

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 41 AÑO 2001

TEMA 8: OTROS COMPOSITORES WAGNERIANOS DEL RESTO DE
EUROPA

TÍTULO: **SOBRE EL MÁS ALLÁ DEL ARTISTA**

AUTOR: *Wilhelm Kienzl*

**RESPUESTA A UNA ENCUESTA
DEL DR. FRIEDRICH VON HAUSEGGER (1897)**

El Dr. Hausegger escribió un libro "Die Musik als Ausdruck" (La Música como expresión) en el que abría una encuesta sobre los motivos y los síntomas concomitantes que impulsaban las creaciones de los artistas. Formulaba diversas preguntas como si les inspiraba más la soledad o la compañía, si les influían los elementos externos como el día o la noche, si los sueños o una situación determinada jugaban un papel especial en la inspiración, sobre cómo se les despertó el afán creador, etc. Entre los artistas que contestaron esta encuesta podemos citar a Felix Weingartner, Engelbert Humperdinck, Richard Strauss, Peter Rosegger, Hans Thoma y Max Liebermann.

De lo contestado por Kienzl, he aquí traducido literalmente lo siguiente.

Estimado Doctor,

Nada más fácil para un artista que escarbar en la fuente de sus propias creaciones...

Ante todo me parece importante recalcar que yo nunca o sólo en contadísimas ocasiones he compuesto algo puramente musical, es decir, sin ninguna influencia por parte de una idea poética. Y esto es aplicable no sólo a mi música vocal (sobre todo la ópera), sino en la misma medida a mi música instrumental, así, por ejemplo, a mis numerosísimas piezas para piano que casi deben únicamente a vivencias, la inspiración para haber sido creadas. Una consecución de ideas puramente musicales, como les ocurre a otros, es algo

bastante raro en mi, pues transcribo en música todo lo que experimento, veo, siento.

Pero si en alguna ocasión siento una inspiración creadora que me sugiere algo desde fuera o dentro de mi mismo (de hecho únicamente siento esta última), en ese caso apenas puedo librarme de una inundación de ideas (quizás mejor dicho de pensamientos), por lo que se hace difícil incluso anotar tan sólo lo imprescindible, aunque lo esboce extraordinariamente de prisa. Tres veces en la vida me ha ocurrido el despertarme de repente en el transcurso de la noche a causa de un pensamiento puramente musical, encender la luz y anotarlo.

Creo, dicho sea de paso, que el esbozo dramático de mi “Evangelimann” nació inconscientemente durmiendo o soñando, pues me dormí inmediatamente después de leer la breve narración de Meissner y me desperté con el esbozo listo en la cabeza, salté inmediatamente de la cama y lo escribí de un tirón, como si un ser invisible guiase el lápiz en mi mano.

Algo parecido no me había sucedido nunca, ni me ha vuelto a suceder después. Se trataba de una necesidad evidente.

En las creaciones dramático-musicales podríamos decir que la música brota en mi a partir de las situaciones, acciones y ademanes dramáticos de las personas con las que trato, con las que se supone convivo; nada me sugerirá sin embargo un grupo armonioso de gente con sentido rítmico y afinado. Esto queda confirmado claramente por el hecho de que únicamente desarrollo poéticamente todas las escenas, cuando procedo a componerlas musicalmente. Cuanto más llenas de vida encuentro las actuaciones de las personas, cuanto más intensamente me conmueve el estado de su alma, más perentorio resulta el deseo de expresar musicalmente sus sentimientos, palabras y gestos.

Pocas veces me he sentido más identificado como cuando leí las explicaciones que daba Richard Wagner sobre su manera de trabajar.

Llevo cada palabra escrita en mi corazón. Mentiría si dijera que yo encuentro diferente el más mínimo detalle de cuanto él describe (se refiere al ensayo “Sobre el versificar y el componer óperas en particular”).

Siempre me ha interesado en grado sumo el que, a pesar del intenso trabajo intelectual que tan importante papel juega en la creación de una obra de arte, me sienta yo atraído a menudo, mucho después de la completa elaboración de una obra dramático-musical, por influencias aisladas de tipo musical-fisiológico que, con frecuencia, me infundían un temor francamente reverente ante los inescrutables secretos de la creación artística y la certeza de que existe una necesidad natural superior que, proceda de donde proceda, guía de forma inconsciente al inspirado artista creador, pues las creaciones artísticas más elevadas surgen en este estado instintivamente superiores.

¿No se debería tener derecho a llamar inspiración, en el sentido más literal de la palabra, a este estado inconsciente que no deja de ser algo que uno llega a pretender o proponerse?

Así están también de acuerdo conmigo muchos compositores que persiguen ávidamente temas para sus óperas, cuando hago la siguiente observación, casi paradójica, al respecto: “No se puede buscar un tema dramático-musical: se encuentra”.

