

Stravinsky al habla

Jorge Fernández Guerra

Ígor Stravinski, Robert Craft

Memorias y comentarios

Trad. de Carme Font

Barcelona, Acantilado, 2013 448 pp. 28 €

Los escritos de Stravinsky[1] o, más exactamente, los escritos con algo de Stravinsky en su interior, pueden dividirse en tres períodos: las *Crónicas de mi vida*, en sus años franceses; la *Poética musical*, en el gozne entre sus últimos años en Europa y sus primeros años en Estados Unidos; y, finalmente, el ciclo de publicaciones en problemática asociación con Robert Craft en sus últimas décadas norteamericanas.

En todos estos escritos, Stravinsky necesitaba ajustar cuentas con alguna circunstancia de su periplo artístico. Las *Chroniques de ma vie* surgen en 1935 cuando se ve obligado a diseñar bien su biografía, tras algunas escritas por gente con la que no está de acuerdo. La *Poética musical* es uno de los famosos ciclos de seis conferencias encargadas por la Cátedra de Poética de la Universidad de Harvard y a las que debemos colecciones de ensayos antológicos (me viene a la memoria el de Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, 1985). La *Poética musical* fue un encargo del año 1938, y las conferencias fueron leídas en el curso 1939-1940. Aparte de clarificar su pensamiento, ese trabajo le permitió a Stravinsky conectar con el entorno estadounidense para establecerse allí y poner tierra de por medio con el continente europeo que amenazaba incendio inminente.

En estos trabajos, aún franceses, Stravinsky recurre a la ayuda de colaboradores cuya intervención en la redacción ha sido frecuentemente objeto de interés morboso: ¿eran «negros»? ¿Escribieron mucho más de lo que el propio Stravinsky hubiera podido hacer él solo? En el caso de las *Chroniques*, se sabe que el ayudante fue Walter Nouvel. En cuanto a la *Poética*, la ayuda le llegó de parte de Roland-Manuel y de Pierre Souvtchinsky. En esta segunda publicación, la controversia parece mayor. El propósito de las *Chroniques* consistía en poner en orden recuerdos biográficos, pero en la *Poética* hay tesis e ideas bastante contundentes. Es allí donde se dice aquello de que «considero a la música incapaz de expresar nada», por poner un sencillo ejemplo. Por tanto, es bastante importante determinar cuál era el alcance de sus propias ideas. De hecho, se comenta que el fondo de muchas de ellas tenía que ver con el pensamiento de Jacques Maritain. Todo ello sin contar con sus simpatías, en general, hacia una corriente católica conservadora que el «petainismo» marcaría para siempre[2]. En suma, que Stravinsky, con sus seis lecciones, se largaba de Francia, y de Europa, dejando una imagen que iba a necesitar mucha limpieza.

En Estados Unidos, el compositor encontraría pronto un lugar mucho más aséptico, menos cargado de suspicacias para alguien que llegaba como emigrado ruso, aunque

con una nacionalidad francesa flamante y con un bagaje estético que muchos considerarían ya como prácticamente cerrado. También hay que considerar las circunstancias personales. En ese año de 1938 en que recibe el encargo de las seis lecciones, su vida sufre un traumatismo múltiple, pues pierde en pocos meses a su hija mayor, Ludmila, a su primera mujer (ya prácticamente exmujer, aunque su catolicismo le impedía cerrar ese capítulo) y, finalmente, a su madre. Él mismo es presa de una grave afección pulmonar análoga a la que se lleva a esposa e hija. Así que no cuesta nada imaginar el alivio con que viaja a América, donde una de las primeras cosas que hace es casarse con Vera (el 9 de marzo de 1940), su amante desde hacía dos décadas y prácticamente su mujer, pese al sentimiento de pecado y culpa que ello comportaba para el músico.

A mediados de los años cuarenta, Stravinsky adquiere la nacionalidad estadounidense y, hasta el final de sus días (en 1971), hace todos los méritos posibles para ser un ciudadano ejemplar. A finales de esa década contrata a un joven asistente, Robert Craft, director de orquesta de mérito, y curtido en la interpretación de los modernos: Arnold Schoenberg, Anton Webern, Edgard Varèse... Las primeras obligaciones de Craft eran las de ayudar al compositor con la prosodia de la lengua inglesa para «masticar» mejor los versos de Auden en la ópera *The Rake's Progress*.

