

ÍGOR STRAVINSKI  
ROBERT CRAFT

MEMORIAS  
Y COMENTARIOS

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS  
DE CARME FONT

BARCELONA 2013



A CANTILADO

TÍTULO ORIGINAL *Memories and Commentaries*

Publicado por

A C A N T I L A D O  
Quaderns Crema, S.A.U.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona  
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 147 107  
correo@acantilado.es  
www.acantilado.es

© 2002 by Robert Craft

© de la traducción, 2013 by Carme Font Paz

© de las imágenes, by colección fotográfica privada  
de la familia de Ígor Stravinski

© de esta edición, 2013 by Quaderns Crema, S.A.U.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:  
Quaderns Crema, S.A.U.

Este libro se ha publicado con la ayuda de la Fundación Privada  
Paper de Música de Capellades (Barcelona)  
Consejo asesor: Màrius Bernadó y Benet Casablanca

Imagen de la cubierta por cortesía de Robert Craft

ISBN: 978-84-15689-66-9

DEPÓSITO LEGAL: B. 6994-2013

AIGUADEVIDRE *Gràfica*

QUADERNS CREMA *Composició*

ROMANYÀ-VALLS *Impresió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *octubre de 2013*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,  
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización  
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total  
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o  
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión  
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta  
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

## NOTA A ESTA EDICIÓN

por ROBERT CRAFT

Las conversaciones con Stravinski fueron el resultado de las notas que tomé a raíz de nuestras charlas informales. Pude tomar esas notas porque durante veintiún años viví con los Stravinski en su casa de Hollywood, o en un apartamento cercano, y durante dos años más en la habitación contigua a la suya de un hotel de Nueva York. A principios de la década de los cincuenta acompañé al compositor en sus giras de conciertos, y desde mediados de los cincuenta hasta los últimos días de su vida compartí la dirección de sus conciertos.

Los distintos libros de conversaciones, a diferencia de las obras escritas por encargo como *Poética musical*<sup>1</sup> y *Crónicas de mi vida*, y los panfletos sobre Pushkin y Diáguilev, son los únicos escritos publicados atribuidos a Stravinski realmente «suyos», en el sentido de ser fieles a la esencia de sus pensamientos. Inevitablemente, he debido regularizar su lengua. El difunto Paul Horgan, uno de sus biógrafos, trató de transcribir ortográficamente el modo en que el compositor pronunciaba las palabras inglesas. Aunque ésa fuera una empresa factible a gran escala—para mí, un libro entero escrito en stravinskiano es apenas concebible—, el resultado sería laborioso de leer. Bien es cierto que, en ocasiones, los autores estadounidenses han logrado transcribir los dejes regionales, los acentos locales y la entonación autóctona de las personas sobre las que escriben, como la reciente imitación que William Buckley hizo de Elvis Presley

<sup>1</sup> Ígor Stravinski, *Poética musical*, trad. Eduardo Grau, Acantilado, 2006. [N. del E.].

(«*Ab cayunt do it...*»), pero el inglés políglota de Stravinski planteaba demasiados desafíos.

Se publicaron seis libros de conversaciones en Estados Unidos (1958-1969), y cinco en el Reino Unido (1958-1972), pero la edición británica, que es el texto empleado en esta edición revisada y reúne en un único volumen los anteriores libros, era la más completa.<sup>2</sup>

Los títulos y la mayor parte de los contenidos de los tres primeros volúmenes son iguales tanto en la edición de Faber and Faber como en la de Doubleday/Knopf. Stravinski firmó los contratos de libros de conversaciones con Doubleday el 31 de marzo de 1958, y con Faber and Faber, el 29 de abril de 1958. El doctor Donald Mitchell fue el editor de los libros de Faber and Faber. Herbert Weinstock editó el tercer y cuarto volúmenes de Doubleday, así como los *Themes and Episodes* e *Ideas y recuerdos*, de Alfred A. Knopf, el quinto y sexto libros, publicados en 1966 y 1969, respectivamente.<sup>3</sup> Faber and Faber reunió estos dos últimos libros en un único volumen, *Themes and Conclusions*.<sup>4</sup> Con el fin de incluir las entrevistas, reseñas, cartas abiertas y programas musicales [de conciertos] de los últimos años de Stra-

<sup>2</sup> Un capítulo, «Algunas observaciones sobre V.D.», en *Themes and Episodes* de Knopf, una respuesta difamatoria a un ataque contra Stravinski por parte de Vernon Duke [Vladimir Dukelski] titulada «La deificación de Stravinski», se omitió en la edición británica del libro por ser «específicamente para el público estadounidense», aunque la verdadera razón fue la mayor severidad de las leyes británicas contra el libelo.

<sup>3</sup> Knopf había querido publicar el primer libro, pero no se avino a las condiciones económicas de Stravinski.

