians in exile, with special attention to musicologist and composer Jesús Bal y Gay, exiled in Mexico between 1939 and 1965. The article examines, first of all, Stravinsky's first tours in Mexico, and also his links with Bal y Gay from the diaries of Vera Stravinsky and Robert Craft, among other sources. Secondly, it analyzes the presence of the Russian composer in the writings of the Spanish musicologist, valuing the role of Bal y Gay as a diffuser of Stravinsky's musical and literary work in the Hispano-American scene.

Keywords Igor Stravinsky; Jesús Bal y Gay; Mexico; music; communication; identity; exile.

JAVIER ARES YEBRA

UNIVERSIDAD DE VIGO, ESPAÑA

ACADEMIA DE ARTES Y CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN, ARGENTINA

Ígor Stravinski en México (1940-1961)

*Recepción e influencia en los músicos españoles del exilio:
el caso de Jesús Bal y Gay*

Ígor Stravinski no es solamente el autor de algunas de las páginas musicales más influyentes del siglo xx, sino que, además, mediante su labor como compositor, intérprete y director, de sus escritos sobre pensamiento musical y estético, y su fuerte presencia en los medios de comunicación, el compositor ruso se convirtió en todo un icono cultural, figura indispensable para entender el arte del siglo xx.¹ Valorar su relevancia en un momento histórico signado por la revolución tecnológica y el desarrollo de la sociedad de consumo, implica comprender el papel de una emergente industria discográfica y de la comunicación de masas.

En el marco del debate entre lo internacional y lo propio que tuvo lugar en México a partir de los años cuarenta,² su obra constituyó, al mismo tiempo,

1. Para profundizar en esta cuestión véase Kimberly A. Francis, *Teaching Stravinsky. Nadia Boulanger and the Consecration of a Modernist Icon* (Nueva York: Oxford University Press, 2015). Por su parte, en Valérie Dufour, ed., *Igor Stravinsky. Confidences sur la musique. Propos recueillis (1912-1939)* (Arles: Actes Sud, 2013) se ofrece una lista de 116 entrevistas aparecidas en la prensa, de particular interés para entrar al discurso del compositor en los medios de comunicación.

2. Respecto a este debate en México, véase Consuelo Carredano, “¿Lo internacional o lo propio? Proteccionismo, ‘ocupación’ y otras campañas musicales en el México de los años 40”, en Adela Presas y Leticia Sánchez de Andrés, eds., *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo xx* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2013), 331-346.

un referente de tradición y modernidad. Sin embargo, los estudios dedicados a Stravinski son más bien escasos en relación con el ámbito hispanoamericano, y se centran en aspectos muy concretos.³ Este hecho contrasta con el especial interés que músicos como el mexicano Carlos Chávez y el español Jesús Bal y Gay mostraron por el compositor ruso.

La amistad y complicidad intelectual que existió entre Ígor Stravinski y Jesús Bal y Gay es uno de los aspectos menos transitados del ambiente cultural y artístico del México de las décadas de 1940 y 1950.⁴ En este sentido, destaca el papel que tuvo la galería de arte Diana como espacio de encuentros e intercambios. Inaugurada el 21 de febrero de 1955 por Jesús Bal y Gay y su esposa Rosita García Ascot (única discípula de Manuel de Falla),⁵ Diana

3. En el exhaustivo estudio de James R. Heintze, *Igor Stravinsky. An International Bibliography of Theses and Dissertations, 1925-2000* (Warren, Michigan: Harmony Park Press, 2001), que recoge 668 investigaciones desarrolladas en 18 países, no encontramos ninguna vinculada de manera explícita al ámbito hispanoamericano. Algunas excepciones más recientes: Tamara Levitz, "Igor the Angelino. The Mexican Connection", en Tamara Levitz, ed., *Stravinsky and his World* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 2013), 141-176; Carol A. Hess, *Manuel de Falla and Modernism in Spain. 1898-1936* (Chicago: Chicago University Press, 2001), especialmente los apartados "Stravinsky in Spain, 1921-1925" y "Stravinsky's visits to Spain, 1916-1936: Performances and Repertory". Germán Gan Quesada, "Igor Stravinsky y su música en España (1945-1960): la construcción de una imagen crítica", en Teresa Cascudo y Germán Gan Quesada, eds., *Palabras de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología* (Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2017), 157-184.

4. Este vínculo ha sido recogido de manera lateral en las investigaciones musicológicas. Javier Suárez-Pajares se refiere a la proximidad de Bal a Stravinski como "digna de consideración", en "Jesús Bal y Gay en el problema de su generación" (Lugo: Xornadas sobre Bal y Gay, 2003), 139. Destaca la ausencia de menciones a Stravinski en la entrada que Israel J. Katz dedica a Bal en: Stanley Sadie y John Tyrrell, eds., *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians* (Nueva York: Oxford University Press, 2001), 614; y las tres breves referencias en: Emilio Casares, José López Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y María Luz González Peña, eds., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores, 1999), 69-72, donde se menciona al compositor como "uno de sus compositores más admirados" por Bal y Gay. Una mayor entidad y presencia del vínculo Bal-Stravinski la encontramos en Carlos Villanueva, que en el marco de su completo trabajo sobre la producción de Bal como crítico de *El Universal* se refiere al compositor ruso como "amigo personal de Bal y Gay, faro y guía de todas sus reflexiones estéticas" y, junto con Falla y Ravel, "el referente trinitario de la nueva música": "Jesús Bal y Gay, crítico de *El Universal* (1939-1950): el manual del (casi) perfecto orteguiano", en Consuelo Carredano y Olga Picún, eds., *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015), 372 y 360.

5. Rosita García Ascot fue la única compositora integrante del Grupo de los Ocho. Presentado oficialmente en Madrid en 1930, formaban parte de este grupo Rodolfo y Ernesto Halffter, Salvador

se ubicó en el Paseo de la Reforma núm. 489 de la Ciudad de México. En ella expusieron, entre otras artistas, Remedios Varo, Leonora Carrington y Vera Stravinski, segunda esposa del compositor.

Los escritos de Bal y Gay dedicados íntegra o parcialmente a Stravinski se publicaron en su mayor parte a lo largo de su exilio en México, años en los que llevó a cabo una considerable actividad periodística,⁶ en los cuales desarrolló, además, otras facetas poco conocidas de su carrera profesional. Entre otros trabajos, llegó a desempeñarse como investigador por un breve periodo de tiempo en el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).⁷

Este artículo pretende contribuir a la investigación sobre los músicos exiliados españoles en México,⁸ se centra para ello en la figura de Bal y Gay, y de manera particular, en sus escritos dedicados a Stravinski, que hasta ahora no habían sido recopilados y estudiados en su conjunto, y trata de determinar la influencia del compositor ruso en el musicólogo español. Por otro lado, se analiza el papel de Bal en la difusión de la obra de Stravinski en Hispanoamérica, y se profundiza en los aspectos de su producción relacionados con el debate en torno a lo identitario.

Paralelamente, se propone explorar la relación entre las diferentes formas del objeto musical como parte de su adaptación al contexto de la modernidad (modificación de sus fórmulas de producción, reproducción y distribución). De este modo, se aborda la obra musical como una “constelación de mediaciones” en la que cada elemento ha de tratarse de manera específica y, al mismo tiempo, desde una visión de conjunto.⁹

Bacarisse, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga, Julián Bautista y Fernando Remacha. Para una ampliación sobre este tema véase María Palacios, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008).

6. Carlos Villanueva, “Jesús Bal y Gay en México: actividad periodística”, en James Valender y Gabriel Rojo, eds., *Los refugiados españoles y la cultura mexicana* (Actas de las jornadas celebradas en España y México para conmemorar el septuagésimo aniversario de la Casa de España en México, 1938-2008) (Ciudad de México/Madrid: Colegio de México/Publicaciones de la Residencia de Estudiantes de Madrid, 2010), 331-358.

7. Agradezco este dato a Consuelo Carredano (Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas).

8. Para ahondar en la realidad de los músicos españoles exiliados en México, caso de Jesús Bal y Gay y Adolfo Salazar, véase Consuelo Carredano, “Un sendero sobre esta tierra roja. Miedo, censura, retornos. La experiencia vital de los músicos españoles antes y durante su exilio en México: tres estudios de caso”, *Quintana*, núm. 14 (2015): 81-104.

9. Georgina Born, “Music and the Materialization of Identities”, *Journal of Material Culture*

La relación de archivos y documentos empleados para investigar los intercambios entre Stravinski y Bal y Gay es la siguiente:¹⁰

- *Textos musicológicos y documentos personales de Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot*. Escritos originales, material fotográfico, y correspondencia entre Rosita García Ascot y Vera Stravinski, pertenecientes al Fondo Jesús Bal y Gay de la Residencia de Estudiantes de Madrid (en adelante RE-JBG); documentos personales de la Colección Stravinski de la Paul Sacher Stiftung de Basilea (en adelante PSS-ISC);¹¹ conjunto de textos diversos (ensayos de carácter estético y autobiográfico, artículos y críticas musicales), que Bal publicó en periódicos y revistas mexicanas como *El Universal* y la *Revista de la Universidad de México*, disponible esta última en su repositorio digital.¹²
- *Correspondencia entre Carlos Chávez e Igor Stravinsky*. Forma parte de la Colección Stravinski (PSS), y comprende dos épocas: a) 1940-1946; b) 1947-1967. Consta de cartas, telegramas y fotografías, de gran interés a la hora de reconstruir el ambiente musical y cultural del México de la época, y el importante vínculo que existió entre ambos compositores.¹³

16, núm. 4 (2011): 376-388. La autora presenta el término “constelación de mediaciones” para referirse a las múltiples formas de existencia del objeto musical. Propongo aquí el término ampliando su carácter de multiplicidad simultánea al nivel del sujeto, para su posible aplicación en el análisis del caso Stravinski, cuestión sobre la que volveré más adelante.

10. Para la reconstrucción de este intercambio se consideran además varios documentos de su entorno más cercano, pertenecientes a Rosita García Ascot, Vera Stravinski, Carlos Chávez y Robert Craft.

