

RECORDANDO A ERICH KLEIBER

por

Federico Heinlein

I

La muerte de un gran intérprete nos conmueve en proporción directa a los goces que le debemos. Ante la noticia de su fallecimiento, nos sobrecoge la sensación de lo que vulgarmente se llama "pérdida irreparable". Nuestra memoria revive con gratitud y tristeza los momentos culminantes que en ella están enlazados al nombre del ilustre desaparecido.

Luego, el silencio. Lentamente, sin que lo queramos, el muerto comienza a morir dentro de nosotros. Otras figuras toman su lugar, parecen incluso más importantes, porque nos proporcionan una vivencia más inmediata. Permanece en el alma una especie de reverencia diluída, tibia e inane, tan indigna del fenecido como de nosotros mismos.

¿Por qué será que a Erich Kleiber no hemos podido darle sepultura en nuestro corazón? ¿Cómo ha logrado proyectar, dentro de nosotros, su tremenda personalidad, de tal manera que parece vivo como antes, como siempre? Cuando el cable trajo aquella lacónica nueva de su deceso, nos resistimos a creerla, y nuestra imaginación quiso aferrarse a la posibilidad de una información equivocada. Desde entonces han transcurrido dos años, y parece igualmente increíble que el insigne director no esté ya entre nosotros. Y al escribir estas líneas sentimos la temeridad culpable de quien compone una necrología en plena vida del personaje al que está dedicada.

Erich Kleiber tuvo una infancia dura. Nació en Viena en 1890, hijo de un pobrísimo maestro de escuela. A temprana edad quedó huérfano de padre y madre, siendo recogido por parientes para quienes el niño tal vez haya constituido una obligación, más que un don del cielo. Tuvo una juventud difícil que contribuyó de manera decisiva a formar y, en parte, a deformar su carácter. Se crió en un ámbito de fuerte influencia checoeslovaca que dejó en él una ferviente incli-

nación hacia todo lo que proviniera de aquella región étnica: gente, idioma y música (recordemos el cariño que se reflejaba en sus versiones de Smetana y Dvorak, de Janacek y Weinberger).

En Praga, el joven entró a la Universidad como estudiante de filosofía y de historia del arte. Del Conservatorio lo echaron por falta de asistencia (no le gustaban las clases de dirección orquestal). Fue, en el fondo, un autodidacta que llegó a perfeccionarse en una vertiginosa carrera, gracias a la enseñanza que recibió de las orquestas del mundo.

Innumerables conjuntos obedecieron a su batuta, desde agrupaciones de fama internacional hasta una orquesta balcánica de cuyos ocho fornidos contrabajos sólo tocaban dos (los restantes estaban ahí, parados en semicírculo al fondo del escenario, porque al rey del país le producía placer el magnífico golpe de vista).

1923 le vio como Director General de Música en Berlín. Se destacan sus novedosos programas sinfónicos, en una ciudad donde los dios de la tarima prefieren el repertorio consagrado por la rutina. Kleiber presenta cuanta obra estima significativa. Además, pasa días enteros en los archivos de la Biblioteca del Estado de Prusia, desenterrando manuscritos inéditos del Barroco y del Rococó. Sus descubrimientos sólo los estrena en la sala de la Opera del Estado. En los veranos, organiza conciertos al aire libre en el patio del Castillo de Charlottenburg, restableciendo de este modo el apropiado marco para muchas de las partituras dieciochescas.

El soberbio, el autócrata, en quien la veneración por otros no es precisamente un rasgo conspicuo, admira, sin embargo, a tres figuras señeras de ilustres colegas. A Hans von Bülow no alcanzó a conocerlo personalmente, pero se halla imbuido de la fuerza voluntariosa, enérgica y valiente de este gran precursor, el que, con cierto desdén por el público, le recetaba, le administraba, le imponía la música en la forma y la dosis que estimaba convenientes. Modelo de diferenciación de los planos sonoros fue Ricardo Strauss. Lo que éste exige en su famoso prefacio a "Intermezzo", Kleiber lo lograba del modo más perfecto, y gran parte de su trabajo en los ensayos consistía en enseñar a cada músico su papel preciso dentro del conjunto. Un crítico berlinés

lo alabó una vez por la maestría de su "Klangregie" (dirección artística del sonido, podríamos decir), neologismo que Kleiber repitiera con orgulloso deleite hasta el fin de sus días y que caracterizaba su modo especial de manejar la materia sonora. Arturo Toscanini, por último, le fue ejemplo luminoso de fidelidad a la obra, de disciplina, de reciedumbre inagotable.

Ante estos tres ídolos, Kleiber estaba dispuesto a sentirse humilde. El, que no cedía ante nadie, declaraba que Strauss, siempre que estuviese en vena, podía colocarse a todos los demás directores en el bolsillo. Frente a Toscanini sentía una especie de modestia, injustificada, por lo demás, ya que en muchos campos, especialmente en el de la sinfonía germana, Kleiber era abiertamente superior al maestro italiano.

Eran amigos, teniendo como especial lazo de unión el constante y cariñoso desvelo por la exactitud de cada detalle musical. Al examinar el manuscrito de la Séptima Sinfonía, Kleiber había descubierto un error en la partitura impresa: el crescendo que comienza al tercer compás del La mayor en el Allegretto, debe durar, en realidad, tan sólo dos compases, para convertirse inmediatamente en un diminuyendo de cuatro. Ante la incredulidad con que el maestro italiano recibió esta noticia, Kleiber le mandó una copia fotostática del pasaje. Pero, cosa rara, Toscanini no dio su brazo a torcer y seguía interpretando aquellos compases según la manera tradicional impresa, lo que a Kleiber le causaba una desazón indecible.