<sup>4</sup> Los cuatro títulos anteriores son *Conversaciones con Igor Stravinski*, *Memorias y Comentarios*, *Expositions and Developments* y *Dialogues*.

vinski, la publicación fue pospuesta y apareció póstumamente (1972).

El agente literario de Stravinski durante todo este período fue la señorita Virginia Rice, de Nueva York.<sup>5</sup> Mi correspondencia con ella revela que el 17 de mayo de 1961, en respuesta a su pregunta de cuándo recibiría el capítulo del cuarto volumen sobre *Oedipus Rex*, escribí:

La sección sobre *Oedipus* se ha ampliado tanto que vamos a necesitar dos semanas más [...]. Es evidente que mis «preguntas» son *ex post facto*, y que parecen ridículas cuando van seguidas de respuestas tan largas; pero aun así deberían conservarse.

Poco después del fallecimiento de Stravinski, cuando Knopf estaba preparando una selección de mis diarios para publicarla,<sup>6</sup> escribí a Weinstock, quien había abandonado Doubleday para trabajar en Knopf, proponiéndole que Knopf siguiera el ejemplo de Faber and Faber y no incluyera extractos de mis diarios en los últimos libros, algo que sí habíamos hecho en Estados Unidos para rellenar. Le hice esta propuesta porque las ediciones estadounidenses habían dado a entender que Stravinski y yo éramos una especie de unidad. Los dos nos dimos cuenta de ello por primera vez en el transcurso de una cena en Nueva York, en noviembre de 1963, cuando Luigi Barzini (autor de *Los italianos*) halagó a Stravinski por la descripción que hacía de su regreso a Rusia, que se había publicado en *Encounter* con mi nombre. Pero como *Retrospectives and Conclusions*, junto con los diarios, se estaba vendiendo muy bien, mi propuesta fue rechazada: «Herbert asegura que si este ritmo se

<sup>5</sup> En febrero de 1979, poco después de la muerte de la señorita Rice, el juez Morris Lasker, su albacea, me autorizó el acceso a los archivos de sus trece años de trabajo para Stravinski.

<sup>6</sup> *Stravinsky: Chronicle of a Friendship, 1948-1971*, Nueva York, 1972.

mantiene, sacarán una segunda edición», escribió la señorita Rice el 11 de mayo de 1970.

*Themes and Conclusions* de Faber and Faber se centra fundamentalmente en tres asuntos: la odisea médica de Stravinski, su amplio abanico de lecturas—su principal fuente de entretenimiento después de 1966, cuando dejó de componer—y la música que escuchaba e interpretaba. Raro era el día, incluidos los que pasaba en el hospital, en que no escuchara la grabación de un concierto, aunque jamás renunciaba a su dieta diaria de Bach en el pequeño piano de pared con sordina que instaló en su dormitorio de Essex House, en Nueva York, donde vivió desde octubre de 1969 hasta marzo de 1971. Algunos de sus comentarios sobre avances científicos, personalidades, televisión y la vida social de la ciudad de Nueva York pueden rastrearse a partir de las entradas de los libros de registro de las enfermeras que lo atendían, cuando el compositor estaba perdiendo la paciencia con sus médicos.

Las entrevistas de *Themes and Conclusions* tienden a seguir una fórmula que puede advertirse en mi respuesta a la siguiente carta de la señorita Rice:

Acabo de recibir una llamada de Murray Fisher. [Él] le implora que mencione todas sus preguntas, y si el señor Stravinski no quiere contestar a algunas de ellas—como, por ejemplo, la pregunta sobre el *rock 'n' roll*—, que explique por qué. Puede ser todo lo seco que quiera, pero al parecer a los lectores, muchos de ellos muy jóvenes, les encantaría conocer la reacción del señor Stravinski ante la música popular...

Yo le contesté:

No puedo hacer nada acerca de las preguntas del señor Fisher [...], puesto que no despiertan el menor interés en el señor Stravinski y no encajan con el tono del artículo. Quizá se ha

vuelto un estereotipo: una primera parte «burlona», una mitad «seria» y un desenlace de índole más «personal». Pero el final, la perspectiva madura de Stravinski acerca de su infancia, es la justificación del conjunto, y no quiero malograr su eficacia.

Estos recuerdos, junto con los comentarios sobre composición, ofrecen todo el perenne interés que puede tener un libro, independientemente de los lapsos de memoria y de otras inexactitudes expuestas en estudios posteriores, el más importante de los cuales es el grueso volumen anotado de conversaciones publicado en la URSS poco después de la muerte de Stravinski. Las conversaciones, especialmente las primeras que surgieron de un modo espontáneo, captan algunos de los sentimientos de Stravinski sobre su pasado y sus protagonistas, a pesar de los defectos de precisión histórica,<sup>7</sup> algo que puede dejarse a los biógrafos.

