

## *Igor Stravinski, el constructor de sonidos (II)*

JUAN CARLOS TELLECHEA

[Igor Stravinski](#) era profundamente religioso y al mismo tiempo por demás supersticioso evoca en su libro [Strawinsky. Einblicke in sein Leben](#)\* (Stravinski. Miradas a su vida) el director de orquesta [Robert Craft](#), musicólogo, asistente personal, factótum y biógrafo del compositor ruso, nacionalizado estadounidense.

[Stravinski](#) creía en la encarnación del diablo, en el infierno (en el sentido literal y dantesco), en el purgatorio y en el paraíso; se persignaba incesantemente y santiguaba a los que le rodeaban; llevaba medallones consagrados y realizaba actos compulsivos, sin los cuales los presagios de un día serían seguramente desfavorables.



Igor Stravinsky  
© George Grantham Bain Collection

Escuchar su única *Misa*, escrita entre 1944 y 1948 permite al oyente entrar en un mundo muy especial

de Stravinski, quien creía además en los milagros (grandes o pequeños), quien jamás cuestionaba el origen de una reliquia religiosa y que pasaba en ese entonces por una crisis espiritual (por sus rasgos psicóticos, léase, [patología religiosa](#) y [emergencia espiritual](#) para la psicología y el psicoanálisis e intervención en crisis para la psicoterapia).

### Obras religiosas

No escribió muchas obras sacras. Éstas eran piezas muy raras en su repertorio: un *Credo* (1949), un *Pater Noster* (1926). En 1955 *Canticum Sacrum* y en 1957 – 1958) *Threni*, primeras obras sacras en las que Stravinski emplea el dodecafonismo, en el caso de la primera en los tres movimientos centrales, y en el de la segunda en la totalidad de



la misma; así como los Cánticos de *Réquiem* (1966).

Según narra [Craft](#), quien como es de suponer tenía dificultades insalvables para entender la devoción de

Stravinski, arraigada en tan caprichosa superstición, el compositor le contó que en 1926 había comulgado por primera vez desde 1910 y que había compuesto su primera obra religiosa, el *Pater Noster a cappella*...más tarde un *Ave María* y luego un *Credo* para uso en la Iglesia Ortodoxa. De acuerdo con la tradición litúrgica que prohíbe el uso de instrumentos musicales en la Iglesia Oriental, la música se limita a una simple entonación armónica de las palabras.

## Gran poder

Aunque Stravinski fue educado en el culto a la ortodoxia rusa, la misa está totalmente inmersa en la liturgia católica. Si bien su escritura se orienta en gran medida hacia la modernidad, el autor de *La Consagración de la Primavera* parece reivindicar una cierta pertenencia a los grandes modelos del pasado, como [Jacob Obrecht](#), [Orlando di Lasso](#), [William Byrd](#), [Thomas Tallis](#) o [Cristóbal de Morales](#).

La *Misa* de Stravinski cuenta con dos coros y una instrumentación basada únicamente en pequeñas armonías y algunos instrumentos de metal, entre ellos dos trombones y un trombón bajo. A pesar de su austeridad, la obra demuestra tener un gran poder evocador, manteniendo al público en una especie de trance meditativo que sorprende a pesar de su brevedad (menos de veinte minutos).

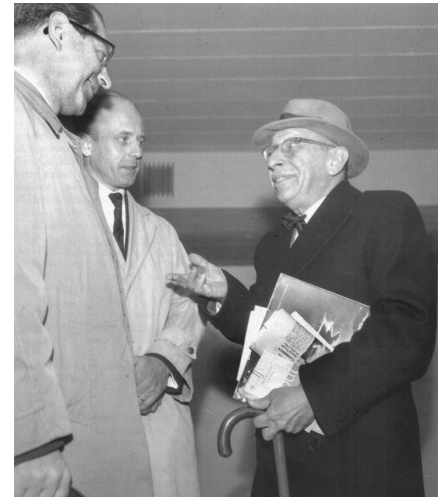
## Sed de conocimiento

El dogmatismo era otro aspecto de su religión, así como de su personalidad. No deja de ser irónico que los puntos de vista de este hombre nada silogístico y, en cuanto a su método, socrático, hayan aparecido en forma de diálogos, aunque la forma en este caso es, por supuesto, artificial, y el modo de pensar de Stravinski estaba bastante más cerca del principio hebreo de versículo y responsum que del de pregunta y respuesta de Platón.