11. PSS-ISC, MF (microfilm) 173.1-0314 a 0321. Se trata de tres tarjetas postales de felicitación navideña con imágenes sobre México, dirigidas a los Stravinski y firmadas por Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot, dos con fecha de 1941 y una tercera de 1942, que dan cuenta de cómo se fue desarrollando la amistad entre ellos.

12. Las fuentes escritas de Bal y Gay relativas a Stravinski forman parte del Fondo Jesús Bal y Gay (RE-JBG). En algunos casos la catalogación está desactualizada, y se presentan como inéditos textos ya publicados, entre otras, en la *Revista de la Universidad de México*. A lo largo del artículo priorizaré la referencia directa a los textos originales.

13. PSS-ISC, MF 92.1-001005 a 001100 (en la relación de nombres que aparece al principio de este microfilm no se encuentra el de Carlos Chávez, pero sí en el catálogo físico disponible para su consulta en sala), y PSS-ISC, MF 129.1-001464 a 001557. Además de la correspondencia entre ambos compositores, en este último se encuentran varias cartas entre Stravinski y Ricardo Ortega, *manager* por aquel entonces de la Orquesta Sinfónica Nacional de México, y varias críticas musicales de Jesús Bal y Gay y Adolfo Salazar.

- *Los diarios de Vera Stravinsky*. Pertenecen a la Colección Stravinski (PSS). En ellos aparecen referencias a Carlos Chávez, Jesús Bal y Gay, Rosita García Ascot, Adolfo Salazar, Carlos Prieto, Inés Amor y Delia del Carril, entre otros.
- *Los diarios de Robert Craft*, estrecho colaborador de Stravinski a partir de su etapa estadounidense iniciada en 1939, director de orquesta y coautor de algunas de las publicaciones más destacadas del compositor ruso.¹⁴
- *Cartas y documentos de Stravinsky con referencias a Adolfo Salazar*. Pertenecientes a la Colección Stravinski (PSS), relativos principalmente a las seis conferencias pronunciadas por el compositor ruso en la Universidad de Harvard durante el curso académico 1939-1940, convocadas posteriormente bajo el nombre de *Poética musical*.¹⁵

Stravinsky en México (1940-1961)

La primera gira de Stravinski en México tuvo lugar entre julio y agosto de 1940, invitado por Carlos Chávez, director por aquel entonces de la Orquesta Sinfónica Nacional de México, para ofrecer cuatro conciertos: “Durante largo tiempo he estado esperando que puedas venir a México/ Podrías considerar venir a dirigir nuestra orquesta a mediados de julio/ Agradecería una respuesta al Barbizon Plaza Hotel, Nueva York/ Con mis mejores deseos/ Siempre tu amigo/ Carlos Chávez.”¹⁶

14. Entre otras obras: Igor Stravinsky y Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky* (Nueva York: Doubleday, 1959).

15. Algunos de estos documentos revelan la estima en la que el compositor ruso tenía a Salazar y su deseo de que fuera él quien llevara a cabo la primera edición en español de las conferencias de Harvard: “Puedo sugerirle al reconocido musicólogo y escritor español Adolfo Salazar, quien actualmente reside en México (c/o Orquesta Sinfónica de México, Isabel la Católica, 30, Ciudad de México). Si el Señor Salazar pudiera encargarse de este trabajo, estaría muy feliz, pues tengo una fe profunda en su conocimiento de mi manera especial de hablar y escribir en francés”: carta de Ígor Stravinski a Kurt Kornfeld, 11 de octubre de 1944. MF 117.1-000872, PSS-ISC. Texto original en inglés. Todas las traducciones incluidas en este artículo son mías. Finalmente, Salazar se encargaría de la “Nota preliminar” a la primera edición en español de la *Poética musical* (Buenos Aires: Emecé, 1946), 9-19.

16. “For a long time I have been hoping that you may come to Mexico /would you able to consider come to conduct our orchestra the middle of July/ I would appreciate a reply at Barbizon Plaza Hotel New York/ with highest regards/ Am always your friend / Carlos Chavez”: telegrama de Carlos Chávez a Ígor Stravinski, 23 de febrero de 1940. PSS-ISC, MF 129.1-001466.

Chávez fue la figura clave en las giras de Stravinski en México. Posiblemente debido a sus compromisos profesionales, en más de una ocasión hubo de solicitar a Jesús y Rosita que se ocuparan de los Stravinski durante su estancia en el país.¹⁷ “La segunda o tercera vez que Stravinsky fue a México, fuimos Rosita y yo a esperarlo al aeropuerto.”¹⁸

Fueron numerosos los avatares durante la preparación de esta gira. Entre otros motivos, influyó especialmente la carga de trabajo del compositor. En el curso académico de 1939 a 1940, Stravinski compaginaba la composición y los ensayos con su presencia en la Universidad de Harvard para impartir seis conferencias en la cátedra de Poética Charles Eliot Norton. El 1 de marzo de 1940, Alexis Kall contesta desde Cambridge a Chávez comunicándole que Stravinski “está muy ocupado con sus ensayos y conferencias en la Universidad de Harvard, pero no desea retrasar su respuesta a su amable carta / Como todo en general parece ser satisfactorio, sólo se deben discutir los detalles, y el Sr. Stravinsky pensó que sería mucho más agradable discutirlos en una conversación personal con usted que por carta”.¹⁹

La planificación de la gira dio lugar además a divergencias en las fechas. Ricardo Ortega, representante de la Orquesta Sinfónica, trató de cambiarlas en varias ocasiones, como vemos en su carta al compositor el 23 de abril de 1940: “si no le hace alguna diferencia tomar las dos semanas del 22 de julio al 4 de agosto, le agradecería mucho que lo hiciera”.²⁰

Una nueva comunicación de Ortega a Stravinski el 13 de julio de 1940 da cuenta de nuevas complicaciones:

17. He analizado la correspondencia entre Chávez y Stravinski en busca de posibles referencias a Bal y Gay o a García Ascot, sin encontrar indicios en ese sentido. No obstante, este material resulta de gran valor a la hora de reconstruir la presencia de Stravinski en México.

18. Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot, *Nuestros trabajos y nuestros días* (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990), 144.

19. “Mr. Stravinsky being very busy with his rehearsals and lectures at the Harvard University, but not wishing to delay his answer to your kind letter.../As everything in general seems to be satisfactory, only details have to be discussed, and Mr. Stravinsky thought it would be so much nicer to discuss them in a personal talk with you, than by letter”, PSS-ISC, “Carta de Alexis Kall a Carlos Chávez”, 1 de marzo de 1940, MF, 122.1-001468.

20. “If it does not make any difference for you to take the two weeks from July 22nd to August 4th I should appreciate it very much you to do it”. PSS-ISC, “Carta de Ricardo Ortega a Ígor Stravinski”, 23 de abril de 1940, MF 122.1-001476.

Imposible posponer sus fechas, nuestra temporada terminará en la segunda semana de septiembre, además otros compromisos de los solistas lo hacen imposible / Sus presentaciones con nosotros han sido ampliamente publicitadas y se esperan con ansias / La cancelación de sus compromisos será una gran decepción para nosotros y el público mexicano / Haremos de inmediato nuestro mejor esfuerzo con la embajada estadounidense aquí en relación con su permiso de reingreso / ¿No puede usar su influencia con sus amigos en Washington para acelerar este asunto?²¹

Unos días antes de emprender su viaje a México, los visados de los Stravinski parecían estar en regla, a juzgar por un nuevo telegrama de Ortega al compositor: “Relaciones conectó ayer con el consulado mexicano autorizando amablemente sus pasaportes/ Comuníquense cuándo y dónde entrarán en el país para organizar las facilidades en la frontera/ Creemos que es mejor venir vía Ciudad Juárez.”²² Pero ya en pleno viaje, surgieron ciertos problemas con los documentos que provocaron, entre otras, una larga espera en El Paso.²³

A la carga de trabajo y las diferencias en el calendario se sumaron los desacuerdos en el programa, algo que no era inusual, a juzgar por la abundante documentación sobre la preparación de las giras de Stravinski. En este caso, las desavenencias llegaron principalmente por la negativa del compositor a interpretar *El canto del ruiseñor*:

21. “Impossible postpone your dates, our season will be over second week September, besides other engagements soloists make it impossible/ Your appearances with us have been widely advertised and are eagerly awaited/ A cancellation of your engagements will be tremendous disappointment for us and Mexican public/ We shall try immediately our best with American embassy here in regard your reentry permit/ Could not use your influence with your friends in Washington to speed this matter up?”, en PSS-ISC, “Telegrama de Ricardo Ortega a Ígor Stravinski”, 13 de julio de 1940, MF 122.1-001499.

22. “Relaciones wired yesterday Mexican consulate authorizing your passports kindly/ Wire me when and where you will enter the country to arrange facilities at border/ We think better coming via Ciudad Juárez”. PSS-ISC, “Telegrama de Ricardo Ortega a Ígor Stravinski”, 11 de julio de 1940, MF 129.1-001393. En otro documento, el cónsul de México en Estados Unidos, Adolfo de la Huerta, solicita oficialmente que se permita el paso a Stravinski: “ruego a todas las autoridades de mi país y a mis amigos en particular, otorguen al señor Estravinsky”, PSS-ISC, MF129.1-001501 (respeto la ortografía tal y como aparece en el documento).

23. Vera Stravinski recogió, en su diario, los detalles de estos incidentes de manera un tanto particular, con fecha 20 de julio de 1940. Véase Vera Stravinsky y Robert Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents* (Nueva York: Simon and Schuster, 1978), 367.

