

Exasperaciones

Por Igor STRAVINSKI

● El 18 de junio Igor Stravinski cumplió sus primeros ochenta años de vida. Con tal motivo, Robert Craft —secretario y confidente del compositor— le pidió que dijera algunas palabras “benignas o cuando menos publicables” sobre algunos de los más eminentes directores de orquesta que ha conocido. El solo recuerdo bastó para provocar en el gran clásico musical del siglo xx algunas exasperaciones. Es sabido que Stravinski ha dedicado buena parte de su tiempo a la dirección de orquesta, afirmando en sus Nuevas crónicas de mi vida su actitud fundamental en esa tarea. Si recordamos que Stravinski ha escrito que no le corresponde juzgar sus propias ejecuciones, pero lo que puede afirmar es que, gracias a la experiencia adquirida durante numerosas giras, en las que ha dirigido orquestas de todo orden, ha llegado a obtener lo que quería, y como lo quería, podemos comprender los juicios que le merecen las ejecuciones de los otros. Entre los directores que Stravinski recuerda figuran Montoux, Ansermet, Koussevitzky, Klemperer, intérpretes de algunos estrenos; Mengelberg, Furtwängler, Bruno Walter, con quienes actuó como solista al piano; Stokowski y Bernstein, que han dirigido sus obras en los Estados Unidos; Beecham y Mitropoulos, sus amigos personales.

¿Benignas? Si lo que quiere decir es que aderece testimonios, no puedo aventurarme a ello. Además los directores me exasperan, por lo general; para la mayoría de ellos lo que realmente importa en la dirección es el ademán. ¿Cuántas partituras habré visto cuyas únicas anotaciones eran los círculos rojos que advertían los golpes de platillos?

Pero lo peor de todo es que la “carrera” de un director es determinada sólo de un modo secundario por su habilidad para proyectar la música. Cualquier músico de orquesta sabe que un director puede estar menos preparado para su oficio que el más insignificante de sus atrilistas, pero mientras las orquestas descubren esto rápidamente, las señoras de sociedad que indirectamente contratan a los directores lo ignorarán siempre. El director de éxito puede ser un músico incompleto o no, pero lo que sí debe ser es un intrigante consumado. Y siendo su trabajo eminentemente de *repetition*, al director se le desarrolla a menudo una profunda indiferencia ocupacional hacia la música. Como vive de las creaciones de los demás es, también, un parásito social, y el director típico es un delincuente porque muy raras veces es capaz de seguir de cerca las ideas musicales creativas de su época — o tal vez *arriviste* sea un adjetivo más justo, puesto que es incapaz de progresar porque cualquier progreso significaría el abandono de algo que ha logrado ya vender muy bien.

También el director, por obra de la alcahuetería y la publicidad, pierde toda noción de la utilidad que podría prestar a la comunidad musical, lo que se traduce en la imposición de una autoridad puramente egoísta, y por lo tanto falsa y arbitraria. Los “grandes directores”, como los “grandes actores”, son a menudo incapaces de interpretar otro personaje que no sea el suyo propio.

En parte la culpa de estos acres comentarios la tiene un disco de la *Primera sinfonía* de Brahms que he tratado de tocar sin ningún éxito, porque están tan retrasados los segundos golpes de batuta del compás de 6/8 que lo que se oye, para que fuera correcto, debería estar escrito en 6½/8. Sin duda el director llamará “énfasis” a la distorsión, aunque no sea más que una exageración espantosa, y hablará de “libertad expresiva” aunque esté viciada la vitalidad rítmica natural de la música. En realidad lo que uno escucha no es Johannes Brahms, sino las triviales aventuras emocionales del señor X en Johannes Brahms.

Toqué mi concierto para piano bajo la dirección de Furtwängler en Leipzig y en Berlín. Lo dirigió muy mal, peor aún que Koussevitzky en su estreno. Me sorprendió, porque otros músicos de su generación, y aun de la generación anterior, pudieron dirigirlo sin dificultad. Frederick Stock, por ejemplo, me brindó un acompañamiento impecable en Chicago en 1925. Desgraciadamente Arnold Schoenberg asistió a ese concierto de Furtwängler en Berlín.