En semejantes circunstancias podía llegar, con personas menos admiradas por él, a una franca descortesía. Recuerdo los ensayos y la ejecución, en Viña del Mar, del Concierto N^o 5 de Beethoven. El binomio Arrau-Kleiber prometía un resultado artístico esplendoroso. Sin embargo, los temperamentos de los dos grandes intérpretes parecían avenirse poco. No siempre se amoldaba el pianista a las sugerencias del director. Este, en su estudio minucioso de la partitura original, había descubierto un hecho de suma importancia: no es de Beethoven la demora chabacana en la última nota del Adagio (anacruza del tercer movimiento). Se trata de la ligadura de las trompas que un copista descuidado leyó como calderón sobre el Si bemol del pianoforte, imprimiéndose en esa forma equivocada.

Kleiber, feliz con su hallazgo, no comprende, no puede comprender que el otro no crea, que se resista, que se obstine en tocar el pasaje como acostumbraba hacerlo toda la vida. Llega el día del concierto, hay una total falta de ganas, de "ángel", por ambas partes, cuyo resultado fue una versión en extremo deslucida de los dos primeros movimientos. ¿Hará el pianista la concesión al director de suprimir siquiera el famoso calderón? No, no la hace. Kleiber termina furioso el concierto. Después asisto, en casa de amigos, a una de las comidas íntimas más ingratas de mi vida, con un Arrau que trata de ser natural y un Kleiber que no le dirige la palabra en toda la noche.

La fidelidad al texto musical podía causarle preocupaciones que a veces tomaban el cariz de conflictos de conciencia. Estaba convencido, por ejemplo, que uno de los copistas empleados por Beethoven cometió un error al sacar en limpio el manuscrito de la Obertura Leonora N^o 3, desplazando, sin querer, unas frases de viola y segundo violín en el inciso final de la exposición. Según Kleiber, y según la analogía con los compases 160-161, 440-441 y 444-445, la primera entrada fugada de los instrumentos nombrados debería ocurrir en los compases 156-157, respectivamente,

The image shows a musical score for four instruments: Violin 1 (VLN 1), Violin 2 (VLN 2), Viola (VI.A), and Violoncello/Contrabajo (V.C. y CB). The score covers measures 154 to 158. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 156 and 157 are marked with a fermata, indicating a pause or a specific performance instruction. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

y no un compás antes, como aparece en la partitura.

The image shows a musical score for four parts: Violin 1 (VLN. 1), Violin 2 (VLN. 2), Viola (VLA.), and Violoncello/Contrabajo (V.C.). The score covers measures 154, 155, 156, and 157. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout the passage. The bass line (V.C.) provides a steady accompaniment with a mix of eighth and quarter notes.

Sin embargo, nunca se resolvió a enmendar lo que para él constituía una equivocación obvia. Me dijo que no se atrevía. Que *aún* no se atrevía.

Era raro, rarísimo que Kleiber no se atreviera a “desfacer entuer-tos”. Poseía una maravillosa calidad renovadora, era como un viento purificador que barría con las convenciones, con todo aquello que él tenía por falso.

Pruebas evidentes o meras presunciones servían de base a una sensitivísima endopatía musical, una facultad divinatória que modificaba pequeños grandes detalles para realzar el espíritu de una obra. Recuerdo, en el Allegretto de la Séptima, el poderoso fortissimo de violoncellos y contrabajos en los compases 150 a 180, y, al final del mismo movimiento, el pizzicato de los violines, imitando a las demás cuerdas, retoque para el que Kleiber, fuera de sus propias conjeturas, poseía el respaldo de la autoridad de Hans von Bülow. Recuerdo también su relativa indiferencia ante las indicaciones metronómicas, fuesen éstas de Beethoven o de Berg. En el concepto de Kleiber, ninguna ceñidura ciega a la letra podía valer más que el hálito vital de lo espontáneo.

Pero, cuando el texto musical no conspiraba contra el espíritu, el maestro se atenia a la letra con escrupulosidad religiosa. Strauss le tributó, entre muchos otros elogios, él de ser su “intérprete más concien-zudo”. La pulcritud de sus ejecuciones era ejemplar, logrando la má-

xima disciplina rítmica y dinámica gracias a su manera incansable de hacer ensayos parciales que pulimentaba hasta los últimos detalles en cuerdas, vientos y percusión. De este modo, el sonido de la orquesta dejaba de ser aquella papilla espesa a la que tan a menudo se asemeja, convirtiéndose en un organismo transparente, lípidamente perfilado.

Hacerle justicia a la obra, con absoluta fidelidad a su estilo, era su cuidado constante. En un material que no era de su propiedad, borraba toda indicación de mano ajena para anotar en cada parte orquestal las marcas necesarias para la interpretación que él deseaba. Estas, en ciertos casos, eran muy pocas. En Bach, por ejemplo, renunciaba al más mínimo efecto de crescendo o disminuyendo que hubiese podido empañar su carácter específico (“gótico”, según Kleiber y otros).