En el segundo programa, me temo que ambos, el Sr. Chávez y yo hemos cometido un error. Mi experiencia con las mejores orquestas de EE.UU., me ha enseñado que es imposible preparar *Juego de cartas*, *El canto del ruiseñor* (las cuales requieren una preparación muy escrupulosa), junto con *Apolo* y la Suite *El pájaro de fuego* con sólo cinco ensayos [...] Yo sugeriría, en interés del éxito artístico, eliminar *El canto del ruiseñor*.²⁴

Finalmente, los Stravinski llegaron a la Ciudad de México el 22 de julio de 1940. En su habitación del hotel Reforma, el compositor intercambió impresiones sobre los primeros ensayos con Chávez, Adolfo Salazar, Alfonso Reyes y Arqueles Vela: “El pueblo mexicano posee una gran herencia musical. He tenido prueba de ello esta tarde, ensayando con la Orquesta Sinfónica.”²⁵

El programa de los dos primeros conciertos, celebrados los días 26 y 28 de julio, incluyó como primera pieza la obertura del *Anacreonte* de Cherubini, seguida de la *Segunda Sinfonía* de Chaikovski, el *Divertimento*, y algunos fragmentos de *Petrushka*. Por su parte, los días 2 y 4 de agosto se interpretaron *Apolo musageta*, el *Divertimento*, *Juego de cartas* y la Suite de *El pájaro de fuego*. Las notas musicológicas al programa estuvieron a cargo de Francisco Agea, y en ellas se destacó el estreno en México de la Segunda Sinfonía de Chaikovski y de *Juego de cartas*. El programa de los dos primeros conciertos incluyó además un pequeño texto de Chávez en el que destaca que, en el caso Stravinski, “el dominio del arte de la ejecución ha llegado a ser perfecto. Es difícil pensar en un director en el que se fundan tan completamente la noción más clara de la intención musical y la manera más simple y directa de exteriorizarla”.²⁶ Ya el 3 de agosto, Stravinski grabó el *Divertimento* para la RCA Victor mexicana, pero el ruido de una fábrica cercana interfirió en el resultado de la grabación,

24. “In the second program I afraid that we both, Mr. Chavez and myself made a mistake. My experience with the best orchestras of U.S.A. taught me that it is impossible to prepare the ‘Jeu de cartes’, ‘Chant du Rossignol (which both require a very scrupulous preparation), together with Apollo and the Firebird Suite with five rehearsals only [...] I would suggest in the interest of the artistic success to eliminate the Chant of Rossignol”. PSS-ISC, “Carta de Ígor Stravinski a Ricardo Ortega” (la fecha, sin especificar en el documento, ha de ser anterior al 23 de abril de 1940, fecha en la que Ortega responde a esta comunicación de Stravinski), MF 122.1-001475.

25. *Excelsior*, Ciudad de México, 24 de julio de 1940.

26. PSS-ISC, “Notas de Carlos Chávez al programa de los conciertos de Stravinski”, 26 (21:00 horas) y 28 de julio (11:00 horas), MF 129.1-001522. Para una ampliación de la información del programa véase PSS-ISC, MF 129.1-001517 a 0015130.

que hubo de repetirse al año siguiente. El 5 de agosto, los Stravinski abandonarían la Ciudad de México en tren rumbo a Los Ángeles.

A esta primera gira de 1940 se sucederían otras en 1941, 1946, 1948, 1952, 1960 y 1961. Probablemente, sus estancias en México no siempre respondieron a motivos musicales.²⁷ Además de los músicos españoles exiliados como consecuencia de la guerra civil española, Stravinski entabló amistad con otros personajes de la sociedad de la época, como el empresario y músico aficionado Carlos Prieto.²⁸ Sobre estas estancias habla Bal y Gay en sus memorias:

Cada vez que Stravinsky fue a México, lo traté asidua e inseparablemente. He de dejar constancia de que, a veces, estas estancias de Stravinsky en México se prolongaron por más de dos semanas, lo que supone un largo plazo de tiempo para intercambiar opiniones, clarificar ideas y conceptos y emitir —y atender— juicios. Aparte de comer juntos infinidad de veces y haber hecho excursiones a algunas poblaciones del país, Rosita y yo no nos perdimos ni uno solo de los ensayos de Stravinski con la orquesta y fuimos además testigos únicos de algunos hechos protagonizados por Igor.²⁹

En julio de 1941 situamos a Stravinski de nuevo en el hotel Reforma de la Ciudad de México. Allí le escribe Leonard Feist, editor de su obra *Tango*, para voz y piano. El compositor la había finalizado en octubre del año anterior, y había autorizado el estreno en Filadelfia de un arreglo orquestal a cargo de Felix Günther. En una carta fechada el día 16, Feist le informa al compositor que:

La actuación de Filadelfia fue una gran decepción en la forma en que se llevó a cabo [...] Pensé que un director de una banda de baile como Benny Goodman sentiría algo por el *Tango*, pero el Sr. Goodman no se tomó la molestia de estudiar la partitura para saber suficientemente lo que estaba haciendo [...] El público no fue de gran ayuda.³⁰

27. Esta posibilidad ha sido sugerida por Javier Arias Bal, *Jesús Bal y Gay* (Madrid: Acoustic Landscape, 2000), siguiendo una información que le habría llegado por medio de Antonio Buxán, y a éste a su vez de Celestino Fernández de la Vega. Al margen de esta fuente, no me ha sido posible, hasta la fecha, probar esta hipótesis mediante sus protagonistas.

28. Propietario de Fundidora Monterrey, llegaría a ser gran amigo del compositor. Desde el primer día que los Stravinski llegaron a México, Prieto pondría a su disposición un coche particular con chofer.

29. Bal y Gay y García Ascot, *Nuestros trabajos y nuestros días*, 139.

30. "The Philadelphia performance was a great disappointment in the manner in which it was conducted [...] I thought that a dance band conductor like Benny Goodman would have

*Igor Stravinsky y Jesús Bal y Gay:
breve relato de una amistad en el exilio*

Ígor Stravinski y Jesús Bal y Gay se conocieron en julio de 1940, coincidiendo con la primera gira en México del compositor ruso. Bal había llegado a la capital mexicana en 1938 procedente de Inglaterra, donde trabajaba como lector de español en Cambridge desde 1935, invitado por el hispanista y musicólogo John B. Trend.³¹ Rosita no se reuniría con él hasta el año siguiente. Entre noviembre de 1938 y marzo de 1939 la encontramos en París trabajando con Nadia Boulanger.

Tras uno de los conciertos de esta primera gira, Jesús y Rosita se acercaron a saludar a Stravinski. Como señala el propio Bal en sus memorias, fue el poeta mexicano Alfonso Reyes quien hizo las presentaciones. Rosita se presentó como discípula de Manuel de Falla, lo cual debió de interesar mucho al compositor ruso.

La postal enviada por Stravinski a Manuel de Falla el 2 de agosto de 1940 (fig. 1) constituye un documento de interés para dar cuenta de cómo Falla sirvió de “carta de presentación” en el primer encuentro del matrimonio con el compositor ruso.

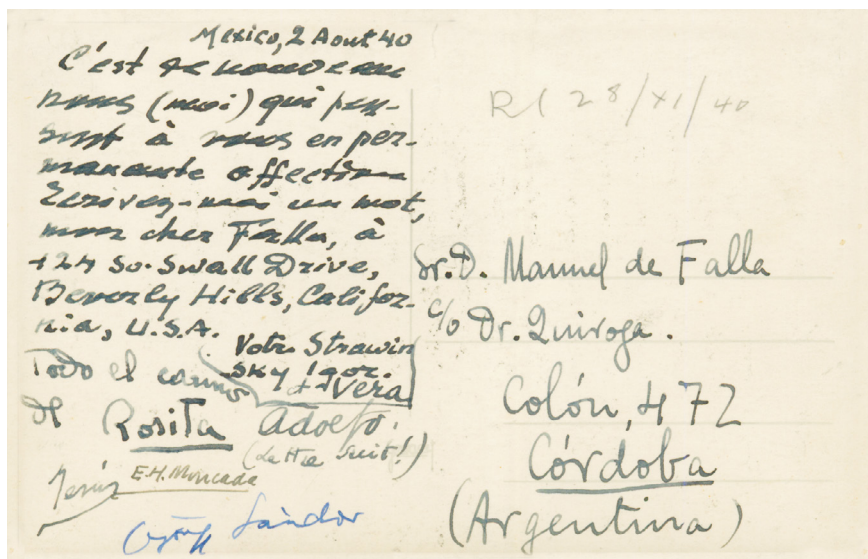
En ella leemos: “De nuevo nosotros (yo), pensando en usted con permanente afecto. Escribame una nota, mi querido Falla, al 124 So. Swall Drive, de Beverly Hills, California, Estados Unidos. Suyo, Strawinsky. Igor y Vera”.³² La postal presenta además las firmas de Rosita García Ascot, Jesús Bal y Gay, Adolfo Salazar, el compositor mexicano Eduardo Hernández (“E. H.”) Moncada, y el pianista húngaro György Sándor.³³

a feeling for the *Tango*, but Mr. Goodman did not take the trouble to study the score to know sufficiently what he was doing [...] The audience was no great help”, en Stravinsky y Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, 368.

31. Un año más tarde de la partida de Bal y Gay a México, Trend enviaría a Antonio Machado una carta de invitación para trabajar en Cambridge, fechada el 20 de febrero de 1939. Lamentablemente, la carta llegó a Colliure dos días después de la muerte del poeta. He podido comprobar este dato mediante la muestra documental “Los Machado. Fondos de la Fundación Unicaja” (Instituto Cervantes de Madrid, noviembre de 2019-febrero de 2020).

32. “C’est que nous (moi) qui pensant à vous en permanente affection. Ecrivez-moi un mot, mon cher Falla, à 124 So. Swall Drive, Beverly Hills, California. Votre, Strawinsky / Igor and Vera” (Archivo Manuel de Falla. Signatura: 7657-017).

33. A la derecha del texto, Falla marca con lápiz “Recibido 28/XI/40”. La fotografía de la postal (frente) corresponde a la Catedral de México.



1. Postal de Stravinski a Manuel de Falla, México, 2 de agosto de 1940. Se aprecian las firmas de Rosita García Ascot, Jesús Bal y Gay, E.H. Moncada, Adolfo Salazar y György Sándor. ©Archivo Manuel de Falla.

En esas fechas comenzó una amistad que surgió y se acrecentó “manantialmente”.³⁴ La relación entre ambos matrimonios se fue afianzando en las sucesivas visitas de los Stravinski a México. En ellas compartían confidencias, viajes por el país (figs. 2 y 3) e impresiones sobre música.