Pero más fuerte que el poder del dogma era la incesante sed de conocimiento de Stravinski, su actitud abierta a diversas ideas, su curiosidad por lo nuevo y su mente incesantemente receptiva. El genio de su instinto artístico superaba todo lo demás, subraya Craft en su libro [Strawinsky. Chronik einer Freundschaft\\*](#) (Stravinski. Crónica de una amistad) publicado por la editorial [Atlantis Musikbuch](#) / [Schott Music](#), de Zúrich y Mainz, respectivamente.

## Trabó conocimiento

Craft tenía 20 años de edad cuando conoció a Stravinski y se convirtió en un importante



Igor Stravinsky, Kai Maasalo y Robert Craft en el aeropuerto de Seutula (Helsinki) en 1961. © Dominio público.

confidente en la cuarta fase de la vida del genial compositor ruso. Interesado en la nueva música, especialmente de Stravinski y [Arnold Schönberg](#), Craft dirigió una serie de conciertos de cámara en Nueva York en 1947.

Deseoso de interpretar las *Sinfonías para instrumentos de viento*, que entonces no estaban disponibles en imprenta, se puso en contacto con Stravinski en marzo de 1948 por mediación del poeta [W. H. Auden](#). Esto se convirtió en una relación que duró hasta la muerte de Igor Stravinski. Robert Craft fue su consejero y amigo. Dirigió las obras de Stravinski, documentó su vida en numerosos libros y aportó también importantes impulsos a su obra.

## Stravinski y Craft en Gesualdo

En 1959, en un viaje a Italia, Robert Craft e Igor Stravinski visitaron el palacio de [Don Carlo de Venosa](#) en [Gesualdo](#), allí donde el príncipe compositor se había retirado tras la noche del brutal asesinato de su mujer, María de Ávalos, y del amante de ésta, el duque Fabrizio Carafa, pasados a cuchillo, tras ser sorprendidos en flagrante durante su relación amorosa extramarital el 16 de octubre de 1590 en el palacio de San Severo, en Nápoles.

En 1954, Robert Craft había decidido grabar la obra completa de Carlo Gesualdo.

*Stravinski estuvo en la sala de control todo el tiempo durante la grabación, estudiando la música y haciendo ocasionalmente sugerencias sobre la interpretación, cuenta Craft en [Stravinski. Crónica de una amistad](#).*

Al final de aquel verano, relata, estaba completamente absorbido por la música de Gesualdo.

## Encuentro con Shostakovich

En 1962, tras muchas dudas, Igor Stravinski decidió aceptar la invitación oficial del compositor Tijon [Jrennikov](#) a la Unión Soviética.

*Estoy seguro de que para él significó más que cualquier otra cosa en todos los años en que lo conocí que fuera reconocido y aclamado como ruso aquí en Rusia y que su música se interpretara aquí, subraya Robert Craft, quien también estuvo presente durante la visita de tres semanas.*

Stravinski estaba constantemente rodeado de compositores. Sólo uno parecía evitarlo: [Dmitri Shostakovich](#).

Al final, se encontraron. Primero los dos se vieron fugazmente durante un banquete, y luego hubo un [banquete de despedida](#) en el Hotel Metropol de Moscú.

*[Shostakovich](#), sentado esta vez junto a I.S, parece aún más ansioso y atormentado que cuando se conocieron, y teme posiblemente que se espere de él un discurso, relata Craft. Al principio,*

charla despreocupadamente, y luego suelta, como un colegial tímido, que la [Sinfonía de los Salmos](#) le había sobrecogido cuando la escuchó por primera vez, y que él mismo había hecho una partitura para piano, que ahora deseaba regalar a I.S. Ansioso por devolver el cumplido, Igor Stravinski dice que coincide en parte con la alta estima que tiene Shostakovich por Mahler, con lo que Shostakovich se derrite, pero inmediatamente se vuelve gélido de nuevo mientras I.S. continúa: Pero debería ir más allá de Mahler. La *troika* vienesa le admira, y tanto Schönberg como Webern dirigieron sus obras. Al final de la velada, y tras varias *zubrowkas* (vodka), Shostakovich me dijo conmovido que le gustaría seguir el ejemplo de I.S. y dirigir él mismo su música: "Pero no sé cómo superar mi miedo", anota Craft en su diario.