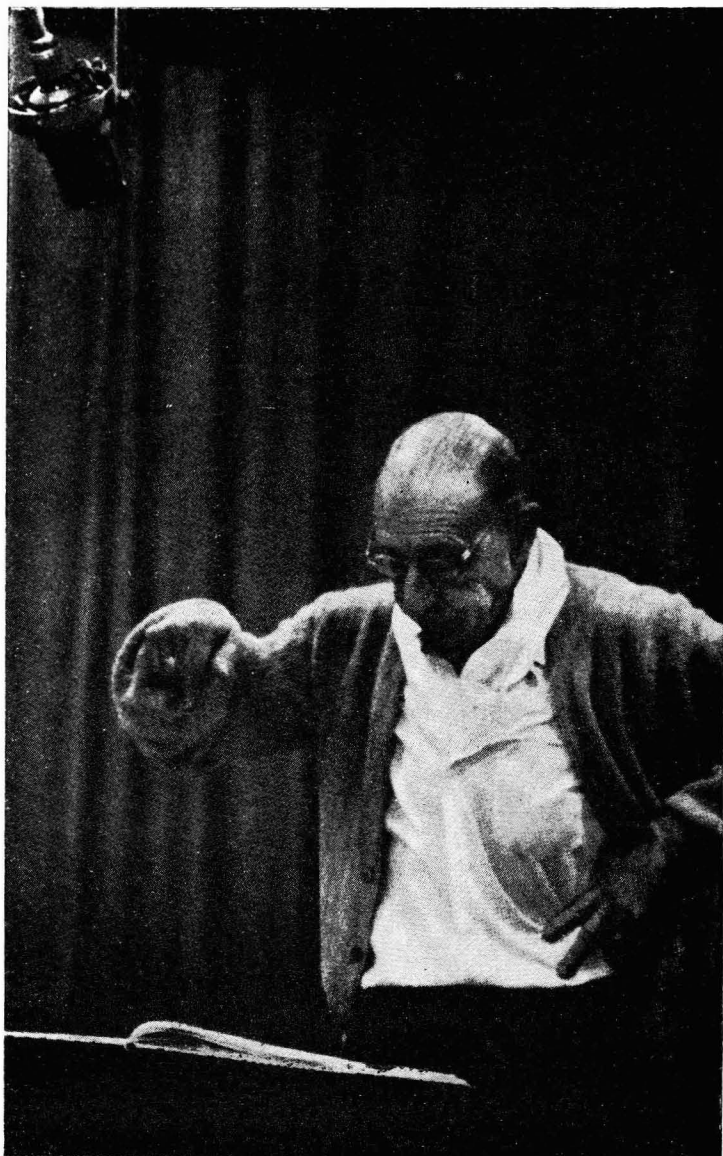
Unos cuantos años después, mientras vacacionaba en la Villa d'Este de Como, recibí un telegrama de Furtwängler pidiéndome los derechos para estrenar mi *Capriccio*. Le contesté que

la pieza había sido tocada ya veinte veces (esto sucedía en 1931) pero que podía cederle con gusto la vigésimoprimer ejecución. Este telegrama fue el culpable (junto con mi casi perfecta sobriedad) de una fechoría que cometí y que ha preocupado mi conciencia desde entonces. Paseando por el jardín de la Villa esa misma noche, vi que las figuras de mármol de un par de estatuas “griegas” estaban cubiertas por firmas de turistas. En consecuencia, tomé mi pluma y, garabateando, escribí WILHELM VON DER FURTWÄNGLER en el *gluteus maximus* de un obviamente *ersatz* Apolo.

Tampoco se hallan entre mis recuerdos más caros los que a Mengelberg se refieren. El director de la Concertgebouw era renuente y, al mismo tiempo, sensible hasta la morbidez a los halagos. En el primer ensayo de mi *Capriccio* empezó a dirigir a un *tempo* imposible. Protesté diciendo que no podía tocar a esa velocidad, pero debí ser más explícito, porque él no pudo aseverar si la causa de mi protesta era el *tempo* demasiado rápido o demasiado lento.