Bal, nacido en Lugo (España), había tomado contacto con la música de Stravinski durante su etapa en Madrid. Entre 1925 y 1933, su estancia en la Residencia de Estudiantes le había permitido disfrutar numerosas actividades musicales, de las que fue además un destacado colaborador. En ella se llegaron a celebrar hasta tres conciertos con obras del compositor ruso.³⁵ El primero de ellos (fig. 4), el 11 de junio de 1931, se programó “en homenaje al quincuagésimo aniversario del compositor” e incluyó sus *Tres piezas para cuarteto de cuerda*

34. Bal y Gay y García Ascot, *Nuestros trabajos y nuestros días*, 144.

35. Es posible que Bal, que en 1925 iniciaba estudios de Medicina en la Universidad Central de Madrid, también asistiera al concierto celebrado el 25 de marzo de 1924 en el Teatro Real, donde Stravinski dirigió su Suite *Pulcinella* y *El pájaro de fuego*, y en el que también participó Bartolomé Pérez Casas, dirigiendo *Scherzade* y el *Capricho español* de Rimski, y *La princesa lejana* de Cherepnín (PSS-ISC, MF 122.1-00087).



2. De izquierda a derecha: Jesús Bal y Gay, Laura y Eduardo Villaseñor, Ígor y Vera Stravinski, y Rosita García Ascot. México, ca. 1950. ©Archivo Residencia de Estudiantes.

(1914), las *Tres piezas para clarinete* (1919) y *La historia del soldado* (1918).³⁶ La dirección orquestal estuvo a cargo de Ernesto Halffter.

Fue Adolfo Salazar el encargado de escribir las notas musicológicas al programa.³⁷ En ellas afirma sobre Stravinski: “Su influjo sobre los músicos que le suceden en el tiempo, y aun sobre algunos maestros contemporáneos suyos, se ejerce en términos comparables a la influencia que Pablo Picasso ejerció en la pintura europea del mismo momento”. Llama además la atención la propuesta escénica para *La historia del soldado*: sustituir a los actores por marionetas, basándose, según Salazar, en su carácter de fábula, propicio para este tipo de representación, y también en el precedente de *Renard* (1916), obra en la que Stravinski había colocado a los cantantes fuera del escenario, formando parte de la orquesta, junto a los músicos, “como es corriente hacerlo en los teatros de marionetas”.

36. RE-JGB, Ref.: 193I_06_II.

37. Al igual que Bal y Gay, Salazar acabaría exiliándose en México en 1939, donde le unió una amistad con el propio Bal y con Stravinski.



3. Jesús Bal y Gay, Ígor Stravinski y Henri de Châtillon. México, ca. 1950. ©Archivo Residencia de Estudiantes.

El programa del segundo concierto, celebrado el 21 de noviembre de 1933, anunciaba obras “ejecutadas al piano por el autor, acompañado al violín por S. Dushkin y al clarinete por Aurelio Fernández”.³⁸ El repertorio incluyó la *Suite italiana*, el *Dúo concertante para violín y piano* (1932), con varios números de *El ruiseñor* (1914) y *El pájaro de fuego* (1910). El concierto se cerró con la Suite de *La historia del soldado* en versión para piano, clarinete y violín. Las notas musicológicas al programa, bastante elaboradas, no vienen firmadas.

38. RE-JBG, Ref.: 1933_II_21. Respecto a la presencia de Stravinski en este concierto de la Residencia de Estudiantes (en la portada del programa se puede leer: “Ejecutadas al piano por el autor [...]”), no he encontrado otro documento que lo confirme con precisión. Por medio del diario *ABC*, podemos confirmar que en esas fechas estuvo en Madrid: “Los aficionados a la música esperan con enorme interés el único concierto de Stravinsky en Madrid. Dirigirá la Orquesta sinfónica mañana, 22 del actual, en la Sala Capitol. Un programa magnífico”: *ABC*, 21 de noviembre de 1933, 57.

OBRAS DE IGOR STRAWINSKY

1) *Tres piezas para cuarteto de cuerda* (1914).

por el CUARTETO RAFAEL.

(Rafael Martínez, primer violín; Luis Antón, segundo violín; F. M.^a Iglesias, viola; Juan Gibert, violonchelo.)2) *Tres piezas para clarinete* (1919).

por D. AURELIO FERNÁNDEZ; Profesor de la Orquesta Filarmónica.

3) LA HISTORIA DEL SOLDADO (1918).

"Historia leída, tocada y danzada" (representada por primera vez en España) para actores y pequeña orquesta. Los actores han sido sustituidos por marionetas esculpidas y vestidas por MME. EVA AGGERHOLM.

Texto francés original de C. F. Ramuz. Traducción rimada en castellano por Luis Cernuda.

Teatro, decoraciones y muñecos, bajo la dirección de DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ.

Decoraciones
pintadas por:

Telón general: *José Caballero*.
La posada: *Carlos F. Valdemoro*.
Escena junto al arroyo: *Rafael Vázquez Aggerholm*.
Paisaje: *Rafael Vázquez Aggerholm*.
Telón para las danzas: *Carlos F. Valdemoro*.
Salón del palacio: *Bernardo Simonet*.

Personajes:

El lector.
El soldado.
El diablo.
La princesa.

Bajo la dirección escénica de CIPRIANO DE RIVAS CHERIF.

ORQUESTA

Director: ERNESTO HALFFTER

Violín: *Rafael Martínez del Castillo*. Contrabajo: *Fermín García*. Clarinete: *Aurelio Fernández*. Fagot: *Francisco Quintana*. Trompeta: *Severiano Menéndez*. Trombón: *Mateo Cruz*. Percusión: *Adolfo Mobellán*.

(Solistas de la Orquesta Filarmónica, de Madrid.)

4. Programa "La historia del soldado" de Stravinski y otras obras. Director: Ernesto Halffter, 11 de junio de 1931. Fue el primer concierto con música de Stravinski en la Residencia de Estudiantes de Madrid. ©Archivo Residencia de Estudiantes.

El tercer concierto con música de Stravinski en la Residencia de Estudiantes (fig. 5) tuvo lugar el 25 de mayo de 1935.³⁹ Fue ahí cuando Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot, casados desde mayo de 1933, conocieron a Soulima, hijo del compositor, quien acudía a Madrid para interpretar el *Concierto para piano* de su padre. En el programa se incluyeron además otros dos *concerti*: el *Concierto para dos pianos* de Francis Poulenc, interpretado por el propio Poulenc junto a Leopoldo Querol, y el *Concierto para cuatro pianos* de J. S. Bach, a cargo de Rosita García Ascot, Soulima Stravinski, Francis Poulenc y Leopoldo Querol.

Las notas musicológicas están firmadas como “J. B.” (fig. 6). Al atender a su labor como vocal de la Sociedad de Deportes, que incluía una estrecha colaboración en las actividades musicales de la Residencia, y considerando también la presencia de Rosita García Ascot entre el elenco de intérpretes, es muy posible que estas siglas correspondan a Jesús Bal.

En el programa se hace referencia al Concierto de Stravinski en los siguientes términos:

Obedece a ese estado de la música contemporánea, y en él se cifra lo que se ha denominado el ‘retorno a Bach’ del autor de *Petrushka*. Algo semejante al ‘retorno a Ingres’ de Picasso. La obra data de 1924. Hoy está su autor en otros climas, siguiendo su incansable evolución que los auditores madrileños conocen en parte.

La referencia al que se ha dado en llamar “el retorno a Bach” de Stravinski constata el desarrollo de una historización en las apreciaciones musicales, fruto de una paulatina transformación durante el siglo XIX del propio concepto de *música*. Asimismo, pone de manifiesto la existencia de una narrativa encaminada a la construcción del compositor alemán como referente de la tradición musical europea, a punto tal que, como sugiere Antoine Hennion, “Bach ‘se convierte en música’: no sólo una referencia, un antiguo maestro [...] sino un compositor contemporáneo”.⁴⁰ Desde este punto de vista, al hablar del retorno a Bach de Stravinski se está subrayando que el compositor ruso apostó en su periodo neoclásico por “volver” a la música frente a los desafíos rupturistas del expresionismo.

39. RE-JGB, Ref.: 1935_05_25.

40. “Bach ‘becomes music’: not only a reference, an ancient Master [...] but a contemporary composer”, en Antoine Hennion, “Music and Mediation. Toward a New Sociology of Music”, en Martin Cleyton, Trevor Herbert y Richard Middleton, eds., *The Cultural Study of Music* (Londres: Routledge, 2003), 80-91, en particular, 86.

SOCIEDAD DE CURSOS Y CONFERENCIAS
11.^a MATRÍCULA - SESIÓN N.º 6

CONCIERTO

CON LA COLABORACIÓN DE

FRANCIS POULENC S. SOULIMA STRAWINSKY
LEOPOLDO QUEROL ROSA G.^a ASCOT DE BAL

ORQUESTA FILARMÓNICA DE MADRID

GUSTAVO PITTALUGA
DIRECTOR DE ORQUESTA

Gustavo Pittaluga
Francis Poulenc

SÁBADO, 25 DE MAYO DE 1935,
A LAS SEIS Y MEDIA DE LA TARDE

S. Soulima - Stravinsky
Leopoldo Querol

*En el Auditorium de la Residencia de Estudiantes.
Calle de Serrano, 119.*

5. Programa del concierto celebrado el 25 de mayo de 1935 en la Residencia de Estudiantes con la colaboración de Francis Poulenc, Soulima Stravinski, Leopoldo Querol, y Rosita García Ascot (falta su firma), con la Orquesta Filarmónica de Madrid bajo la dirección de Gustavo Pittaluga. © Archivo Residencia de Estudiantes.

El *Concerto* para cuatro pianos, de Bach, deriva de uno de Antonio Vivaldi para cuatro violines. Bach no se limitó a transportar de tonalidad el original, sino que con su labor contrapuntística y su personal sentido del ritmo lo ha convertido en una obra superior al original en muchos aspectos.