## Vanguardismo

De hecho, el término *vanguardista* se aplica más a Igor Stravinski que a cualquier otro compositor de música moderna. Ya en [El pájaro de fuego](#) se puede observar cómo, por un lado, se muestra como un erudito alumno de sus ídolos [Claude Debussy](#) y [Maurice Ravel](#), pero, por otro lado, cómo ya está un pequeño paso por delante de ellos en algunos avances armónicos y efectos orquestales. Rápidamente amplió este liderazgo con [Petrushka](#), y después de [La consagración de la primavera](#) nadie dudaba de quién llevaba la batuta como portador de la antorcha del modernismo.

Sólo habían pasado tres años entre los estrenos en París de *L'oiseaux de feu*, el 25 de junio de 1910, y *Le sacre du printemps*, el 29 de mayo de 1913. Pero ese lapso no solo cambió la vida de Igor Stravinski desde los cimientos, sino que marcó un punto de inflexión en la historia de la música del siglo XX. Después de eso, nada volvió a ser lo mismo.

## Decadencia

Lo que es particularmente notable aquí es la coincidencia con el umbral de la Primera Guerra Mundial, que en 1914 constituyó la cesura histórica del fin del siglo XIX burgués. Como si la burguesía se hubiera sumergido en una última bacanal en previsión del fin que se avecinaba, se vio inmersa en un sueño febril que comenzó con el lujo sensual e indulgente y terminó en el exceso tónico del sacrificio humano.

Las tres partituras de ballet *El pájaro de fuego*, *Petrushka* y *La consagración de la primavera* trazan de forma impresionante precisamente esta "decadencia". Mientras que *L'oiseaux de feu* seguía siendo un ballet clásico en la tradición de [Piotr Chaicovski](#) y, con su fastuoso decorado oriental, seguía los éxitos anteriores del ballet ruso con *Sheherazade* (con música del maestro de Stravinski, [Nikolai Rimski-Korsakov](#)) y las "[Danzas Polovtsianas](#)" (de la ópera *El príncipe Igor* de [Aleksandr Borodin](#)), *Petrushka* tomó una nueva dirección.

## Nijinsky

El tema de la marioneta de feria *Petrushka*, ingeniosamente encarnada por [Vaslav Nijinsky](#), que se enamora infelizmente de una bailarina y es finalmente asesinada, cuando se convierte en una molestia, por el poderoso Mooren, amante de ésta, con un gesto de su mano, no sólo aportó un nuevo colorido estético en sus estilizaciones abstractas, sino que es aún más decisivo el elemento de brutalidad despiadada, que luego es llevado a un extremo

animalista desencarnado en las danzas rituales y extáticas del *Sacre*, sobre el sacrificio de una virgen de la Rusia pagana.

El genio vanguardista de Stravinski también incluía ser el primero en intuir en qué dirección seguirían soplando los vientos fugaces de la estética. Solo cabe quitarse el sombrero ante el seguro instinto con el que consiguió una y otra vez estar a la vanguardia de los tiempos, no sólo adaptando cada nueva tendencia estilística, sino situándose al mismo tiempo a la cabeza de la misma.

### **Berserkerismo**

Claude Debussy, que había prefigurado el tipo de vanguardista que rompe las convenciones unos años antes con el éxito escandaloso de *Pelleas et Melisande*, y que reconoció inmediatamente el extraordinario talento de Stravinski en *L'oiseaux du feu* y se entusiasmó con *Petrushka*, recibió *Le sacre du printemps* con gran malestar a pesar de toda su admiración. Quizás era más consciente que otros de que no había vuelta atrás en el mundo de la estética, y que el *berserkerismo* explotador de la vanguardia de Stravinski dejaría mucha tierra quemada a su paso.

La relevancia de estas tres piezas como obras de arte míticamente representativas de su época sigue siendo con toda probabilidad el mayor legado estético de Stravinsky y no en vano continúan siendo, con diferencia, las más presentes en los programas de conciertos de hoy en día.