A lo largo de los años cincuenta, la ayuda de Craft crece hasta convertirlo poco a poco en un colaborador-asistente-ayuda de cámara cada vez más absorbente. Se llega a decir que Craft influye en el «viejo» compositor para que abrace el serialismo; una vez, eso sí, que Schoenberg fallece (1951), molesto compañero de generación que se había convertido casi en vecino en el área de Los Ángeles. Las insinuaciones de intromisión de Craft en la vida de Stravinsky son tales que acaban por ser la comidilla en el *milieu*, especialmente europeo. Pierre Boulez, por ejemplo, ha llegado a decir en una reciente entrevista que Stravinsky era una estupenda persona hasta que se vio influido «por terceros». Ciertamente es que Craft tampoco será muy amable con Boulez. Especialmente, se encargaría de volver a contactar con Pierre Souvtchinsky, el antiguo amigo de Stravinsky, que se había pasado «al rival» tras la marcha de éste a Estados Unidos. Souvtchinsky era polaco de origen noble y tenía, dicen, un cierto parentesco con la familia de Stravinsky, cuyos ancestros también provenían de Polonia. Tras defender a Stravinsky, ayudarlo y rendirle devoción, en los cincuenta había pasado a defender a un jovencísimo Pierre Boulez, cabeza de fila de la vanguardia. Pero Stravinsky reacciona y en esos turbulentos años cincuenta pasa a defender ardorosamente a Boulez, Stockhausen y a los jóvenes vanguardistas. Y a Craft le toca hablar con unos y otros para ajustar el núcleo de relaciones: se reúne con Souvtchinsky, del que reconoce que había sido tan amigo de Stravinsky en el pasado como ahora lo era él; con Boulez, al que describe como un *croupier* si se pusiera una gorra; y se sitúa él mismo en medio de toda esa operación de retorno a la primera fila europea de un viejo (pasaba ya ampliamente de los setenta años) pero ardoroso compositor que regala páginas memorables en un estilo dodecafónico impecable.

Todo ello va a quedar plasmado en una serie de publicaciones que cierran con todos los honores el pensamiento de Stravinsky: los libros con Robert Craft. Estos libros, seis en total, que ven la luz a partir de 1958, tienen una forma curiosa: diálogos, entrevistas, restos de recuerdos, etc. Sus títulos, de hecho, así lo expresan: *Conversations with Igor Stravinsky* (Londres, Faber and Faber, 1959); *Memories and Commentaries* (Londres,

Faber and Faber, 1960); *Expositions and Developments* (Nueva York, Doubleday, 1962 y Londres, Faber and Faber, 1962); *Dialogues and a Diary* (Nueva York, Doubleday, 1963); *Themes and Episodes* (Nueva York, Knopf, 1966); y *Retrospectives and Conclusions* (Nueva York, Knopf, 1969).

Esta larga serie, plagada de reiteraciones y de pensamiento misceláneo, tiene todo el aspecto de un proyecto sin fin. Detrás de esta producción desmesurada, se podría apreciar quizás más el propósito de impulsar el «negocio» Stravinsky que un caudal auténtico de ideas. Pero tiene también mucha carga de profundidad. Craft parece dispuesto a cincelar una imagen de Stravinsky totalmente modernizada y bien adaptada al modelo del artista estadounidense. Y no es sólo eso: hay también una suerte de proyecto que busca reconciliar al «viejo» con un pensamiento amable hacia el logos vanguardista y mostrarlo como un creador que posee un control de su lugar en la historia de la música tan preciso como escasamente acartonado, algo que la *Poética musical* no dejaba nada claro.

El Stravinsky que muestra Craft es tan próximo que emociona, modesto frente a lo grande y artesanalmente orgulloso en lo que respecta al oficio y a la práctica de su tarea; clarividente respecto a la historia de la música y hasta generoso con deudas anteriores. De Schoenberg, rival oficial, por ejemplo, sabe elogiar su talento musical y desplaza su aguijón hacia su apreciación literaria; a Webern lo idolatra (como toda la generación joven del momento); elogia a Boulez o Stockhausen, pero es reticente y circunspecto frente a contemporáneos como Bartók, Varèse o Berg. Sobre la historia de la música, reconoce de los grandes justo lo que la vanguardia de entonces elogiaba: Gesualdo, el último Beethoven (ese que, en su juventud, había menospreciado frente al diletantismo de Marcel Proust[3]). En suma, un Stravinsky remozado, nuevo.