J. B.

6. Detalle de las notas musicológicas al programa, firmadas como J. B. ©Archivo Residencia de Estudiantes.

*Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot en los diarios
de Vera Stravinski y de Robert Craft*

Los diarios de Vera Stravinski constituyen una valiosa fuente de información sobre las peripecias, la agenda, las relaciones sociales y algunos pensamientos del compositor. Por estos motivos, he considerado pertinente emplearlos aquí para rastrear potencial información relativa a sus estancias en México.⁴¹ Así, los pasajes correspondientes a su presencia en el país recogen referencias a encuentros de carácter social, ensayos, viajes y personajes destacados. En ellos aparecen algunos de los principales nombres del panorama musical, artístico y social del México de la época: Jesús Bal y Gay, Rosita García Ascot, Carlos Chávez, Carlos Prieto, Delia del Carril y Adolfo Salazar, entre otros. Las menciones a Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot comienzan a aparecer en el diario de 1941, coincidiendo con la segunda gira de los Stravinski en México:

Julio de 1941

10-9:45 tren a México.

11- Descansamos, dormimos, leemos.

12- “ “ “.

13- Llegada a México. 20 fotografías y todos nuestros amigos mexicanos. Prieto nos da un auto para nuestra estancia.

41. La clasificación de los diarios de Vera Stravinski (PSS-ISC) abarca fundamentalmente tres periodos: 1) 1922-1941; 2) 1950-1958; y 3) 1959-1971.

14- Primer ensayo. Igor está satisfecho.

Guadalupe. Bal y Gay va conmigo a la galería de Inés Amor. Igor escucha al pianista Ochoa. Té con todos en Lady Baltimore.

15- Dos ensayos. Me quedo en casa, escribo cartas, leo a Bertita Harding.

16- Museo con Rosita, antigüedades, libros; cena en casa de Carlos Prieto.⁴²

17- Vamos a ver a la señorita Casassus⁴³ en San Ángel (ella me envía magnolias). Fiesta de Obregón (arquitecto) con Rosita.

18- Ensayo. Concierto en la Ciudad de México.

Sinfonía, Capricho, Pulcinella.

Divertimento.

Delia del Carril, Ortega, Bal, Salazar, y varios de la orquesta.⁴⁴

Ya en julio de 1946:

22- Ensayo.

Prieto, Chávez, Salazar y Bal y Gay.

Fiesta de Obregón (arquitecto) con Rosita.

26- 21:00 hs. Concierto.⁴⁵

En una de las libretas correspondiente a 1948 falta la semana del 20 de febrero en adelante, días en los que Stravinski dirigió en la Ciudad de México.⁴⁶ En cambio, sí aparecen referencias en otro de los cuadernos, en febrero del mismo año: “27-Fiesta con Bal y Gay [texto ilegible]”.⁴⁷ Por su parte, en las páginas correspondientes a agosto de 1960:

01- [...] recepción en el aeropuerto [...] Hotel Bawer, bueno, pero no el mejor del mundo.

42. PSS-ISC, “Diario de Vera Stravinsky”, julio de 1940, MF 247.1-000224. Para facilitar la fluidez en la lectura, no incluyo los pasajes originales (en inglés) de los diarios de Vera Stravinsky, sino que remito a las fuentes.

43. Respeto la ortografía tal y como aparece en el documento. La forma correcta es Casasús.

44. PSS-ISC, “Diario de Vera Stravinsky”, julio de 1940, MF 247.1-000224. En las referencias 000400 y 000401 del mismo microfilm aparece el nombre de Rosita, en lo que parece otro diario de Vera correspondiente a 1941.

45. PSS-ISC, “Diario de Vera Stravinsky”, julio de 1946, MF 247.1-001447 a 001449.

46. PSS-ISC, “Diario de Vera Stravinsky”, febrero de 1948, MF 247.1-001754.

47. PSS-ISC, “Diario de Vera Stravinsky”, 27 de febrero de 1948, MF 247.1-001812.

- 02- Ensayo ridículamente temprano, 08:00 (07:00 hs. en Los Ángeles). Mejor descansar para el almuerzo [...]. Larga siesta por la tarde / Conferencia de prensa / Preguntas estúpidas.
- 03- Almuerzo (Igor invita) [...]/ Prieto alquila un coche/ Guadalupe /Visita a lo de Rosita.
- 04- [...] Almuerzo y cena en nuestra habitación – malo. / 4 [número remarcado varias veces].
- Jesús se encarga del vino /Lo recibimos como un regalo/Escándalo con el dinero.
- 05- 10:00 hs. Ensayo/ 18:00 hs. Recepción en Castillo-Ledón /Cena en lo de Villaseñor / muy encantador/ Embajador Robert Hill / Prieto, Rosita-Jesús.
- 08- Bal y Gay y Lara en el Aeropuerto/ Salida de México 8 a.m. / Llegada a Panamá 3 p.m.⁴⁸

En ese mismo año, Robert Craft acompañó a Stravinski a México para ayudarlo en la gira de conciertos. En la referencia al 2 de agosto de 1960 (Ciudad de México), encontramos en su diario uno de los pasajes más testimoniales y significativos para dar cuenta de la amistad y complicidad que se forjó entre los Stravinski y los Bal-García Ascot:

En nuestro ensayo de esta mañana, más de la mitad de Bellas Artes está ocupada por estudiantes para nuestro ensayo matutino. Uno de ellos se acerca a Stravinsky diciendo: “Somos muchos los que estamos aquí para conocerlo, fui escogido para estrechar su mano en nombre de todos”. Stravinsky agradece desde el pódium el apretón de manos del delegado [...] los Bal y Gay están presentes en el ensayo. Son refugiados de la España franquista que poseen una pequeña galería en el Paseo de la Reforma, y que en cuarenta años de matrimonio se han vuelto tan parecidos como gemelos. Cuando me los presentan, intento conversar en una mezcla de italiano y español, pero no entienden una sola palabra, dejan que continúe hasta que dicen, en un excelente inglés, que no han entendido nada. Nos reímos y nos hacemos amigos inmediatamente.⁴⁹

48. PSS-ISC, “Diario de Vera Stravinsky”, agosto de 1960, MF 248.I- 000419-000422.

49. “At our rehearsal this morning, the Bellas Artes is half filled with students. One of them approaches I.S., saying, ‘We are too many to meet you, and I have been chosen to shake your hand for all’ [...] I.S.’s friends the Bal y Gays are present at the rehearsal. They are refugees from Franco Spain who keep a small gallery on the Paseo de la Reforma, and who in forty years of marriage have grown as alike as twins. When introduced to them, I try to make conversation in a gabble of Italian and Spanish, and they let me go on and on before saying,

Igor Stravinsky en los escritos de Jesús Bal y Gay

La producción musicológica de Bal y Gay comprende varias etapas.⁵⁰ En la primera se encuentran escritos como *Hacia el ballet gallego*, “Fuenllana y la transcripción de música española para laúd” o *Chopin*, que en alguna ocasión definió como lo mejor que había escrito sobre música.⁵¹ A la segunda etapa corresponden sus campañas de recopilación de música tradicional gallega junto a Eduardo Torner y una serie de publicaciones derivadas de estas investigaciones.⁵² También destacan sus cuatro grandes monografías con transcripciones de música hispánica: tres sobre música española —*Treinta canciones de Lope de Vega*, *El cancionero de Upsala*, *Romances y villancicos españoles del siglo XVI*—, y una de música mexicana, *Tesoro de la música polifónica en México*.⁵³

Por último, se encuentra un conjunto de escritos, principalmente ensayos breves y críticas de conciertos. Es precisamente este conjunto de textos, publicados en su mayoría en la prensa mexicana, el que revela la presencia del compositor ruso. En ellos descubrimos al Stravinski amigo, pero también al músico que influyó decisivamente en la visión estética tanto de Bal como de toda una generación de jóvenes artistas e intelectuales que, como él, ya habían disfrutado

in excellent English, that they do not understand a word. We laugh over this, of course, and are instant friends”, en Robert Craft, *The Chronicle of a Friendship (1948-1971)* (Londres: UK Gollancz, 1972), 94. Llama la atención la ausencia de Jesús y Rosita en el índice de nombres de esta publicación.

50. Para la consideración de etapas en los escritos musicales de Jesús Bal y Gay, empleo aquí un criterio de contenido y no de orden cronológico, siguiendo de cerca la propuesta de José López Calo, “Jesús Bal y Gay musicólogo” (Lugo: Actas das Xornadas sobre Bal y Gay, 2003): 11-62.

51. Jesús Bal y Gay, *Hacia el ballet gallego* (Galicia: Editorial Ronsel, 1924); “Fuenllana an the transcription of Spanish Lute-music”, *Acta Musicologica* 11, fasc. 1/2 (enero-junio de 1939): 16-27; *Chopin* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1959).

52. Entre 1930 y 1935, Bal y Gay llevó a cabo campañas de recopilación de música tradicional gallega junto al también musicólogo Eduardo Torner, sobre la que luego organizaría un cancionero popular (Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero gallego* [Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007]). Para una ampliación sobre algunos de estos materiales: Javier Ares Yebra, “Historia de la música en Betanzos (I): las notas de campo de Jesús Bal y Gay sobre las danzas gremiales”, *Anuario Brigantino*, núm. 41 (2018): 379-396.

53. Jesús Bal y Gay, ed., *Treinta canciones de Lope de Vega* (Madrid: Residencia de Estudiantes, 1935); *El cancionero de Upsala*, transcripción musical en notación moderna de Jesús Bal y Gay (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1944); *Romances y villancicos españoles del siglo XVI* (Ciudad de México: La Casa de España, 1939); *Tesoro de la música polifónica en México*, transcripción y notas de Jesús Bal y Gay (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952).

de su música en los conciertos organizados por la Residencia de Estudiantes de Madrid. En los escritos que Bal y Gay publica entre 1957 y 1961 en la *Revista de la Universidad de México*, aparecen referencias al compositor ruso en relación con: las grandes obras del repertorio stravinskiano; la llegada y posterior difusión del disco (en un momento en el que las tesis benjaminianas sobre el aura y la reproductibilidad mecánica de la obra de arte estaban siendo sometidas a debate); reflexiones sobre las figuras del ejecutante, el intérprete y el director de orquesta; cambios y continuidades en la idea de estilo; la figura de Stravinski como artista moderno; la cuestión de la identidad en relación con los conceptos de asimilación, unidad y autenticidad; y, especialmente presentes, numerosas referencias a las principales fuentes de su pensamiento musical, la *Poética musical* y las *Crónicas de mi vida*.