Aturdido, embarcóse en una oración autojustificante: “Caballeros: durante mis cincuenta años de dirigir creo que he aprendido a reconocer el *tempo* correcto de una pieza de música, pero a Monsieur Stravinski le gustaría que la tocáramos así: tic, tic, tic, tic”, y levantó el índice para burlarse de la utilísima invención de Herr Malzel.

Pero Mengelberg fue siempre un confeccionador de discursos, un Demóstenes de sobremesa de grandiosa versatilidad y sólida energía. Recuerdo una comida en Amsterdam en honor de Respighi. Mengelberg pronunció el brindis, y al encontrarse cerca de su décima coda me miró cuando casualmente echaba yo una ojeada a mi reloj; entonces pronunció mi nombre en el clímax del brindis, en lugar del de Respighi. Por supuesto que



Stravinski — “no le corresponde juzgar sus propias ejecuciones”

Mengelberg no era ni malvado ni mezquino, ni tampoco estaba totalmente desprovisto de musicalidad. Simplemente no era de primer rango.

Conocí a Otto Klemperer al comenzar los veinte, no sé si en Dresde o en Leipzig. Estaba considerado el más diestro de los jóvenes directores alemanes y el que veía con mayor simpatía y estaba más devotamente consagrado a los compositores contemporáneos, reputación que mantuvo durante toda la década de los veinte y sus primeros años de estancia en América. En ocasiones Klemperer era culpable de erráticos *tempi*, pero por lo común sus corazonadas musicales eran asombrosamente certeras.

Como persona, Klemperer era un sujeto profundamente bufonesco, aunque uno siempre dudase si su chocarrería era o no buscada con intención. Por ejemplo, la última vez que lo vi, hace un año, me saludó diciéndome: "¿Y cómo está *Madame Soudeikine*?"

Un placer inesperado fue la ejecución de mi concierto para piano con Bruno Walter en París a fines de los veinte. No esperaba que este *Romantiker* de una *vergangen* generación fuera capaz de contar mis metros revueltos, pero no le causaron dificultad alguna y me siguió tan ágilmente como ningún otro de los que me han acompañado esa obra ha podido hacerlo. (Yo, por mi parte, nunca hubiera podido dirigir ninguna de "sus" obras.)

La siguiente ocasión en que nos vimos fue en Nueva York en 1935, y después en Hollywood, donde fuimos vecinos durante veinte años. Nuestros temperamentos y nuestras predilecciones musicales no podían ser menos afines, pero finalmente nos acercamos en cierto modo, en principio porque los octogenarios se miran como las piezas contrarias de un juego de eliminación.

Walter vino a verme algunas semanas antes de su muerte para invitarme a nombre de la Filarmónica de Viena a dirigir en Salzburgo. Antes de su visita le hablé por teléfono pues supe que había estado enfermo y le ofrecí ir a verlo, pero por su cortesía no podía él aceptar algo semejante. En esa última entrevista estuvo afectuoso y vivaz y, como de costumbre, de una amabilidad casi laboriosa.

Hablamos de Mahler y de las óperas de Chaikovski y me contó sus impresiones de Rusia cuando fue a dirigir la *Pique Dame* en ese país en los años veinte. También hablamos de Rudolph Steiner. Bruno Walter no era el producto de una cultura dialéctica y por lo tanto no era tan riguroso como yo a ese respecto.