### **Camaleónico**

Stravinski cambiaría el color de moda una y otra vez hasta su muerte en 1971. Desde las piezas del primer periodo, fecundadas esencialmente por la música folclórica rusa, pasando por el *pauverismo* de [Erik Satie](#) y [los Seis](#), el culto a la Antigüedad y al Renacimiento de [Ferruccio Busoni](#) y [Ottorino Respighi](#), el clasicismo alemán de un [Paul Hindemith](#), el misticismo de [Olivier Messiaen](#), las infusiones de jazz americano de [George Gershwin](#), [George Antheil](#) y [Aaron Copland](#) y el academicismo de [Samuel Barber](#) y [Leonard Bernstein](#), hasta el, para muchos sorprendente, giro final hacia el serialismo de [Anton Webern](#).

### **Adorno**

El hecho de que [Theodor W. Adorno](#), en su *Filosofía de la nueva música* (1949), describa al vanguardista Stravinski como representante de la "restauración" -como antípoda de Schönberg, el representante del "progreso"- puede parecer a primera vista una flagrante contradicción. Pero Adorno, desde su perspectiva y con su propia mirada analítica, tenía igualmente razón.

Desde el punto de vista de Adorno, Stravinski, de cuya excepcional categoría artística no dudaba, se adelantaba a la tradición francesa de la cultura musical, pero esa tradición iba en la dirección equivocada, y con ella Stravinski. Para Adorno, el juego artístico y

constantemente reinventado de Stravinski con los manierismos, y el inherente intento desesperado de restaurar una autenticidad perdida combinando formas antiguas y anticuadas con nuevos fragmentos de moda, es precisamente ese rasgo restaurador.

Adorno ve a Stravinski principalmente como un síntoma patológico de una cultura que se ha agotado a sí misma y a su potencial de autenticidad, y por un impulso vampírico chupa sangre fresca de las modas del momento para mantenerse artificialmente viva. Para Adorno, la superioridad de Schönberg reside sobre todo en su visión moralmente heroica de la inutilidad de este método. En la negatividad del método de composición no tonal se revela de forma más consistente esta conciencia de la finitud y el agotamiento de la tradición musical occidental en su forma basada en el sistema de la tonalidad.

### **Contraste entre culturas**

Por supuesto, la yuxtaposición de Stravinski y Schönberg por parte de Adorno también refleja el contraste entre las tradiciones culturales francesas y alemanas que dieron forma a la cultura musical entre 1789 y 1914 y, en particular, determinaron los debates estéticos sobre la "cultura alemana" y la "civilización francesa" en la primera mitad del siglo XX.

Para la cultura francesa, la conexión con la sociedad siempre fue esencial. Desde la cultura de la danza versallesca de [Jean-Baptiste Lully](#) hasta las sensaciones parisinas de los [Ballets Rusos](#) de [Serguei Diaguilev](#), el público siempre desempeña un papel crucial como protagonista participativo y resonante. Sin todas las figuras [proustianas](#) como la condesa Elisabeth Greffulhe, la princesa de Polignac, [Misia Edwards](#) y otras que actuaron como organizadoras y propagandistas en el fondo, no se puede comprender realmente el inmenso culto que rodea a las representaciones de los Ballets Rusos.

### **Éxito escandaloso**

En este contexto, el famoso escándalo en torno a *Le sacre du printemps* no fue un fracaso, sino un *succès de scandal*, una perversa intensificación del éxito. Esta dinámica comunicativa también moldeó el arte de Stravinski, que se enganchó a ella como a una droga. Asombrar al público con el siguiente giro estético imprevisto se convirtió, de forma totalmente ambivalente, en la máxima supremacía de su estética.

### **Lidiar productivamente**

Este tipo de cultura también implica una dinámica comunicativa creativa. Los proyectos de Diaguilev se crearon en una colaboración, normalmente cargada de conflictos, entre escritores, pintores, coreógrafos, bailarines, compositores y directores de orquesta, todos ellos con poderosos egos. Y el talento de Stravinski consistía en ser capaz de lidiar de forma productiva con esos conflictos, de inspirarse en las ideas de los demás sin perder de vista, sin embargo, su propia visión estética.