A menudo se le oía repetir el dicho de que “la tradición es traición”. Pero no sólo arremetía contra la comodidad de permanecer en lo tradicional; de igual modo combatía todo exabrupto irresponsable. “Rutina e improvisación son los dos enemigos mortales del arte” era uno de sus lemas. La manera cómo *vivía* este axioma podría servirle de inspiración a cualquier intérprete.

En cuanto a ensayos, era insaciable. Decía que ni él ni la orquesta, sino que la *composición*, los necesitaba. Cuando se los regateaban, aduciendo que los músicos conocían una obra al revés y al derecho, inmediatamente exigía doble cantidad de horas. Lo que más trabajo cuesta es extirpar errores inveterados.

Sabía que existen dos clases de obras: aquellas que aún en una interpretación mediocre gustan y son aplaudidas, y otras que se vengán cruelmente del ejecutante inescrupuloso. Ambas categorías eran preparadas por Kleiber con la misma dedicación meticulosa, desdeñando el éxito fácil que busca el halago a costa de la verdad. Abominaba el fraude y la desidia, cuya principal víctima suele ser la música moderna, ya que desgraciadamente no faltan intérpretes quienes confían en que el público, ante lo novedoso de una obra, “no se dará cuenta” de la diferencia entre una ejecución honrada y otra que no lo es, infligiendo de tal modo un daño, a veces irreparable, a más de una composición valiosa.

Kleiber fue siempre campeón de la música contemporánea, contándose entre sus proezas más significativas el estreno del "Wozzeck" en la Opera de Estado de Berlín, impuesto a fines de 1925 contra obstáculos y resistencias de todo orden. A Alban Berg lo unía una amistad comparable, quizá, a la que experimentaba por Rosita Renard: un sentimiento duradero que la muerte no logró extinguir.

Pocos fueron los lazos de profundo y verdadero afecto que lo ligaban. Todos sus impulsos animicos parecían tender, directa o indirectamente, a un solo fin: cumplir con su misión durante las 24 horas del día. Cuando no estaba ocupado con ensayos o conciertos, estudiaba partituras, leyéndolas o reproduciéndolas en su mente, dotada de una memoria prodigiosa. En sus largas caminatas siempre estaba absorto, reflexionando sobre problemas de forma, de "tempo", de unidad entre las partes de alguna obra a la que en ese momento dedicaba su atención.

Se alimentaba moderadamente y dormía mucho, cuidándose en todo sentido para estar en óptimas condiciones de trabajo. Muchas cosas que a otros pueden significarles placer y estímulo (vida social o amorosa, tabaco o alcohol), creo que jamás lo hayan tentado, salvo de un modo muy efímero. En él, parecía primar netamente el instinto de entregar íntegras sus mejores fuerzas a su gran vocación.

Una sola mujer tuvo real importancia para Kleiber. Estaba dirigiendo sus primeros conciertos en nuestro hemisferio, en el Teatro Colón de Buenos Aires. Ruth asistía a sus ensayos nocturnos (durante el día trabajaba como funcionaria en la representación diplomática de los EE. UU.). Se conocieron, y entre ellos se produjo lo que parece haber sido un "coup de foudre". Cuando se prometieron matrimonio (al borde de una fuente en las Barrancas de Belgrano), la promesa más sagrada de ella fue interior: anularse para dedicar toda su existencia a él y a su carrera artística. Creo que jamás faltó a aquel juramento. Ella, la "omnicompetente", como la llama Jacques Barzun, lo acompañaba e incluso lo guiaba en todos los terrenos. Era consejero, diplomático, empresario y manejaba sus relaciones con el público, velando ansiosamente sobre su salud, tranquilidad y bienestar.

Su amistad se traducía en una crítica sincera de cada una de sus

actuaciones. Fue ella quien, a través de los años, consiguió que "Papi-to", como lo llamaban los suyos, restringiera durante los conciertos sus movimientos en la tarima, que en el joven Kleiber eran los de un mago conjurador, a una amplitud más o menos funcional. De ahí provenía quizá el fenómeno, extraño para los no iniciados, de que durante los ensayos el cuerpo entero del maestro se abandonara con generoso furor a su tarea, mientras que en el concierto mismo podía notársele, a veces, un tanto medido en sus gestos, afanado de guardar compostura, sin aquel olvido total del mundo que caracterizaba su trabajo preparatorio.

Todos conservamos recuerdos indelebles de sus conciertos. Sin embargo, fuera y más allá de todo lo que sabía dar ante el público, era un "director de ensayos" por excelencia. En ellos entregaba lo mejor de sí. Visionario y artesano a la vez, abría a sus subordinados el camino poético que podía conducirlos al corazón de la obra, sabiendo proporcionarles, al mismo tiempo, el consejo técnico adecuado para progresar con soltura por aquel sendero. Su batuta se distinguía por una claridad sin igual, diferenciada hasta el menor detalle, con una independencia de brazos que permitía a su diestra y siniestra indicar simultáneamente los metros y ritmos más contrastantes.

A su manera de trabajar podría dedicársele un artículo entero. Su memoria le confería un dominio absoluto sobre la materia musical, poder que asombraba especialmente en los ensayos separados que solía hacer cuando preparaba partituras modernas difíciles. Poseía el genio de conseguir la máxima precisión rítmica y dinámica, la pureza y claridad de las notas, no sólo gracias a sus exigencias inflexibles sino a la ayuda que ofrecía a los músicos. A veces bastaba una sola frase oportuna para que se franqueara un escollo, al parecer insalvable.