El propio Craft lo define con claridad en una conversación luminosa con Souvtchinsky. En los diarios de Craft, este relata aquel encuentro entre «generales» de la causa stravinskyana. Una cena en París (con Boulez, además), lleva a Souvtchinsky a descargar sus agravios: Stravinsky no posee cualidades para el pensamiento conceptual; sus problemas con el dinero explican su relación con el derechismo político de aquel entonces en Francia; de no haber emigrado a Estados Unidos, se habría comprometido con el sector más reaccionario; era simpatizante de Mussolini; y, por último y más grave, Stravinsky era incapaz de comprender «las ideas generales de Schoenberg». Craft escucha y escribe: «Este es el testimonio de un hombre que en otro tiempo fue tan íntimo de Stravinsky como yo lo soy ahora. Pero es otro Stravinsky».

Y esta parece la clave de todo el proyecto de Craft, presentar al «otro Stravinsky». El ciclo de Craft es un batiburrillo: seis libros en una década, con una estructura de falsa entrevista y con la incorporación de fragmentos, cartas de época, comentarios, entrevistas en otros medios, incluido el diario del propio Craft, que aparece en el último de los seis y que las sucesivas reediciones tienden a suprimir y a recolocar en otro tomo junto a más recuerdos, fotos y fragmentos. Por otra parte, la edición que aparece en Inglaterra reduce los seis libros a cinco, e incluso pronto se haría necesaria la edición de un único gran tomo con todo el material. Y cuando, por fin, llega la hora del balance, el ajuste de cuentas alcanza pronto al propio Craft. ¿Ha manipulado? ¿Se ha inventado cosas?

Un reciente texto de la musicóloga belga Valérie Dufour («La fábrica de las ideas de Igor Stravinsky, o el arte del diálogo», en Luis Gago (ed.), *Diálogos*, Madrid, OCNE, 2013) da en el clavo de todas las suspicacias. Craft «pronto pasará a ser considerado un arribista, por no decir un manipulador. Este es el motivo por el que los volúmenes de conversaciones con el maestro suelen suscitar desconfianza y exigen mantener ante ellos una saludable distancia crítica». ¿Tan sospechosos son estos libros respecto al verdadero pensamiento del compositor? «Todos tenían al final la apariencia de ser una serie de preguntas fragmentadas, sin gran estructuración lógica, para las que las respuestas de Stravinsky brindan todo tipo de recuerdos, opiniones o hechos autobiográficos, aunque manteniéndose casi siempre fuera del campo de la demostración o de la explicación analítica».

Todas estas dudas se encuentran, desde luego, justificadas. Pero el tiempo todo lo matiza. Lo que haya de Stravinsky en estos libros es, al día de hoy, de gran valor. Nos cuentan el resumen de una vida artística que nace en la *belle époque* (Diaghilev, Ballets Rusos, Fokin, Nijinsky, Coco Chanel, Picasso, Debussy, Satie, Cocteau, Gide...) y desemboca en un mundo que ha mutado: los años sesenta, por citar la última década de su vida. Sus recuerdos, seguramente tendenciosos en ocasiones, y sus vivencias son fuente histórica de primer orden. Y también lo son las experiencias de esas dos últimas décadas, las posteriores a la Segunda Guerra Mundial, en las que el «viejo» chapotea en la vanguardia, junto a unos jóvenes a los que hay que considerar, «aunque no siempre tengan los mejores modales».

El tomo que ahora presenta la editorial Acantilado es el segundo de la serie, *Memorias y comentarios*. Llega muy tarde, pero es historia y siempre interesará. En el año 1991 apareció entre nosotros *Conversaciones con Igor Stravinsky*, el primero de todos, en Alianza Editorial. Curiosamente, el último de la colección, *Retrospectives and Conclusions*, se tradujo al español y apareció al año siguiente del original inglés (*Ideas y recuerdos*, Barcelona, Aymá, 1970). Eran otros tiempos.

Cuando se han leído otros de la serie, parece que cada uno es una suerte de variación de los demás: charlas (falsas o reconstruidas, poco importa ya) en las que Stravinsky habla al amigo y amanuense; los temas y aun las anécdotas a menudo coinciden, aunque siempre hay sutiles ampliaciones, lo que suele hacer las delicias de un stravinskyano compulsivo (como yo, por ejemplo). En estas *Memorias y comentarios*, el desarrollo de las conversaciones se despliega como una biografía completa del músico: los orígenes rusos, el período europeo, un breve interludio llamado «Stravinsky en Albión» y el período estadounidense. Es, desde este punto de vista, el más ordenado de todos, pero también el más previsible. Es también el más amplio y extenso. En suma, que si sólo hay que tener uno, quizá sea este el más indicado. Aunque yo sigo prefiriendo... todos.