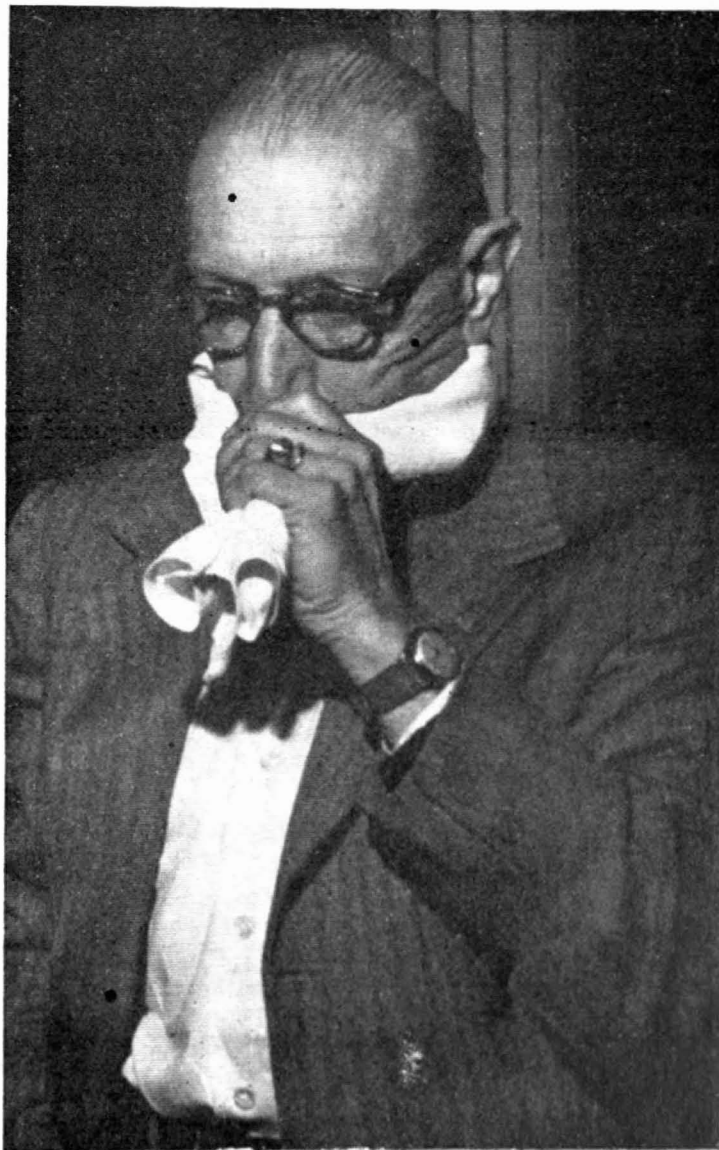
Al despedirnos le expresé mi pesar por tener que esperar tanto tiempo su grabación de *Fidelio*. Contestó que esperaba la oyerá algún día, pero ese día no llegará. Poco tiempo después estaba tendido en su casa, que todavía "él" encarnaba, como diría Steiner. En la pared, sobre un ataúd, había una invitación enmarcada para el funeral de Beethoven.

No puedo añadir nada sobre Pierre Monteux, excepto que de todos los directores sus señales eran las más claras para la orquesta y no estaban destinadas al público. Raramente vi, si acaso, a Monteux entre el estreno de *The Nightingale* y nuestros años comunes en California. Cuando nos encontramos de nuevo, en San Francisco, me extrañé de que estuviera tal como lo había dejado la última vez: no había envejecido ni una hora.

Recuerdo que Diaghilev se asombraba, igualmente, del físico extraordinario de Monteux: "*Probablement il fait l'amour très bien, parce que les dames l'aiment beaucoup, mais comment avec ce ventre?*"

Conocí a Serge Koussevitzky en compañía de Scriabin en casa de Rimski-Korsakov en 1905 o '6 y creo que la primera cosa que le vi dirigir fue el *Poème de l'Extase* del mismo Scriabin. De cualquier modo, recuerdo a Scriabin claramente yendo y viniendo durante los ensayos para susurrarle al oído al director, que era Koussevitzky según me parece. Conocí bien a Koussevitzky hasta después de muerto Scriabin; precisamente, desde 1919, cuando se convirtió por segunda vez en mi editor con la partitura de orquesta de *Pulcinella* (yo había vendido la partitura vocal a una firma inglesa).

Mi primera audición de Koussevitzky con mi propia música fue su calamitosa ejecución en Londres de las *Symphonies of Wind Instruments*. Posteriormente me visitó en Biarritz para restablecer las relaciones y para invitarme a dirigir mi *Octuor* en uno de sus conciertos parisinos. Veinte años después me encargó mi *Ode* en memoria de Natalia, su esposa. *Madame Koussevitzky* era toda una dama que por desgracia parecía una gallina encolerizada. Era extremadamente piadosa —un personaje para Mauriac, en efecto— y adoraba a Koussevitzky.