Recuerdo en particular un feliz incidente con un grupo de músicos que a la influencia señera de un Kleiber, debe en gran parte el hecho de haberse convertido en Orquesta, con mayúscula: la Orquesta Sinfónica de Chile. Se ensayaba el comienzo del Scherzo de la Séptima, y las cuerdas y maderas no lograron articular sino confusamente las pequeñas notas auxiliares de los dos primeros compases.



Hasta el final de su vida, Kleiber se abrigó con el "poncho" que le regalaron los profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile.



Las manos del Maestro.



Ultima fotografía de Erich Kleiber y su esposa, tomada en Bruselas antes del
último concierto que el maestro dirigió en esa ciudad.

terreno de la música. Frente a Viena se volvía sentimental. El perfume de las lilas le infundía la nostalgia de la ciudad de su primera infancia. De un perfume más subido eran los chistes y cuentos vernáculos que poblaban su mente, ordinarios, sabrosos y despampanantes. Qué merma significa para esta crónica el que sean tan intraducibles como incontables.

Aún cuando hablaba alemán en serio, su acento regional le prestaba un encanto que en parte se desvanece con la traslación a otro idioma. Sin embargo, para todas las orquestas del mundo, son inolvidables las "extremaunciones", como solía llamarlas, que administraba al término de un ensayo general. Pocas cosas podrían darnos de él (y de su bondad inherente) una idea más vívida que uno de aquellos viáticos destinados a fortalecer a sus músicos para la prueba magna del concierto.

He aquí el final de la pequeña alocución improvisada ante la Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia, que alcanzó a salir grabada en cinta magnética, a continuación del ensayo general, para el primer concierto que Kleiber dirigiera ante esa agrupación:

"...Les ruego que no se pongan nerviosos. Para la nerviosidad están los ensayos. Quienes me conocen, saben que me he enseñado una cosa, a duras penas: en el concierto, por si hace falta, llevo preparado, en ambos bolsillos, un manto de caridad cristiana para cubrir lo que pudiera suceder. Cuando la nota es falsa, ya no es posible hacerla volver al tubito. Nada de aflicciones posteriores, pues, les ruego, y ninguna mirada de condolencia, si algo nos pasa. Todos somos humanos. Nadie lo hace adrede. Adelante, adelante. Y sobre todo: no se pongan Uds. a tocar pensando "ahora sí que vamos a lucirnos en grande". No resulta. Siéntense tranquilamente y hagan música. En eso yo no les molestaré".

Aquel hombre de una severidad que podía parecer férrea, se desvivía por servir. Una vez abanderado en una buena causa, por difícil que fuese, imponía su realización contra viento y marea sin que nada ni nadie lograra desviarlo de su camino. A través de innumerables resistencias, de fuerzas hostiles en la Opera de Estado de Berlín, consiguió no sólo la representación del "Wozzeck" sino también otro estreno mundial, él de la primera versión del "Cristóbal Colón" de Milhaud.

y Claudel, enorgulleciéndose de ello como de una de sus mayores hazañas.

A este adalid con figura napoleónica y cráneo de un César le gustaba ser el primero, y larga es la lista de las obras significativas que dio a conocer o que divulgó ante públicos nuevos. Sus programas, a veces tan poco ortodoxos, unidos a sus exigencias de ensayos, no siempre le granjearon la simpatía de los empresarios o el favor de los administradores. Es así como, luego de haber abandonado Alemania en 1935 y de haber obtenido la ciudadanía argentina poco después, Kleiber llevaba una vida de gitano que lo condujo de país en país, de un hotel a otro, de orquesta en orquesta, sin que jamás haya vuelto a tener, salvo por temporadas relativamente cortas, un cuerpo estable bajo su mando. ¿Se temían sus exigencias, su temple dictatorial, sus ocasionales irascibilidades? En cierta época, Chile, Argentina y otros países habrían podido contratarlo como director titular de sus mejores orquestas por una suma nada exorbitante, tan cansado estaba de vagar sin rumbo.

No lo quiso el destino. El trotamundos a la fuerza adquirió una propiedad en las Sierras de Córdoba, bautizándola "La Fermata", destinada a servir de calderón en su agitada existencia. Sin embargo, fueron escasas las semanas que podía dedicar al goce de aquella finca. En los últimos diez o doce años de su vida necesitó, en medida creciente, descansos y tratamientos periódicos por prescripción médica, que solía tomar en Spa o en el Dolder de Zurich.

Estaba siempre al lado de la juventud, alentándola con humor y comprensión. Tuvo aciertos espectaculares con figuras apenas fogueadas, por ejemplo cuando impuso a la desconocida Sigrid Johanson como Marie en el "Wozzeck", cuando hizo maravillas con elementos de la Juillard School de Nueva York, o cuando seleccionaba las grandes promesas de cuanto país visitara, para presentarlas en obras de compromiso.

Chile recuerda lo que hizo por una Claudia (entonces Olinfa) Parada y una Edith Fischer, por no nombrar sino a dos de los valores más jóvenes que recibieron su poderoso estímulo. El profundo amor que sentía por este país se traducía, entre otras cosas, en su disposición



Varias veces repitieron el pasaje sin acusar un progreso satisfactorio, hasta que al maestro se le ocurrió la palabra auxiliadora: "Es como si Uds. dijeran Santiago Santiago en vez de Santiago Santiago". Desde ese instante, el tema surgía invariablemente con toda nitidez.