En su breve texto “Igor Stravinsky”, en un tono íntimo, Bal y Gay comparte sus impresiones sobre el compositor ruso en forma de semblanza con motivo de su 75 aniversario:

Su música [...] no pertenece, ni poco ni mucho, al linaje de las músicas que, según Baudelaire, nos toman “como un mar”, o de las que, como dijo Cocteau, hay que escuchar “con el rostro entre las manos”. Por el contrario, pertenecen, quizá como ninguna otra, al tipo que menciona Ortega y Gasset: el de la que hemos de escuchar como si fuese un objeto propuesto a nuestra contemplación.⁵⁴

La etapa *serial* de Stravinski es la menos considerada en los escritos de Bal. Su lectura sobre las obras seriales del compositor ruso difiere sensiblemente de la que proponen otros compositores decisivos en su recepción en España, como es el caso de Gerardo Gombau, que mostró su predilección por la producción stravinskiana de los años cincuenta y sesenta. Stravinski y Gombau comparten en ese periodo su acercamiento a la *serie* —vital en el caso del compositor español— como elemento generador de su música. Gombau tuvo un papel esencial en la introducción de la música y el pensamiento estético de Stravinski en España, por medio de sus conferencias y cursos de análisis en el Aula de

54. Jesús Bal y Gay, “Igor Stravinsky”, *Revista de la Universidad de México* (1957): 23-24, consultado el 12 de febrero, 2020, en <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles-files/701161do-106f-4c1d-b3c9-806abdd7ff2e>.

Música del Ateneo de Madrid, en especial los dedicados a la última etapa del compositor ruso.⁵⁵

Si bien Jesús Bal y Gay no prestó una especial atención a este periodo de la producción stravinskiana, algunos de sus escritos ofrecen, sin embargo, interesantes reflexiones sobre este importante capítulo de su música, tal y como demuestra, por ejemplo, su ensayo dedicado a *Agon*, obra “rigurosa y bella como un diamante”, en la que incide sobre todo en el uso de la técnica serial como principal elemento estructural.⁵⁶

En cambio, Bal sí mostró una clara preferencia por el neoclasicismo de Stravinski, en línea con su decidido interés por Manuel de Falla y su gusto por la escuela francesa, sobre todo Debussy y Ravel.⁵⁷

La primera crítica musical-periodística de Bal a Stravinski en México fue la publicada en *El Universal* el 28 de julio de 1940, con motivo del primer concierto del compositor ruso en el país. En ella se aprecia el impacto que el acontecimiento supuso para el país mexicano:

México tuvo el viernes el primer contacto —acontecimiento histórico para nuestra cultura— con el Stravinsky intérprete. El suceso está cargado de trascendencia, y tanto que es imposible discernirla por entero en estos primeros momentos. Dejará un surco fecundo en la vida musical del país y muchas cosas importantes que acaezcan en años venideros a él las deberemos.⁵⁸

55. El principal texto de Gombau sobre Stravinski es la conferencia que pronunció el 7 de noviembre de 1963 en el Ateneo de Madrid. El manuscrito se encuentra en el Archivo Gombau de la Biblioteca Nacional de España (signatura: M. Gombau/63/8). En la misma carpeta, junto a los materiales para esta conferencia se conserva un análisis del *Septeto* de Stravinski para la *Estafeta literaria* de Madrid y varios apuntes biográficos. Fue ésta la primera de un ciclo de siete presentaciones titulado “Igor Stravinsky y la técnica serial” en la que, además de Gombau, participaron Carmelo Bernaola, Odón Alonso, Manuel Carra, Cristóbal Halffter, Ramón Barce y Luis de Pablo. Gombau subraya la “constante y siempre ‘penúltima’ evolución del genial maestro”, aludiendo a las distintas transformaciones orgánicas de la estética stravinskiana, “en las que paradójicamente palpita la lógica de lo ilógico” (el subrayado es de Gombau).

56. RE-JBG, Jesús Bal y Gay, “Stravinsky agonista”, Ref. BAL 24/9h, 4.

57. La predilección de Bal por la etapa neoclásica de Stravinski pasaba particularmente por obras como *El beso del hada* (1928).

58. Crítica musical de Jesús Bal y Gay: “Igor Stravinsky y la O.S.M.”, *El Universal*, 28 de julio de 1940. Para una ampliación: PSS-ISC, MF 129.1-001550 a 001555. En este microfilm se encuentran también dos críticas de Adolfo Salazar, una del día 29 (fecha escrita a mano), y otra del 31, correspondientes a los dos primeros conciertos de Stravinski en México, los días 26 y 28 de julio de 1940.

Al final, Bal interpela directamente al público mexicano:

Y ahora, mexicanos, sepan ustedes que Stravinski está encantado con la Sinfónica de México y que las maravillas que su talento de director logró en la noche del viernes no habrían podido alcanzar realidad con una orquesta que no fuese de primer rango. La labor de Carlos Chávez ha hecho posible que ustedes hayan sentido el viernes una de las mayores emociones de su vida musical. Afortunadamente para mí, esta opinión está compartida por el primer músico de nuestro tiempo, hombre extraordinariamente parco en elogios, justo hasta la crueldad.

La siguiente crítica de Bal y Gay a un concierto de Stravinski en México aparecería en *El Universal* el 4 de agosto. Presenta por momentos un carácter confesional:

Para mi peculiar sentir la música —perdone el lector si estoy abusando de la primera persona, pero es porque, justamente, quiero evitar toda expresión que pudiera parecer dogmática—, si es posible que cualquier obra de Stravinsky llegue a cansarle a uno, antes lo estaré de “Petruchka” o “La Consagración” que de “El pájaro de fuego”. Ignoro si esta “mi” verdad está de acuerdo con la de los demás, pero he creído deber exponerla porque viene a explicar mi visión de la unidad en la producción de Stravinsky. Por las mismas razones —mejor dicho, gustos— creo que podría pasarme la vida entera escuchando “Apolo musageta” y “Juego de cartas”. Es una música tan “música” que al acabar de oírla se siente uno tan complacido, tranquilo y ágil como después de un buen baño...o de haber escuchado una música de Bach.⁵⁹

En las últimas líneas, incluyendo una nueva referencia a México, se aprecian las positivas impresiones tras las experiencias e intercambios con Stravinski a raíz de su primera gira, vivencias que constituyeron el comienzo de la amistad entre ambos compositores:

Y ahora maestro y amigo Stravinski, que lleve usted un recuerdo tan grato y cordial de este México generoso y entusiasta como el que usted deja entre nosotros. Los frutos de su venida a esta tierra no dejarán de hacerse sentir, y pronto. Y llenos de esperanza le decimos: “au revoir” ...y “come again”.

59. Crítica musical de Jesús Bal y Gay: “Stravinsky y su segundo programa”, *El Universal*, 4 de agosto de 1940. Para una ampliación de esta crítica véase PSS-ISC, MF 129.1-001556 a 001557.

La asimilación como característica de la identidad

La reflexión en torno a lo identitario en Stravinski constituye un elemento destacado en los textos de Bal y Gay, se presenta mediante una densidad metafórica y una carga semántica poco habitual. ¿Qué tiene de particular Stravinski para que Bal sitúe lo identitario en el centro del debate en torno a su obra? Su percepción como arquetipo del artista moderno que, como nunca antes, viaja, vive en varios países, publica libros traducidos internacionalmente y aparece de manera periódica en los medios de comunicación, discute de forma directa la idea de la dimensión nacional de la identidad del artista y la de la propia obra como producto exclusivo de una cultura nacional. La consideración de Stravinski como referente de tradición y modernidad en el marco del debate entre lo internacional y lo propio, por un lado, y la utilización de los sistemas de grabación y reproducción musical, por otro, vuelven pertinente una exploración y problematización de la idea misma de identidad.

La existencia de varias formas simultáneas —partituras, análisis, grabaciones, *performance*— enriquece y complejiza el debate alrededor de la identidad particular del objeto musical. Al mismo tiempo, sugiere la posibilidad de concebir la obra musical como una “constelación de mediaciones”. Esta perspectiva, que propone y estimula asociaciones en distintos niveles, resulta en particular pertinente al considerar la producción de Stravinski. En él conviven, al menos eventualmente en un periodo de su trayectoria, los papeles de compositor, intérprete y director.⁶⁰ En este sentido, Bal abordará sobre todo la identidad del Stravinski director y, en menor medida, la identidad de una obra en relación con la posibilidad de “fijar” su interpretación mediante el disco.

En lugar de un énfasis en lo subjetivo, como en el caso de Schoenberg, la construcción identitaria en Stravinski se enmarca en un proceso de búsqueda de la objetividad. Para Bal y Gay: “El ansia de una música más compacta, más dura, más objetiva ya se hace sentir con fuerza en *Petruchka*, esto es, algunos años antes de que el mismo Stravinski y muchos otros compositores se embarquen conscientemente en lo que se denominará el neoclasicismo”.⁶¹ En este sentido, Bal no creía que Stravinski “aspirase a la objetividad absoluta, sino

60. Por ello, como señalé al principio, propongo ampliar la idea de “constelación de mediaciones”, propuesta por Georgina Born, al nivel del sujeto productor de música, a partir del reconocimiento en Stravinski de los diversos roles comunicativos que comparecen en el fenómeno musical.

61. Jesús Bal y Gay, “El atoladero”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 8 (abril de

más bien a definirse a sí mismo ante los demás”.⁶² Por tanto, el objetivismo en Stravinsky es, para Bal y Gay, un rasgo de identidad, incluso antes de manifestarse de manera explícita en su etapa neoclásica.