"Los directores lo exasperan"

La ejecución de la *Ode* fue una catástrofe. Las dos versiones de la última página de la partitura fueron copiadas erróneamente como una sola. Se tocaron de este modo también, y mi pieza, armónicamente tan simple, concluyó en una cacofonía tal que en estos momentos me granjearía nuevamente una buena reputación de Darmstadt. Sin embargo, este súbito cambio en el estilo armónico no suscitó las sospechas de Koussevitzky, y algunos años después me confesó que prefería "la versión original". Otro desastre se originó cuando el trompetista leyó mal la tonalidad de su instrumento en la tercera pieza; tanto se equivocó al trasponer que, digamos, un simple acorde *do-mi-sol* se transformaba en un acorde de *do-re-sol*. Pero Koussevitzky en lo personal era generoso e hizo más que cualquier otro director por ayudar a los compositores económicamente.

Ernest Ansermet se me presentó en una calle de Clarens un día de 1911 y me invitó a comer a su casa. Aunque ya lo conocía de oídas como maestro de escuela y músico aficionado, su apariencia —la barba— me produjo un sobresalto; pensé que podía ser alguien disfrazado como el Charlatán de *Petroushka*.

Acepté su invitación a comer y cuando entré en su casa encontré mis partituras luciendo en sitios privilegiados, junto con las de Debussy y Ravel. (Pero Ansermet siempre fue así. Durante una visita a su casa en Ginebra en 1951 descubrí que mi fotografía había sido colgada en la pared y que la de Bartók había cambiado de lugar temporalmente: cuando comentaba yo la música de Bartók, ante la aparente sorpresa de Ansermet, se retiró para buscar una fotografía del maestro húngaro y la encontró, enmarcada, dentro de un cajón y encima de un montón de ropa interior.)

Poco tiempo después de aquella comida, llegó a ser director de la orquesta Montreux Kursaal. Él se veía muy Kursaal: *un drole de figure*. Nos encontramos nuevamente en la casa del compositor de *chansons* Henry Duparc, un malhumorado caballero que vivía en retiro cerca de Clarens. (Debo mencionar que alrededor de esta época conocí al compositor ginebrino Ernest Bloch. A menudo vi a Bloch durante mis primeros años en Suiza y de nuevo muchos años después en Portland, Oregon.

Bloch era un entusiasta tipo de hombre — un monólogo, en realidad.)

En 1914, cuando Pierné y Monteux dejaron al Ballet Ruso, recomendé a Ansermet con Diaghilev; así es como empezó su carrera. Estuve en relación muy cercana con Ansermet durante los años veinte y treinta; precisamente hasta 1946, cuando empezó a criticar mis versiones revisadas de obras tempranas (a pesar de que fue el primero en tocar las versiones revisadas del *Firebird* y *The Nightingale* en 1919) y cuando también llegó a ser muy adicto a los argumentos *a priori* en contra de los más interesantes ejemplos de música nueva, habiendo escrito, finalmente, un libro para demostrar que no la puede oír.

Pero a pesar de todo le tengo un gran cariño y no puedo olvidar las muchas horas de alegría que compartimos. Recuerdo una velada en la que simuló ser un perro y comenzó a ladrar bajo mi piano de estudio en la *Salle Pleyel*, después de que bebimos una botella de *framboise* juntos. Fue una interpretación de lo más convincente.

Leopold Stokowski vino a verme en Biarritz en 1922 con una prodigiosa oferta monetaria por los derechos para estrenar en Norteamérica mis obras futuras. En realidad me pagó un adelanto de esa suma, pero más tarde debió pensarlo mejor porque no volví a oír de él hasta la *Persephone*, que también deseaba presentar en América.