Tenía mil modos de implantar su voluntad. Cuando de nada le valían ya explicaciones, durezas, halagos sutilísimos o enojos no tan sutiles, se ponía a cantar, y su tenor bien impostado solía transmitir a más de alguno lo que no había captado de otra manera. Hablaba mucho a la orquesta, en un idioma compuesto de los ingredientes más diversos. El primer ensayo orquestal al que asistí en mi vida fue uno de Kleiber, en el Teatro Colón, cuando él recién había llegado a Buenos Aires, y debo confesar que tan poderosamente como la música misma me impresionó el guirigay de su lenguaje, cazucla de italiano, español y alemán en la que flotaban agregados de invención propia, como por ejemplo la palabra "curto" que usaba ante orquestas de habla castellana hasta el fin de sus días para indicar que un sonido o silencio debía tener poca duración.

Con el correr del tiempo perfeccionó considerablemente su vocabulario. Para él era de suma importancia, obtener un contacto personal, previo o paralelo a la comunicación a través de la música, con cada miembro de la orquesta. Siempre trataba de vencer cierta hosquedad innata que le embargaba, de humanizarse al máximo con sus intérpretes. Cuando tenía que enfrentarse a un conjunto que le era nuevo o poco familiar, iba al teatro mucho rato antes del primer ensayo, no sólo para determinar la posición de cada atril, sino que también con el fin de obtener una lista de los profesores, para memorizarla y poder llamarlos por su apellido cuando se le presentara la ocasión. Jamás perdía la oportunidad de dirigirse en checo a aquellos que lo hablaban, aunque se hallaba en su elemento más propio en el dialecto vienés.

Lo vienés fue siempre su especialidad dilectísima, no sólo en el

por ayudar a chilenos en el extranjero, y aún un simple encuentro con amistades de acá daba intensa felicidad a los Kleiber en cualquiera parte del mundo, como cuando René Amengual fue a saludarlos después de una función de "Elektra" en Munich.

En el genio de este director, mezcla de buen y mal genio, pero genio siempre, había, como ya dijimos, escasa cabida para la admiración de colegas que no fueran sus amigos personales. Constituía un suplicio asistir con él a un concierto, tanto era lo que sufría, y sus comentarios devastadores hacían imposible aún el menor goce. Durante la temporada sinfónica del verano 1940-41 actuaba en Viña del Mar, simultáneamente con Kleiber, otro director extranjero quien, un día, lo convidó a almorzar, pidiéndole, eso sí, que antes asistiera a uno de sus ensayos con la orquesta. Nos instalamos desde temprano en un palco del Teatro Municipal. La cosa iba de mal en peor. Después de haber logrado refrenarse trabajosamente, Kleiber perdió todo dominio en el transcurso de la Sinfonía Italiana de Mendelssohn que adoraba. "Con un hombre semejante no se puede estar sentado a la mesa", me dijo furibundo, y se fue sin presentar excusas, dejando al colega atónito, "plantado" con su invitación.

El, a veces tan duro con otros y consigo mismo, solía serlo también con sus hijos. Fue tal vez su propia infancia amarga, ensombrecida por la siempre pendiente amenaza del orfelinato, la que lo hizo creer en las bondades de una educación ruda y sin exceso de miramientos. Tan partidario de la juventud en general, podía parecer incomprensivo frente a ciertas necesidades anímicas de su hija Verónica ("Peaches") y de su hijo Carlos ("Pie").

Este último sintió la vocación musical desde pequeño, pero el padre no tomaba en cuenta sus dotes, impidiéndole la carrera, infernal según él ("cualquier cosa menos músico"), y obligándolo a estudiar otra profesión. Pasaron años antes de que se dejara ablandar, años que Carlos, quien es hoy maestro director en un teatro de ópera en Viena, ha tenido que recuperar afanosa y sacrificadamente.

La fuerza monomaniaca con que Kleiber se dedicaba a su arte poseía algo irresistiblemente avasallador. Recuerdo el "Fidelio" que montó en el Colón de Buenos Aires. El "régisseur" del espectáculo apenas

tuvo oportunidad de abrir la boca. Kleiber (habiendo estado de antemano vigilando trajes, decorados y todos los ensayos preliminares de solistas y coro, como era costumbre en él), barrió con el director de escena, abandonando a cada rato su puesto en el atril para treparse al proscenio por una pequeña escala e indicar a cada uno el movimiento necesario para aproximarse a la imagen interior de su concepción. El resultado fue de una unidad artística soberana.

"Fidelio" era una de sus especialidades, como también "El Rapto en el Serrallo" y "Las Bodas de Fígaro", "El Cazador Furtivo" y "El Caballero de la Rosa", que difícilmente se verán y escucharán mejor que bajo su batuta. Y qué decir de "Salomé", partitura que interpretaba (acorde con los deseos del compositor) como música de hadas, como "scherzo con desenlace letal".