Y es inconfundible que la muerte de Diaguilev en 1929 marcó un punto de inflexión en la obra de Stravinski. Sin duda, Stravinski siguió estando bien relacionado, y [Jean Cocteau](#) y

[Arthur Lourié](#), y más tarde (en Estados Unidos) [George Balanchine](#) y Robert Craft, asumieron papeles similares como interlocutores artísticos. Pero nadie podía sustituir la milagrosa energía creativa de Diaguilev.

La cuestión reiteradamente planteada de si Stravinski era un compositor ruso o, debido a sus estrechos vínculos con la escena cultural parisina, no se inscribe más en la tradición musical francesa, es ociosa, porque una cosa no excluye a la otra.

## **Influjos**

La socialización musical de Stravinski está inequívocamente influida por los compositores rusos, en primer lugar [Modest Mussorgsky](#) y Rimsky-Korsakov, y su prosodia musical, que brilla no solo en las obras vocales, está determinada por los modismos rusos. Sin embargo, empezando por el italiano [Jean-Baptiste Lully](#) y continuando con los alemanes [Christoph Willibald Gluck](#) y [Giacomo Meyerbeer](#) o el polaco [Frédéric Chopin](#), por no hablar del fenómeno del "[wagnerismo](#)", siempre ha sido una característica de la tradición musical francesa el haber recibido impulsos decisivos de artistas extranjeros. Y fue sobre esta premisa que Stravinski continuó de forma innegable el legado vanguardista francés de Debussy y Ravel.

La cultura musical alemana, en cambio, estuvo determinada sobre todo por las figuras prometeicas y mesiánicas, desde [Ludwig van Beethoven](#) a Wagner, pasando por [Gustav Mahler](#) y Schönberg, para quienes el progreso significaba sobre todo la ruptura de las tradiciones anticuadas y el salto a un mundo nuevo y utópico. La opinión de Adorno sobre Stravinski también está determinada por esta ética alemana del arte y la cultura. Puede que esta visión antagónica no haga justicia integral a Stravinski, pero sin duda revela algo profundo y fundamental con su mirada crítica.

## **El Concierto para violín**

El *Concierto para violín en re mayor* (1931) de Igor Stravinski pertenece a su periodo neoclásico. La referencia a Johann Sebastian Bach está subrayado por el título de cada uno de los cuatro movimientos, *Toccata*, *Aria I*, *Aria II*, *Capriccio*, así como por una escritura a menudo contrapuntística. Otra característica es el hábil trabajo tímbrico, como en el acorde *attaca* que abre los movimientos, como un grito: arduo, estridente y muy prolongado.

En las dos partes centrales, el solista mantiene un diálogo con las maderas especialmente refinado, sobre todo en el *Aria II*, con una modesta serenidad a través de las largas frases sinuosas del violín. Los movimientos extremos destilan una vivacidad de la que no se excluye una dosis de humor.

Así, el *Capriccio final*, con su lenguaje florido y su ritmo vivo, picante, casi cómico, ofrece deliciosos intercambios violín-orquesta pequeña, dignos del universo elegido de *La historia del soldado*, y concluye con una coda "tribal", en la estela de la *Consagración de la Primavera*. La escritura violinística, de una eficacia formidable, es un reto para el intérprete, normalmente encantado por su virtuosismo nunca ostentoso, pese a la fuerza y

dureza que demanda.

## Rasgos psicóticos

Según Adorno, la música de Stravinski no tenía "alma" e incluso mostraba rasgos psicóticos y disociativos. Hay algo de verdad en esta observación. Como ya se indicó al principio, había una tendencia a la desobjetivación en la estética de la época, que ya había sido puesta en marcha por el impresionismo (que a su vez se había desmarcado del emocionalismo de Wagner) y que fue forzada por Stravinski.

Es interesante saber que Nijinsky, que no solo bailó el papel principal de *Petrushka*, sino que también diseñó la excéntrica coreografía de *Le sacre du printemps* (que en realidad fue el motivo del escándalo, según el propio Stravinski), fue diagnosticado de esquizofrenia poco tiempo después.

## Manías

El enfoque radicalmente objetivista de Stravinski va en realidad mucho más allá de un correctivo artesanal, e invade la premisa fundamental de la individuación artística, que ni siquiera el igualmente cerebralista Maurice Ravel cuestiona. Este distanciamiento de la obra de sí misma denota *ex. negativo* un aspecto central de la estética de Stravinski. Pues este "desprendimiento" radical es básicamente la *conditio-sine-qua-non* del carácter lúdico y *as-if* de su estética.