Sus cambios de modos expresivos, los “constantes desplazamientos estéticos”, de lugar geográfico —de Rusia a Suiza, luego Francia y Estados Unidos—, y de paradigma compositivo —del Stravinsky neoclásico de los años veinte al serialista de los cincuenta— no suponen para Bal una pérdida de identidad, ya que “el dodecafonista de *Agon*, 1957, es idéntico al politonalista de *La consagración de la primavera*, 1913”.⁶³

En varios de sus textos, Bal y Gay vincula la reflexión sobre la identidad a una obra concreta. Es el caso, por ejemplo, de *Agon*, que “viene a demostrarnos que la imaginación, la fuerza creadora y la maestría de Stravinsky siguen en ascenso y que, a pesar de las nuevas técnicas por él utilizadas, su música sigue sonando a tan suya como en *Petrushka* o en *La consagración de la primavera*”.⁶⁴

En “Stravinsky. El hombre y su música”, Bal conecta los espíritus creadores de Stravinsky y Picasso por medio de la idea de identidad: “resultaría inexcusable no aludir a la identidad en cuanto a evolución, que existe entre la actividad creadora de Stravinsky y la de Picasso, uno de los rasgos que caracterizan al arte de nuestro siglo”.⁶⁵

Por su parte, en “Conciliación a la vista”, Bal identifica en Stravinsky un estilo en sí mismo, al señalar que: “No parecía posible que en los siglos venideros se hablase, en sentido estilístico, de ‘la época de Stravinsky’ o de ‘la época Schoenberg’”.⁶⁶

En los escritos de Bal y Gay dedicados a Stravinsky aparece otro elemento estrechamente vinculado, a su vez, con la cuestión de la identidad: la idea de asimilación (de estilos, de épocas, de materiales). En “El Stravinsky de 1957”, alude a la “constante apetencia por lo que la historia de la música le presenta como aprovechable, como asimilable”;⁶⁷ “como siempre, agarra

1960): 35, consultado el 16 de marzo de 2020, en <https://www.revistadelauiversidad.mx/articulos-files/2c6ae26d-1326-47cb-8679-a335fazad510>.

62. RE-JBG, Jesús Bal y Gay, “Igor Stravinsky, de cerca”, Ref. BAL 24/9, 1.

63. RE-JBG, Jesús Bal y Gay, “El Stravinsky de 1957”, Ref. BAL 24/9d, 4.

64. RE-JBG, Bal y Gay, “Stravinsky agonista”, Ref. BAL 24/9h, 5.

65. RE-JBG, Jesús Bal y Gay, “Stravinsky. El hombre y su música”, Ref. BAL 24/9g), 3.

66. Jesús Bal y Gay, “Conciliación a la vista”, *Revista de la Universidad de México* (enero de 1962): 23.

67. Bal y Gay, “El Stravinsky de 1957”, 2.

el elemento ajeno y, lejos de caer en el pastiche, lo hace suyo, lo asimila, íntegramente, lo convierte en puro Stravinsky. Esta asimilación se patentiza también en otro terreno: el de la técnica serial adoptada para estructurar la obra”.⁶⁸ En su ensayo sobre “Juan Sebastián Bach y el problema de la originalidad”, Bal afirma:

El buen Juan Sebastián utilizaba la música ajena con la conciencia muy tranquila, porque en su época la música era un bien común y nada tenía de malo que una obra ajena sirviese de base a una propia, en la que un nuevo concepto, una manera personal de ver las cosas —la originalidad, en fin— fuese, desde luego, lo principal. En nuestro tiempo sólo dos hombres parecen haber vuelto a esa vieja actitud: Stravinski y Picasso.

Y seguidamente: “Por otra parte, nadie hace ascos a una obra musical de intención nacionalista, que utiliza temas tomados de la tradición musical de su pueblo. ¡Qué diríamos, si no, de la escuela rusa, de Grieg, de Liszt, de Falla, de Bartók!”.⁶⁹

Bal sostiene que la producción de Stravinski responde a una idea de unidad a pesar del cambio de estilos. Esa unidad articula todo el catálogo stravinskiano. En numerosas ocasiones, en su afán de encontrar nuevos territorios sonoros y modos de expresión, a Stravinski se le atacó por sus constantes cambios de estilo, críticas que trataron de ser contrarrestadas firmemente por Bal: “Quienes no conozcan bien el catálogo de las obras stravinskianas y su cronología, la semblanza que aquí queda hecha...podría llevar a creer que éste estuvo variando constantemente de estilo, y no es así”. Y otro pasaje en este sentido:

A quienes así pensaban hube de responder con la célebre frase de Picasso, que Stravinski pudo hacer suya: “Yo no busco, encuentro”, lo cual revela una cierta humildad y un espíritu providencialista”./ Y también en ese su asimilar los hallazgos efectuados en la historia de la música se parece a Picasso, infatigable descubridor de estímulos a lo largo de la historia del arte —el primitivo incluido.⁷⁰

68. Bal y Gay, “Stravinsky agonista”, 2.

69. Jesús Bal y Gay, “Juan Sebastián Bach y el problema de la originalidad”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 7 (marzo de 1962): 27-28.

70. Bal y Gay, “Stravinsky. El hombre y su música”, 4-5.

En su texto “En el octagésimo⁷¹ aniversario de Stravinsky” son varios los pasajes en los que Bal se refiere a la asimilación como mecanismo estético-artístico, procedimiento compositivo-estilístico de Stravinski: “En Stravinsky el lenguaje cambia casi de obra en obra, y quienes, por tradición, creen asimilable el estilo al lenguaje, no logran ver un estilo en su música. Olvidan que ‘el estilo es el hombre’. Y el estilo en Stravinski se deriva de su actitud especulativa ante el fenómeno sonoro”.⁷²

en las obras en que Stravinsky utiliza como materia o punto de partida música ajena. *Pulcinella*, *El beso del hada*, y, menos extremadamente el *Capriccio*, *Apolo musageta*, *Juego de cartas* etc. —la lista completa sería demasiado larga— son prueba de hasta qué punto este compositor puede apropiarse y asimilar lo ajeno, operar sobre estilos bien definidos, sin peligro de quedarse en el pastiche.⁷³

Stravinski aparece como un explorador de diversas épocas de la historia de la música, “como conquistador de ellas en beneficio de su propia creación”. Lo sorprendente en él es, precisamente, “esa capacidad de apropiarse, de asimilar lo que va encontrando, sin que su personalidad sufra la más mínima merma. En arte es muy peligroso nutrirse con sustancias ajenas: hay siempre el peligro de que nos convirtamos en aquello que comemos. Pero en el caso de Stravinsky semejante peligro parece no existir”.⁷⁴ En este sentido, vuelve la comparación con el genio picassiano: “En la historia de las bellas artes sólo hay un caso análogo al suyo, el de otro hombre de nuestro tiempo y, como Stravinsky, juvenil anciano: Pablo Picasso [...]. Estos dos hombres de poderosa, insobornable personalidad han introducido en el mundo de la cultura [...] ese nuevo concepto de libertad creadora que es una especie de patente de corso.”⁷⁵

Por su parte, en “El Stravinski de 1957”, Bal se refiere a *Pulcinella* y *El beso del hada* como “ejemplos extremos de utilización de músicas ajenas”, y al *Capriccio para piano y orquesta* y *Apolo musageta*, como “casos flagrantes de asimilación de estilos ajenos”, asimilación que para Bal constituye “la prueba de fuego de la originalidad del compositor”.

71. Respeto la ortografía tal y como aparece en el documento (“octagésimo”, en lugar de “octogésimo”).

72. RE-JBG, Jesús Bal y Gay, “En el octagésimo aniversario de Stravinsky”, Ref. BAL 24/9k, I.

73. Bal y Gay, “En el octagésimo aniversario de Stravinsky”, 2.

74. Bal y Gay, “En el octagésimo aniversario de Stravinsky”, 3.

75. Bal y Gay, “En el octagésimo aniversario de Stravinsky”, 3.

El Stravinski escritor en los textos de Bal y Gay

Al margen de sus declaraciones sobre la inexpresividad de la música, parte de una comunicación estratégica encaminada a influir de manera decisiva en la recepción de su obra,⁷⁶ la presencia de un nivel de significado, si se quiere, denotativo en la música de Stravinski viene determinada, precisamente, por el papel que tiene en paralelo su producción literaria, y da lugar a toda una trama de interpretaciones sobre cada una de sus obras musicales. No hay texto de Bal y Gay dedicado a Stravinski que no mencione uno o varios de sus escritos más importantes, por ejemplo:

- *Crónicas de mi vida*

En “Stravinsky y los intérpretes”, Bal se refiere en dos ocasiones a varias declaraciones recogidas en la autobiografía de Stravinski: “quien dice intérprete dice traductor, y no sin motivo un dicho italiano en forma de retruécano asimila la traducción a la traición”; y en segundo lugar: “El valor del ejecutante se mide precisamente por su facultad de ver lo que en rigor se encuentra en la partitura y de ningún modo por su obstinación en buscar en ella lo que él querría que hubiese. Y ésta es la mayor y la más preciosa virtud de Ansermet”.⁷⁷

En su primera crítica en México sobre el compositor ruso, “Ígor Stravinsky y la O.S.M.”, encontramos: “Obstinadamente, desde hace pocos años, se dedicó con esfuerzo y humildad —léanse bien sus, ‘Crónicas de mi vida’—, a convertirse en pianista y director de orquesta.”⁷⁸

76. En este sentido, destaca especialmente el siguiente pasaje de su autobiografía: “Pues por su esencia pienso que la música es incapaz de expresar nada en concreto: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca propiedad inmanente de la música. La razón de ser de la primera no está condicionada en absoluto por la segunda. Si, como siempre es el caso, la música parece que expresa algo, eso no es más que una ilusión, pero nunca una realidad. Es simplemente un elemento adicional que, por una convención tácita e inveterada, le hemos otorgado, impuesto, a modo de etiqueta: un protocolo, en resumidas cuentas, un envoltorio que, por costumbre o por inconsciencia, hemos llegado a confundir con su esencia”, en Ígor Stravinski, *Crónicas de mi vida*, trad. de Elena Villalonga Sierra (Barcelona: Alba, 2005), 67.

77. RE-JBG, Jesús Bal y Gay, “Stravinsky y los intérpretes”, Ref. BAL 24/9C, 4.

78. Crítica musical de Jesús Bal y Gay: “Ígor Stravinski y la O.S.M.”, *El Universal*, 28 de julio de 1940. PSS-ISC, MF 129.1-001550.