Jorge Fernández Guerra es compositor y ha sido director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

[1] ¿Stravinsky o Stravinski? No es un debate nuevo, de hecho lo vivimos cotidianamente con la traducción de todos los nombres de personalidades rusas. En efecto, la traducción del cirílico implica una transliteración que cada país (con alfabeto latino) resuelve según la proximidad fonética de su idioma y la coherencia de sus signos ortográficos. Así, por ejemplo, los ingleses escriben *Tchaikovsky* y los franceses *Tschaikovsky* para

producir los sonidos que en español producimos simplemente con *Chaikovski*. Pero el caso de Stravinsky tiene otro historial. El autor de *La consagración de la primavera* vivió fuera de Rusia desde la Primera Guerra Mundial y adquirió primero la nacionalidad francesa a mediados de los años treinta y, finalmente, la estadounidense a mediados de los años cuarenta. Es posible encontrarse su nombre escrito como Strawinsky, Strawinski y, por supuesto, las dos variables con uve. Normalmente, cuando aparece así su nombre, los especialistas detectan que se trata de escritos anteriores a la Segunda Guerra Mundial, al menos en su origen. ¶Ahora bien, una vez producida la nacionalización definitiva del compositor en Estados Unidos, en cuyo país vivió hasta el año de su muerte (1971), la controversia debe desaparecer: el músico optó por Stravinsky y ningún debate sobre la mejor traducción o transliteración a cada idioma debe anteponerse a un hecho biográfico definitivo. De hecho, la gran mayoría de la bibliografía sobre el músico aparece ya con la grafía que el propio autor consagró con su elección: dejó de ser rusa por decisión del compositor y se ha convertido en inglesa. ¶La Editorial Acantilado da otra vuelta de tuerca y propone Ígor Stravinski, es decir, tras la transliteración del ruso, considera que Igor es ahora un nombre español y, por tanto, pone tilde a la I de Igor. Quizás esta editorial se encontraba ya obligada a mantener este criterio, ya que en su edición de la *Poética musical* en 2006, también comentada por mí para *Revista de Libros*, lo había utilizado así. Acato, pero discrepo: transliterar el alfabeto cirílico es una cosa y modificar una biografía es otra. Puede leerse una versión ampliada de la discrepancia objeto de esta nota [aquí](#).

[2] Stravinsky había frecuentado al círculo de Maritain en los treinta, junto con Arhur Lourié y André Schaeffer, músicos rusos como él. No olvidemos que la mujer de Maritain era la inmigrante rusa de origen judío Raïssa Oumansoff. Pierre Souvtchinsky se había distanciado de ellos por esta razón. Los argumentos más dolorosos respecto al Stravinsky de esos años vendrán justamente de Souvtchinsky en conversaciones con Craft: «Si Stravinsky no se hubiera marchado a América en 1939, posiblemente se habría comprometido políticamente. Después de todo, durante las guerras de Etiopía y de España, fue un asiduo y bien recibido visitante de la Italia de las camisas negras [...]. Era un ruso blanco, después de todo, y entre sus amigos franceses, lo mismo que entre los amigos franceses de T. S. Eliot, figuraban Maurras y otros antiguos escritores de Action Française, así como Drieu la Rochelle y Lucien Daudet» (Igor Stravinsky y Robert Craft, *Stravinsky, ideas y recuerdos*, trad. de Juan Godó, Barcelona, Aymá, 1970).

[3] Tras el estreno de *Mavra*, el 3 de junio de 1922, se ofrece una recepción en el hotel Majestic de París. Según Boucourechliev, «Proust (que había llegado tardísimo, según su costumbre), [le dice a Stravinsky]: «¿Admira usted a Beethoven, naturalmente?» Stravinsky: «Odio a Beethoven». «Pero, querido maestro, ¿las últimas sonatas, los últimos cuartetos?» «Peor que los otros», gruñe Stravinsky, de mal humor luego de la tibia acogida dispensada a su ópera... Hay que recordar que la adhesión del músico a los últimos cuartetos de Beethoven fue muy tardía; el diálogo con Proust tiene todas las posibilidades de ser auténtico» (André Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, Madrid, Turner, 1982, p. 164).