Su dramática vitalidad lo convertía en un director predestinado para la ópera. Chile sólo conoció su "Rigoletto", muestra apenas representativa de toda la magia que sabía irradiar desde el foso, pero suficiente para apreciar su penetración estilística y psicológica que transformaba la manida obra en una honda tragedia humana. El proyecto de montar, en esa misma temporada, una "Traviata" bajo su dirección, no llegó, por desgracia, a concretarse.

En cambio, el público chileno tuvo oportunidad de conocer a fondo sus muy diversas facetas de director de música sinfónica. Poseía un vastísimo repertorio, y estaba siempre empeñado en renovarlo con obras recientes, problemáticas o poco conocidas. No buscaba laureles de director, pero esperaba que se respetara su selección y que los amantes de la música llenaran el teatro de todos modos. Un día dio un concierto en Viña ante una sala semivacía. Le expliqué que el público local no había encontrado a su gusto el programa. Con destellos de ira replicó que la gente debería estar dichosa de poder asistir a sus conciertos, aunque la orquesta no tocara bajo su dirección sino que escalas.

Buscaba y mantenía contacto con los deudos de aquellas figuras que eran objeto de su admiración. Poseía la última batuta usada por Ricardo Strauss, la que le fue cedida por el hijo de éste. La viuda de Bülow le regaló una billetera de su marido. La veneración por el autor

del "Cazador Furtivo" lo indujo a hacerle visita a una descendiente de Weber, quien le reveló que tenía en su poder manuscritos inéditos del romántico alemán. Obtuvo permiso para examinarlos en la mesa del comedor, bajo el control personal de la desconfiada señora, quien se instaló a su lado mientras el maestro hojeaba los papeles. En esa ocasión encontró una sinfonía que luego incorporaría a su repertorio. Me contó cómo se sentía de emocionado y orgulloso de su descubrimiento, devorando con la mirada las páginas de la partitura, acompañado por la anciana quien padecía de ventosidades incontrolables que hacían un suave contrapunto a su lectura.

Brahms fue el autor que más tardíamente se le reveló. Durante muchos años solía repetir, con bellaquería, las socarronas palabras de Ricardo Strauss, quien definió los desarrollos de las sinfonías de Brahms como "retiradas estratégicas".

No sospechaba yo que Kleiber asociara el color al timbre de los diversos instrumentos, hasta que un día me sorprendió con un comentario sobre el "verde" de las trompas, el "rojo" de las trompetas, etcétera. Entre todas sus dilatadas explicaciones ante la orquesta, jamás había oído deslizarse semejantes comparaciones.

En 1949 tuve el privilegio de asistir a la grabación que hiciera con la Orquesta Philharmonia de Londres, para el sello Decca, de la Sinfonía N° 40 de Mozart, y una vez más me impresionó el trabajo minucioso e incansable para vertir la obra (fragmentada en trocitos de cuatro minutos) con la mayor fidelidad y pureza posibles. Y pensar que, fuera de nuestros recuerdos y de sus enseñanzas duraderas, los discos son lo único directo que nos queda de su maravilloso arte, y que su prematura muerte impidió la grabación del "Fidelio", planeada para 1956, y la del "Rapto en el Serrallo".

Kleiber mismo demostraba un aprecio muy relativo por la "música en conserva". Criticaba la falta de irradiación personal en el disco, y sufría con la diferencia entre la emoción de un tiempo lento, un silencio soñador en la sala y la aburridora frialdad que ese mismo pasaje puede exhalar en una grabación sonora.

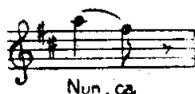
En Chile se presentó por vez primera en el año 1940, con las sinfonías I, III, V y VI de Beethoven que cimentaron su renombre en és-

te como en otros países. Si existe una obra que ha contribuido a solidificar nuestra Orquesta Sinfónica en aquellos años, ha sido la Heroica dirigida por Kleiber, quien parecía identificarse con ella y elevaba a nuestros músicos hacia alturas inverosímiles.

Durante el verano 1940-41 dirigió en Viña, la Sexta, la Séptima y un programa vienés con la Obertura de "Las Bodas de Figaro", el "Concierto de la Coronación", la Tercera de Schubert y el vals "Vida de Artista" de Juan Strauss, sacrilegio para los fariseos del arte. Eran los tiempos en que aún no estaba finiquitado el financiamiento oficial y generoso de la Sinfónica. En aquel verano, los fondos llegaban con cierta irregularidad, lo que sembraba la angustia entre algunos músicos. Otros, más desenfadados, cantaban con el tema de clarinete que da comienzo al primer Allegro de la sinfonía de Schubert:



Kleiber, ni corto ni perezoso, les dio respuesta inmediata con el óboe:



Por aquel entonces conoció a Rosita Renard, quien fue su solista en el "Concierto de la Coronación". Erich y Ruth trabaron, desde entonces, intensa amistad con ella y su marido, amistad rayana en veneración por las cualidades artísticas y humanas de la gran pianista chilena. Aquel lazo tuvo sus proyecciones hasta más allá de la muerte. Durante un tiempo, los esposos Kleiber estaban bastante distanciados. Sin em-

bargo, la noticia del trágico deceso de Rosita los volvió a acercar en definitiva, y jamás dejaron de abrigar la convicción de que el espíritu de la extinta los había reunido.