Esto también tiene que ver con el hecho de que Stravinski desconfía profundamente del intérprete como "mediador del alma" y en realidad sólo quiere que se le considere un ejecutor fiable del texto musical. Para *Les noces* incluso se planteó que la parte de los cuatro pianos fuera interpretada por un piano mecánico.

Según sus propias declaraciones, Stravinski no podía trabajar de otra manera que "siguiendo un modelo". Todas sus obras son adaptaciones ingeniosamente disociadas y genialmente estetizadas de modelos auténticos. Bajo esta premisa, las periodizaciones estilísticas como el "neoclasicismo" son en realidad superfluas. Todas las obras de Stravinski son "neo-obras" en este sentido transformador; solo los modelos son diferentes.

## Método y estética

El método compositivo "celular" de Stravinski, desarrollado a partir de la estética impresionista amante de las partículas, que en realidad trabaja siempre con divisiones, multiplicaciones y mutaciones de pequeñas células *motivicas*, ofrece el prerrequisito ideal precisamente para ese material con el que Stravinski prefiere trabajar. Ya sea la música folclórica de Europa del Este, las firmas tonales del Impresionismo, las figuras estandarizadas del Barroco y el Clasicismo, o las series de música de doce tonos. El carácter formulista y celular es común a todos ellos.

La estética de Stravinski siempre llega a sus límites cuando intenta avanzar hacia los reinos



del *melos* y la forma dialéctica. Mientras que Stravinski en la génesis dramática libre, como por ejemplo en la música de ballet, también tiene éxito en las formas más grandes sin dificultad, las obras con formas sinfónicas clásicas siempre se ven amenazadas relativamente rápido por la fatiga. Incluso su única ópera *The rake's progress* es, a pesar de numerosos detalles muy originales, agotadora en su conjunto y no sin razón un hijastro del repertorio.

## **Restaurador**

La vanguardia de Stravinski consiste en el procedimiento de un restaurador que acepta su material desde el principio como sin vida y como susceptible de ser manipulado a voluntad, y que obtiene de esta falta de apego emocional una libertad artística lúdica propia. Estaba más allá tanto del sentimentalismo reminiscente de un Busoni, [Richard Strauss](#), [Hans Pfitzner](#), Hindemith o Messiaen y [Frank Martin](#), quienes soñaban con un retorno a un mundo clásico-estético o medieval-místico, como el de las ilusiones de moda de que la música burguesa podía prolongar permanentemente la vida mediante infusiones populares de jazz y tango.

## **Rasgo deshumanizado**

Ciertamente, hay un metaelemento de autenticidad en este rasgo mecánicamente deshumanizado. Porque el siglo XX, desde la espectacular Exposición Universal de París de 1900, se caracterizó por una mecanización cada vez mayor del mundo, y por los descubrimientos revolucionarios en el mundo de la astronomía, por la conciencia de la fragilidad en un cosmos que se revelaba cada vez más vasto y brutal. El clima de alienación e incertidumbre que lo acompañaba era un tema central de esta época.

Y tal vez los momentos más auténticos de Stravinski se produzcan cuando la música entra en un frenesí de disolución mecanicista. En las escenas de feria de *Petrushka*, los bailes de pánico del *Sacre*, pero también en *Les Noces*, la celebración de la boda de una pareja que en realidad no quiere casarse, pero que se ve superada por el bullicio de la fiesta nupcial como por un destino ineludible. Hay una sensación de inquietud y tristeza que deja una profunda impresión.

## **Tras la Consagración**

Después de *Le sacre du printemps* no fue fácil para Stravinski continuar. No solo porque la guerra dificultó enormemente los proyectos de mayor envergadura y porque quedó aislado de Rusia, tras la revolución de 1918, sino también porque después de *Les noces* y [Renard](#) (que seguían basándose en temas rusos) Stravinski se dio cuenta de que la maldición de su estética explotadora era que se agotaba rápidamente y exigía nueva sangre y nuevas fuentes.