Asistí a un concierto de Stokowski en el Carnegie Hall en 1935 o '37. Fue *une singerie remarquable*, pero en el intermedio fui detrás del escenario a saludarlo. Volví a verlo en 1942 en Hollywood, cuando vino a estudiar conmigo mi *Symphony in C*, antes de dirigirla con la Sinfónica de la NBC. Pocas personas han hecho tanto en favor de las audiciones de compositores contemporáneos como Stokowski, y tal vez nadie ha construido una orquesta mejor.

Escasamente conocí a Sir Thomas Beecham como director, pero sí conocí su incomparable generosidad personal. Al principiar la guerra de 1914 me envió 2,500 francos suizos para ayudarme en el caso de quedar aislado de Rusia. El dinero cayó como maná y pude pagar el pasaje de regreso de mi madre a Rusia por la única ruta abierta todavía, el barco de Brindisi a Odessa. Beecham fue mi primer amigo entre los músicos ingleses y fue el más animoso de todos.

Continuamos viéndonos en años posteriores y siempre fuimos amigos, a pesar de que o, mejor dicho, a causa de que



"recuerdo una comida en Amsterdam"

nunca compartimos un concierto juntos y jamás lo oí interpretar mis obras. A menudo nos encontramos en América durante los años cuarenta y con placer evoco dos veladas particularmente animadas que pasé en su compañía: una en Nueva York con Percy Grainger y la otra en México.

Pero otros dos de mis ahora añorados amigos entre los directores ingleses fueron Edward Clark y Sir Eugene Goossens. Clark fue tal vez el único músico inglés que comprendió la verdadera importancia de la escuela de Schoenberg desde sus comienzos, y cuando algún día sus esfuerzos en pro de ella en la BBC sean dados a conocer, la historia musical inglesa recibirá una sorpresa. Clark fue uno de mis amigos más íntimos y lloré cuando murió hace algunas semanas.

Goossens también fue un músico natural que provenía de una familia de músicos natos. Tenía una muy buena comprensión de mi música y una maestría en la práctica orquestal. Recuerdo especialmente su brillante interpretación de *Le Sacre* en Londres, en 1921, y el arranque de celos de Diaghilev por un triunfo que no era suyo.

Mitropoulos había dirigido *Petroushka* y la *Histoire du Soldat*, pero por lo general no se interesa por mi música. Por eso me sorprendió cuando vino a verme en Hollywood una tarde estival de 1944 o '45. Su manera de hablar —se dirigió a mí en francés mezclado con algunas palabras eslavas—, así como sus movimientos atléticos, nerviosos y balanceantes, me conquistaron inmediatamente. Hablamos sobre la Iglesia Ortodoxa y pareció interesarse mucho por mi colección de iconos.

Al día siguiente, en la parte central de esa matriz gigantesca que es el Hollywood Bowl, lo oí dirigiendo y tocando con asombroso virtuosismo el *Tercer concierto* de Prokofiev. Mitropoulos era bondadoso, humilde, amable. Su muerte me conmovió profundamente.

Leonard Bernstein vino a verme al Hotel Sherry Netherlands un día de 1945. Se suponía que su visita duraría unos minutos, pero se prolongó el día entero: el joven Bernstein era una de las personas más atractivas, inteligentes, lúcidas y espontáneamente agradables que he conocido. (Él es aún todas estas cosas y está tan dotado personal y musicalmente hablando y se encuentra tan lejos del "director" común y corriente, que probablemente no debería ser considerado de ningún modo dentro de esta categoría. Como director, continúa siendo uno de los pocos que obviamente tiene adoración por la música todavía.)

Desde entonces Bernstein ha llegado a ser de sobra conocido. En realidad, no me sorprendería enterarme de que dirija varios conciertos a la vez, dando el batutazo inicial en el Carnegie Hall, volando entonces para dirigir los primeros compases de otro concierto en el Lincoln Center y así sucesivamente, y mientras controla la situación, emerge en la sala para terminar felizmente las diversas obras.

Unos días después de nuestra entrevista en el Sherry Netherlands, el señor Bernstein me invitó a su ejecución de la *Symphony of Psalms*. Y fui. ¡PUF!



"Asistí a un concierto de Stokowski"