En abril de 1956, Deborah Ishlon, vicepresidenta de Columbia Records, escribió a Stravinski desde Nueva York con el fin de invitarlo a leer unos extractos de su *Autobiog-*

<sup>7</sup> He aquí algunos ejemplos de correcciones del libro soviético: «En *Diálogos*, Stravinski esbozó, de memoria, un plano del piso de su padre. El puente de los Besos no aparece correctamente situado en ese mapa. En realidad, se trata del puente de los Decembristas, que cruza el canal Kriúkov. La calle Glinka atraviesa el puente de los Besos construido sobre el río Moika». «Los astilleros no estaban emplazados en la confluencia del canal Kriúkov y el Neva, tal como Stravinski asegura después, sino que estaban situados sobre el punto en el que el canal Kriúkov se cruza con el río Moika...». «Al mostrar su preferencia por los artistas de *El mundo del arte* [de Diáguilev], Stravinski ignora las obras maestras del arte realista. Éstas son, principalmente, *El duelo* y *El consejo de Estado*, de I. Repin, así como *Suvorov cruzando los Alpes*, de V. Súrikov, en cuyas creaciones las grandes tradiciones del realismo ruso hallaron su continuación».

*raphy* para una grabación documental de su voz. Él respondió el 18 de abril desde Hollywood:

Hace unos días [...] leí el posible material, una conferencia que impartí en diversas universidades estadounidenses, así como la *Poética musical*. Tengo la sensación de que este material es indiscutiblemente inadecuado para ser grabado. Además, ya no diría las mismas cosas del mismo modo [...]. Un problema adicional es que, cuando redacté estas conferencias hace más de treinta años, estaba totalmente a merced de los traductores de mi particular inglés. No me gusta leerme en el estilo de otra persona. Y ahora escribir en inglés, que sería lo más adecuado, se me antoja una labor irrealizable [...]. No doy el proyecto por zanjado. Estoy verdaderamente interesado en él y me gustaría emprenderlo más adelante, cuando tenga más tiempo. Para usted también sería más interesante disponer de unas palabras escritas en mi particular estilo y desde mi actual punto de vista. Intentaré escribir en el tiempo libre que consiga arañar en mis viajes, y puedo trabajar en ello con Bob Craft durante nuestras giras de conciertos...

En Nueva York, a finales de junio de 1956, al inicio de una gira de seis meses y por mediación de la señorita Ishlon, Stravinski concedió una entrevista a Emily Coleman, una amiga suya (y conocida también por su amistad con Djuna Barnes), así como al editor de la sección de música y ballet de *Newsweek*. Habló largo y tendido, pero como sólo fueron transcritos parte de sus comentarios, Stravinski no autorizó su publicación:

Todo buen oyente debe adquirir una cultura musical [...], debe familiarizarse con la historia y el desarrollo de la música, debe escuchar. El abonado a una sala de conciertos no es necesariamente una persona con cultura musical. Le interesa la música solamente porque es interpretada frente a él. Pero para recibir la música tienes que abrir los oídos y esperarla; debes sentir que es algo que



necesitas [...]. Escuchar supone un esfuerzo, pero limitarse a oír no tiene mérito. Un pato también oye.

Cuanto mayor sea la audiencia, peor. Jamás he dado demasiada importancia al pensamiento colectivo ni a la opinión colectiva [...]. La música nunca fue para las masas. Yo no estoy en contra de las masas, pero, por favor, no confunda el valor de la música dirigida a una oreja con el valor de la que se dirige a millones [...], no cometa el error de limitarse a multiplicar.

Ninguna audiencia en ninguna parte es buena, pero [...] el nivel musical de los alemanes es el más elevado. El nivel de los oyentes es más elevado debido a su historia y su cultura musical [...]. En los siglos XVII y XVIII, las personas que escuchaban música eran mucho más cultivadas; la música era para ellos un lenguaje que conocían bien. No lo conocían únicamente por una facultad pasiva de escucha, sino que también la interpretaban. Todo el mundo tocaba: clavicémbalos, órganos, flautas, violines. Habían adquirido la costumbre de tocar la música con sus propias manos.

[...] Ahora escuchamos música a través del gramófono. Esto quizá hace accesible la música a un mayor número de personas, pero el resultado no es el mismo, porque lo pasivo no es lo activo [...].

Creemos que las obras muy difíciles, como las últimas de Beethoven, se entienden mejor en la actualidad. No, lo que ocurre es que las personas están más acostumbradas a ellas. Pero eso no significa que las entiendan mejor [...]. Un compositor piensa en la audiencia, aunque no sea su principal preocupación. Si piensas en el público, no estás pensando en tu trabajo, sino en una reacción [...]. Si el público eres tú, entonces es distinto, pero ser tú mismo la audiencia es difícil, porque resulta complicado multiplicarse uno mismo.

Sin duda alguna, el interlocutor de Stravinski tendría que ser alguien que le hiciera compañía casi constantemente.

El siguiente paso tuvo lugar el 3 de diciembre de 1956 en el Hotel Ritz de París, donde me encontré con Pierre Souvchinski, Pierre Boulez y Gerard Worms de Éditions du Ro-