• *Poética musical*⁷⁹

Durante el curso académico 1939-1940, meses antes de su primera gira en México, Ígor Stravinski fue invitado por la Universidad de Harvard para ofrecer una serie de seis conferencias. El compositor se convertía así en el primer músico invitado a la cátedra de Poética Charles Eliot Norton. Las conferencias serían convocadas posteriormente con el título de *Poética musical*, con objeto de una publicación que constituyó la primera edición de esta obra.⁸⁰ En “Stravinski y los intérpretes”, Bal recuerda que en la *Poética*: “hay todo un capítulo dedicado a la ejecución. En él aclara Stravinsky sus ideas acerca del ejecutante y el intérprete”. Recoge además la siguiente frase que el compositor emplea en las conferencias: “Por escrupulosamente anotada que esté una música y por garantizada que se halle contra cualquier equívoco en la indicación de los *tempi*, matices, ligaduras, acentos, etc., contiene siempre elementos secretos que escapan a la definición.”⁸¹

79. Ígor Stravinski, *Poétique musicale* (Harvard: Harvard University Press, 1942). La primera edición en español corrió a cargo de la editorial Emecé, que en 1946 editó las conferencias en Buenos Aires, con traducción de Eduardo Grau y prólogo de Adolfo Salazar. Por su parte, la editorial Taurus (1977) llevó a cabo la primera edición en España, siguiendo la traducción propuesta por Grau en 1946.

80. Es pertinente recordar aquí que la *Poética musical* fue diseñada inicialmente por Pierre Souvtchinsky en forma de ocho lecciones, tal y como revela un manuscrito que este filósofo ruso amigo de Stravinski dedicó al diseño de los textos, y redactada por el musicólogo francés Roland-Manuel. Sobre el manuscrito de Souvtchinsky para la *Poética*, véase: Valérie Dufour, “La *Poétique musicale* de Stravinsky. Un manuscrit inédit de Souvtchinsky”, *Revue de Musicologie* 89, núm. 2 (2003): 373-392; “Stravinsky vers Souvtchinsky. Thème et variations sur la *Poétique musicale*”, *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, núm. 17 (2004): 17-23; Javier Ares Yebra, “El manuscrito de Souvtchinsky y la *Poética musical*: sobre el concepto de tiempo en el pensamiento estético de Igor Stravinsky”, en Yolanda Espiña y Miguel Ribeiro-Pereira, eds., *Cadernos de Teoría das Artes*, Vol. 3: *Arte & Teoría* (Porto: Universidade Católica Editora, 2014), 95-120. A propósito de las conferencias y del papel otorgado a Souvtchinsky y Roland-Manuel, sólo muy posteriormente Stravinski vinculó sus nombres con ellas: “Después de haber acordado entregar las conferencias Charles Eliot Norton de Harvard en el invierno de 1939-1940, busqué la asistencia de Souvtchinsky para ayudarme a redactar mis textos en ruso y la de Roland-Manuel para revisarlos y pulirlos en francés”, Igor Stravinsky, *Themes and Conclusions* (Londres: Faber and Faber, 1972), 49. Para una ampliación sobre el origen y elaboración de estas lecciones: Javier Ares Yebra, “Pierre Souvtchinsky: desdoblamiento y concentración en Igor Stravinsky. Fuentes y elementos para una propuesta”, tesis doctoral (Universidade de Vigo, 2017).

81. Bal y Gay, “Stravinsky y los intérpretes”, 2.

Por su parte, en “Inspiración y técnica en la música”, se hace eco del uso en la *Poética* de la frase de Chesterton: “En todo lo que se comba con gracia hay necesariamente una tendencia a la rigidez. Los arcos, al curvarse, son bellos sólo porque tratan de mantenerse rectos.” De esas frases se aprovecha Stravinsky para explicar una parte del proceso creador.⁸² En “Igor Stravinsky, de cerca”, Bal acude a la *Poética* para enfatizar la importancia del orden en su pensamiento musical, y rescata algunas frases en este sentido: “El arte es lo contrario del caos” / “Un sistema de composición que no se asigna a sí mismo límites termina en pura fantasía.”

En “Filisteos y snobs”, presenta extensas citas de la *Poética*, entre otras: “La cualidad de revolucionario se atribuye generalmente a los artistas de hoy en un sentido laudatorio, sin duda porque vivimos en unos tiempos en que la revolución goza de una especie de prestigio dentro de una sociedad anticuada.”⁸³

Ya en “Stravinsky. El hombre y su música” encontramos la siguiente referencia: “En su *Poética musical*, (Stravinsky) había hecho suya la sentencia de Eugenio D’Ors. ‘Todo lo que no es tradición es plagio’.”⁸⁴

Por último, destacan algunas referencias a *Memorias y comentarios* —en “Stravinsky y los intérpretes”, algunas notas sobre la idea del director de orquesta como figura particular y especialmente autorizada del intérprete—,⁸⁵ y a las *Nuevas crónicas* en “Stravinsky y los intérpretes”: “habla (Stravinsky) de la utilidad de los discos grabados por el propio compositor, para aquellos intérpretes que deseen saber cuál es la interpretación correcta de una determinada obra”.⁸⁶

A modo de conclusión

Con el ocaso del largo siglo XIX, en los primeros compases del siglo XX, el músico irá abandonando progresivamente la soledad romántica de su torre de

82. Jesús Bal y Gay, “Inspiración y técnica en la música”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 7 (marzo de 1956): 12, consultado el 30 de marzo de 2020, en <https://www.revistadelau-niversidad.mx/articulos-files/a7f5dcfc-ac8a-463a-adc8-4ee80659e763>. La frase de Chesterton a la que alude Bal aparece en: Stravinski, *Poétique musicale*, 37.

83. Jesús Bal y Gay, “Filisteos y snobs”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 2 (octubre de 1957): 24, consultado el 6 de abril de 2020, en <https://www.revistadelau-niversidad.mx/articulos-files/96f76394-d2d8-472d-86f9-8873ce55e7e9>.

84. Bal y Gay, “Stravinsky. El hombre y su música”, 5.

85. En este sentido, aparece Ansermet como “ejecutante perfecto” del Stravinski de la primera etapa, caso de *La historia del soldado*, entre otras obras.

86. Bal y Gay, “Stravinsky y los intérpretes”, 1.

marfil para comenzar a exponer su imagen y compartir su proceso creador en los medios de comunicación de masas. La crítica musical y el ensayo periodístico como forma de legitimación y deslegitimación artística, como arena de discusión de estilos y lenguajes, revelará también un espacio de batalla por forjar una identidad, garantizar visibilidad y reconocimiento en un contexto de profundos cambios en las relaciones sociales, en los vínculos del arte con la sociedad, y en las comunicaciones, para derivar todo ello en un total reordenamiento espacio-temporal de la vida cotidiana.

Con la aparición de los medios de comunicación de masas, los artistas —con Stravinski a la cabeza— debieron de intuir rápidamente la trascendencia que iba a tener la visibilidad para los tiempos modernos. La prensa, la radio, y más tarde la televisión, se convertirían en espacios de exhibición imprescindibles, medios paralelos al que venía siendo el lugar habitual de comunicación musical, esto es, la sala de conciertos. La visibilidad garantizaba la inclusión en un mundo cuya representación se iba desplazando poco a poco de lo palpable a lo comunicable.

A pesar de la amistad que les unió en un ambiente bastante intenso en términos vitales y rico en intercambio intelectual y artístico, la historiografía musical apenas ha explorado la influencia que Ígor Stravinski ejerció sobre los músicos españoles exiliados en México, y a su vez, la potencial importancia de su experiencia mexicana, sobre todo en lo que se refiere a la dimensión religiosa de su pensamiento estético, cuestión que aún permanece sin abordar. Un acercamiento a la producción de este grupo a partir de la figura de Jesús Bal y Gay y de sus escenarios biográficos, nos ha permitido articular y avanzar en la investigación sobre sus aportes a una historia cultural del arte.

Por otro lado, resta una investigación exhaustiva sobre la totalidad de los diarios de Vera Stravinski para determinar otras posibles referencias a Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot, especialmente en fechas en las que Stravinski no tenía conciertos en México. Sería ésta una buena manera de demostrar que, en ocasiones, los Stravinski también viajaban a México por motivos personales, de amistad, y no sólo profesionales.

El análisis de la numerosa documentación aportada permite afirmar que Stravinski no sólo representó un referente personal y artístico, sino un verdadero *leitmotiv* en la producción musicológica de Jesús Bal y Gay, quien a su vez tuvo, sin duda alguna, un papel importante en la difusión de la obra y el pensamiento stravinskianos.

A la vista del cosmopolitismo inherente a la vida moderna, producto, entre otras cosas, de las nuevas comunicaciones, el rápido intercambio de ideas, y la

mejora en los transportes, la recepción de un compositor como Stravinski en una cultura y país determinados no puede ser abordada únicamente desde el punto de vista musicológico. Es preciso combinar herramientas y perspectivas procedentes de otros ámbitos de estudio, como la sociología, la estética y la historia de las ideas. En este sentido, la consideración de Stravinski como artista “moderno” se revela más como una deducción natural de su propio perfil biográfico que de su(s) estilo(s) compositivo(s). En definitiva, no hablamos de un artista *moderno* sino, más bien, de un artista *en sentido moderno*. ✱

N.B. Este trabajo ha sido posible gracias a una beca de investigación posdoctoral en la Paul Sacher Stiftung de Basilea (2019). Mi agradecimiento al personal de la institución por haberme facilitado en todo momento las tareas de investigación, de modo particular a Heidy Zimmermann, directora de la Stravinski Collection. Asimismo, agradezco sus aportes a Consuelo Carredano, del Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM). Igualmente, quiero expresar mi gratitud al personal del Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes de Madrid, a la Biblioteca Nacional de España, y al Archivo Manuel de Falla de Granada, por haberme proporcionado para consulta sus documentos relativos a Stravinski. Mi reconocimiento a las instituciones mencionadas por permitir generosamente la reproducción de los documentos incorporados al texto.