Y así, Stravinski fue poco a poco explotando sistemáticamente las nuevas corrientes estéticas que le parecían interesantes. Escuchando cronológicamente sus obras desde el decenio de 1920, uno se asombra de los constantes recorridos zigzagueantes que realiza,

pero también queda muy impresionado de cómo consigue arrancar una nueva calidad, una nueva idea o un nuevo color a cada nueva obra.

La Segunda Guerra Mundial supuso otra cesura biográfica con su emigración a Estados Unidos en 1939. Como muchos emigrantes europeos, se instaló en California, donde vivió cerca de Arnold Schönberg y [Thomas Mann](#). Pero nunca se sintió realmente a gusto en la cultura estadounidense, como el mismo Robert Craft lo testimonia desde la primera comida que mantuvo en un restaurante típico norteamericano con los Stravinski.

## **El choque**

Las numerosas discusiones sobre la música de cine que Stravinski (y también Schönberg) mantuvo con los estudios de Hollywood (entre cuyos empleados había numerosos emigrantes dispuestos a ayudar) ejemplifican asimismo el choque de culturas. Stravinski no podía imaginarse ofrecer una música sin carácter autónomo simplemente como música de fondo, por lo que prácticamente todos los proyectos fracasaron. Para el uso del *Sacre* en *Fantasia* de [Walt Disney](#), aceptó de buen grado los fastuosos honorarios, pero no quedó nada satisfecho con el resultado.

## **La válvula de escape**

A Stravinski le debió quedar claro con relativa rapidez que la música artificial de la vieja Europa estaba perdiendo rápidamente importancia en los Estados Unidos de América después de la Segunda Guerra Mundial, y que en su lugar la música popular se estaba convirtiendo en la protagonista cultural del ascenso de la potencia mundial, y su giro final hacia el serialismo en la década de 1950 se dirigió de nuevo principalmente al público europeo. La mayoría de las obras de este periodo fueron encargadas por instituciones y festivales europeos, que tras la guerra volvieron a promover la música decididamente vanguardista.

## **Artista de artistas**

Stravinski fue siempre, ante todo, un artista de artistas. Estudiar la música con las partituras es en sí mismo un gran placer, dada su estupenda brillantez técnica. Escuchar las obras cronológicamente en particular revela de manera fascinante el excepcional grado de reflexión con el que Stravinski se distanció repetidamente de su última obra en cada caso para formar antítesis apropiadas.

No en vano, en esta profesionalidad tan cultivada, Stravinski es el representante de una época tardoburguesa en la que el arte como fetiche, tal y como lo describen Marcel Proust y Thomas Mann en sus novelas, por un lado, y lo representan ellos mismos, alcanzó su cenit.

## **Los diarios**

Que este desarrollo era una "decadencia", que brillaba con colores deslumbrantes, un

fenómeno de fin y agotamiento, era plenamente consciente sobre todo para Thomas Mann, cuyo [Adrian Leverkühn](#) tiene igualmente rasgos de Arnold Schönberg e Igor Stravinsky (al igual que la figura de [Saul Fitelberg](#) tiene rasgos de Diaguilev). Si uno cree ver aquí una bacanal sin límites en la ilusión vanguardista de un futuro de posibilidades ilimitadas, o un rasgo morboso y excesivamente restaurador, es en última instancia una cuestión de perspectiva.

Los diarios que Robert Craft llevó como asistente y compañero de Igor Stravinski durante los 23 años que trabajaron juntos hasta la muerte del compositor, son un documento único sobre la historia cultural del siglo XX. Proporcionan información de primera mano sobre el carácter de Stravinski, su desarrollo intelectual y artístico, y sus relaciones con personalidades de la vida cultural y política de su tiempo. La primera edición alemana publicada por Atlantis Musikbuch y Schott Music se basa en la última edición estadounidense, que ha sido completada por el autor con comentarios adicionales y una selección de cartas inéditas de destacados colegas músicos. Esta crónica es, pues, una fuente y un legado de primer orden del extraordinario genio creativo que fue Stravinski.

#### Notas

---

Robert Craft, «Strawinsky: Einblicke in sein Leben», Zurich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 2000, 464 Seiten. ISBN 978-3254002303

Robert Craft, «Strawinsky: Chronik einer Freundschaft», Zurich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 2000, 687 Seiten. ISBN 978-3254002297

© 2021 Juan Carlos Tellechea / Mundoclasico.com. Todos los derechos reservados