En el invierno del 41, Kleiber dirigió en Santiago todas las sinfonías de Beethoven, ciclo que los demás países del globo le solicitaban reiteradamente y con insistencia, mientras que en Chile las esferas oficiales no le permitieron repetirlo, a pesar de que el público lo reclamara durante años y una buena señora le dijera un día: "Ay, Maestro, por qué no vuelve a tocar alguna vez la Quinta de Beethoven, sabe, esa que empieza ta-ta-ta-taaaa...".

Para el verano de 1942 se había planeado un festival de ópera y conciertos en la Universidad Santa María. Desde Montevideo, Kleiber, en una carta de junio del 41, dirigida a amistades chilenas, comenta su "idea de ejecutar arte puro en aire puro sobre la colina predestinada para festivales. La Universidad y el Alcalde de Valparaíso han manifestado la mayor simpatía hacia mis proyectos".

Sigue un párrafo sobre "un adversario de mis ideas".

Más adelante dice: "Mi plan es realizar cinco funciones en enero y febrero en la Universidad Santa María, a saber: tres conciertos y dos óperas de las cuales se repetirá cada una por lo menos dos veces, realizando una función a precios muy populares. Además quisiera dar, en el parque "Quinta Vergara", conciertos nocturnos al aire libre".

Sin embargo, el proyecto se estrelló contra una serie de trabas que se erigieron contra su realización, a pesar de encontrarse asegurado el financiamiento por fuentes particulares.

La temporada sinfónica del año 1942 vio a Kleiber de nuevo en Santiago. En esa ocasión dirigió, entre otros estrenos para Chile, el del primer concierto para piano de Brahms, con Arrau como solista. Resucitó los Tres Movimientos Sinfónicos de Acario Cotapos e hizo un "Pájaro de Fuego" electrizante.

En 1943 ofreció una serie de festivales cuya programación me había encargado. En ellos dio a conocer en primera audición la Quinta de Schubert, el 2º Concierto Brandemburgués y la Suite Nº 1 de Bach,

el "Don Quijote" de Strauss, fragmentos sinfónicos del "Wozzeck", "El Huaso y el Indio" de Juan Casanova, la Obertura "Los Hijos de Prometeo" y la "Consagración de la Primavera", hazaña inolvidable. En aquella temporada incluyó el "Concierto para la mano izquierda" de Ravel para actuar con Herminia Raccagni, a quien tenía en enorme estima.

Lo más significativo de su corta estada en el año 1945 fue, tal vez, la versión subyugante de "Muerte y Transfiguración", plasmada con un poder de síntesis inaudito.

De las novedades del año 50 hay que destacar su fabulosa interpretación del "Concierto para Orquesta" de Bartok y el acontecimiento conmovedor que él y Olinfa Parada hicieron de las cuatro últimas canciones con orquesta de Ricardo Strauss en lo que, según tengo entendido, fue su estreno mundial en concierto corriente, habiéndose ejecutado antes, una sola vez, en audición especial, organizada por un maharajá hindú discófilo, en Londres, para ser grabadas.

En 1951 nos dio a conocer, entre otras obras, la "Suite Lírica" de Alban Berg. Y desde aquel año no actuó más en Chile, país al que, sin embargo, añoraba volver por el cariño y los numerosos vínculos que lo ligaban a la gente y al paisaje. La estrella de su fama surgía vertiginosamente, estaba contratado en todo el mundo con más de un año de anticipación, sin posibilidades de aceptar las ofertas tardías que de vez en cuando le llegaban de nuestro país.

Había disfrutado en varias oportunidades de semivacaciones en esta tierra hospitalaria. A principios de 1941, los esposos Kleiber pasaron meses en la mansión de una familia británica en Placilla de Peñuelas. Fue éste uno de los altos que habían de intercalarse periódicamente entre sus extenuantes temporadas de conciertos, para preparar y madurar programas nuevos. Papito emprendía extensas caminatas por la región, acompañado por los numerosos perros de la casa, y partitura en mano, rumiando pasajes musicales, enlaces, fraseos.

Al verano siguiente, se instaló con su familia en una casa grande en Concón. Después, los suyos se quedaron a vivir por un tiempo en Santiago. Pucón y el Refugio Villarrica fueron otros lugares de reposo del atareado maestro. Allí se paseaba envuelto en el poncho que la Or-

questa Sinfónica de Chile le había regalado en señal de agradecimiento, prenda que lo acompañaba siempre y a todas partes.

Santiago y Viña del Mar vieron a menudo su silueta inconfundible. El personal del Hotel Crillón estaba bien aleccionado y sabía respetar su estricta rutina. En el Restaurant Naturista de la calle Ahumada saboreaba comida vegetariana y cantidades de jugos de fruta. Al alba y en el atardecer se paseaba meditando por el Cerro Santa Lucía. Nos imaginamos el sordo encono que durante años guardó a aquel lugar, después que, un día que no hubo ensayo de la orquesta, se hallaba deambulando por el cerro, sumido en su música interior, cuando de improviso dispararon a su lado el cañonazo de las doce, horror imperdonable para su sensitivísimo oído.

El Gobierno le confirió la Orden al Mérito en una encantadora ceremonia que se efectuó en un departamento particular del Hotel Carrera. Durante la guerra fue miembro destacado del movimiento "Austria Libre" y pronunció discursos por la radio en su favor.

Cuando las relaciones entre él y Ruth estaban bien, era un espectáculo único verlos bromear de mil maneras. Papito podía ser una fuente inagotable de humor. Hacía el chiquillo, el payaso, volaban los retruécanos. Todo lo que era juego de palabras le causaba un placer infinito. Poseía sus trucos mnemotécnicos para ayudarse con tanto apellido que tenía que recordar en veinte países distintos. Nada asombroso, pues, que para él, un conocido Rector de Universidad se llamara Cenicero, y un querido compositor nacional, Canario Copiapó.

A veces pasaba unos días en casa de amigos en Viña. Allí se congregaban jóvenes melómanos para verlo, y él hacía una dramática aparición en el living, vestido de traje alpino con pantalones cortos, y les conversaba de música. Podía humanizarse aún más y encontrarse con uno o dos entusiastas en el Café Riquet de Valparaíso (allí había las mejores tortas) para charlar sobre el único tema que parecía preocuparle de veras.

Una sola vez, y por humanidad también, lo he visto desviarse de un principio que en él parecía inamovible: él de no dirigir nunca una sola nota sin la debida preparación del aparato sonoro. Había fallecido en forma inesperada la única hija de Benjamín Claro, entonces

Ministro de Educación, quien era amigo de Kleiber y ha sido entre nuestros parlamentarios el personero decisivo en obtener la aprobación de la ley que permitió el financiamiento del Instituto de Extensión Musical. Le solicitó que, como homenaje póstumo ante un público invitado, dirigiera la Sinfonía Pastoral que había sido el trozo favorito de Ximena. Lo que Kleiber jamás habría hecho por ningún Ministro de Estado se lo concedió al amigo, y en un tenso ensayo de una hora (de más tiempo no se disponía) aprestó la ejecución de la obra con una orquesta nerviosa e impresionada.

El último concierto de su vida, Kleiber lo dirigió el 20 de enero de 1956, en la Radio Occidental Alemana de Colonia, con un programa dedicado a Weber y Mozart: del primero, la Obertura "Euryanthe" y la sinfonía de juventud que él descubriera; del segundo, la Sinfonía en Mi bemol K. 543, el Concierto para Oboe en Do mayor y cuatro Danzas Alemanas ("Ländler", "El Canario", "El Organillo" y "El Viaje en Trineo"). Una crítica, aparecida tres días después, contiene las certeras palabras: "Este hombre de 66 años encarna el ideal interpretativo de nuestra era", y termina diciendo: "Si hay justicia en el universo, Mozart debe haber tenido oportunidad de escuchar en un receptor celestial su música, tan magníficamente tocada en esta ocasión".

Desde Colonia, el maestro fue a tomarse uno de sus periódicos descansos en el Dolder de Zurich. El 27 de enero celebrábase el bicentenario del nacimiento de Mozart. Todos los directores del mundo, grandes y pequeños, tomaron parte en este acontecimiento, mientras que el máximo intérprete mozartiano estaba ocioso en un hotel de Suiza. Nada podría caracterizar mejor a este solitario individualista que su falta de participación activa en el festejo que el orbe entero depa-raba a uno de sus ídolos.

La última carta de Kleiber, escrita ese día, fue destinada al joven Miguel Gielen, quien nos visitara en 1956 como director de la Orquesta Filarmónica. Es encabezada por una inscripción en letra mayúscula, referente al cumpleaños de Mozart, y termina con la postdata: "Próxima dirección: Gran Hotel, Roma".

Pero no habría dirección próxima. Esa misma tarde, cuando en todas partes del globo se elevaba el homenaje al genio de Salzburgo,

un ataque al corazón tronchó aquella vida tan singularmente consagrada a la gloria de la música.

Papito yace en Zurich, ataviado con su vestimenta de trabajo, el frac. Tapándolo, según su deseo muchas veces expresado, se colocó el poncho chileno que el maestro, tan susceptible a las corrientes de aire, llevaba en los intermedios de cada ensayo, de cada concierto. Un pajarito de porcelana, que Ruth le regalara en 1926, también lo acompaña en la tumba.

Dentro de poco ensalzarán a Kleiber palabras más elocuentes que las mías. Está por aparecer, en inglés, español y alemán, una vasta monografía que John Russel, autor literario y crítico musical del London Sunday Times, dedicara al incomparable director. Ella dirá a todos aquellos que aún lo ignoran, cuán grande ha sido nuestra pérdida.

¿QUE ES LA MUSICA ELECTRONICA?

por

Gustavo Becerra

Las conjeturas usuales

•

La música electrónica despierta un interés casi mágico, aunque sea como tema de tertulia, en el auditor profano que todavía no ha entrado en contacto con ella. La imagina increíble, fantástica. Su sola mención, como trasunto de las posibilidades eléctricas, lo pone de inmediato en el terreno fascinante de la literatura de ficción científica. A todo esto, no sabe cómo es y se pregunta:

1. ¿Se produce automáticamente?
2. ¿Se compone?
3. ¿Interviene algún tipo de ejecutante?
4. ¿Usa de sonidos naturales?
5. ¿Se puede improvisar?, etc.

Las respuestas pueden ser, aunque de carácter no demostrativo:

1. Se produce humanamente. Sólo se reproduce automáticamente.
2. Se compone de una manera más o menos tradicional.
3. Si se considera ejecutante a los técnicos que la montan, sí. Pero éstos no tocan ningún instrumento tradicional en el cumplimiento de sus funciones. Operan osciladores de audiofrecuencia y equipos grabadores de cinta magnética.