Cuando un compositor dramático ha llegado a encontrar un tema a través de la reflexión o a través de decisiones más prácticas y no se le ha presentado éste como una visión repentina, entonces esto resulta para mí de lo más inquietante. Yo no me puedo imaginar haciendo mío el tema de una ópera como no sea en la última de las formas descritas.

Por ello, no creo necesario tener que asegurar que para que yo cree algo, debo estar motivado únicamente por intereses ideales. Puede ser que, de vez en cuando, haya sufrido la activa influencia de objetos externos de los que no soy consciente o de intereses extraordinarios en el ambiente en que me muevo; sin embargo, no han ejercido en ningún caso una influencia decisiva.

Una vez comenzado el trabajo, siento ciertamente una serie de influencias sugestivas y alentadoras de tipo externo que actúan sobre mí. Así, la obra que ha nacido en mí a raíz de cualquier conversación con personas entendidas en arte, destilaba simpatía hacia esas personas. Me ha llegado a pasar que en tales “conversaciones”, yo era casi exclusivamente quien hablaba, siendo la mayoría de las veces el otro tan sólo quien escuchaba. Esto

era para mi suficiente y, después de tan singulares diálogos, me acudían una gran cantidad de ideas.

Confieso que también ocurría que si encontraba muchas objeciones a los planes por mi expuestos, se desataba el efecto opuesto, no porque yo me sintiera infalible, sino porque tenía la sensación de que lo que yo sentía, tratado en un círculo que simpatizaba con la materia, inspiraría lo mismo, podría ampliarse y adquirir profundidad si personas del exterior, no apasionadas con mi tema, hacían alarde de su “objetividad” y ello me sería de utilidad. En tales casos, experimento una especie de dolor que transforma en tristeza mi felicidad creadora.

La respuesta a la pregunta que aparece en su cuestionario sobre si existe una diferencia entre sentirse feliz o desgraciado en el momento de trabajar, no me resulta difícil pues, por principio, únicamente trabajo cuando me siento feliz aunque, ciertamente, existe diferencia entre sentirse más o menos predispuesto y yo soy muy sensible a este respecto. Permítaseme hacer aquí la parecida comparación que existe con el amor:

“Liebe ohne Luft, ach, welche Pein!

Luft ohne Liebe, o wie gemein!”

“Amor sin aire, ¡qué pena!

Aire sin amor, ¡qué horror!”

Hay épocas en las que no compongo absolutamente nada. Pero incluso en esas épocas existe un desarrollo artístico y una, por así decir, creación pasiva que asimila las impresiones que se reciben del exterior y del interior. Pero cuando vuelve a aparecer la necesidad, apenas abandono mi mesa y, durante semanas, incluso meses, no me siento predispuesto a realizar ninguna otra actividad. Sí que son necesarias pequeñas interrupciones. Para obtener un juicio sobre un pasaje que tan sólo he esbozado, acostumbro a suspender el trabajo para hacer alguna otra cosa aunque pueda parecer disparatado, ya sea leer una página de periódico que me es totalmente indiferente u hojear un diccionario, o tocar al piano un lastimero estribillo popular. Así me libero a la fuerza de lo que estaba haciendo en ese instante y consigo un punto de vista por así decir ajeno a mi, desde el cual, como crítico, puedo confrontar al artista.

Este proceder es similar al del pintor que se aleja de su caballete para poder apreciar mejor lo que acaba de realizar.

Con el fin de no exponer a ojos u oídos profanos este proceder que tal vez pueda parecer ridículo, acostumbro a escoger para trabajar lugares solitarios, donde pueda pasar totalmente inadvertido y donde nadie me escuche. Tampoco me resulta indiferente el lugar en donde trabajo. Cuanto más sencillo y sin adornos sea, más me gusta, para no distraerme.

Tampoco la vista desde la ventana debe ser grandiosa, sino simplemente agradable, pues esta me inspira sin alterarme como lo haría un impresionante paisaje de montaña o una espléndida calle rebosante de vida.

También me inspira la luz del sol, al contrario de otros a quienes molesta, mientras que a mi me indispone un cielo cubierto. Muchas ideas y combinaciones se me presentan cuando paseo solo, así como cuando viajo (sobre todo en un vagón de ferrocarril). El movimiento es a menudo provechoso para dejar que vuele la imaginación. El alcohol o los narcóticos nunca me han inspirado -y ello sin excepción- en mi trabajo artístico, ni tampoco el vino, la cerveza, el café o el te; ni el tabaco. Considero indigna la dependencia de estimulantes tan viles.

La inspiración debe provenir siempre de la naturaleza puramente espiritual; por lo menos, la física no debe buscarse o utilizarse deliberadamente.

En años anteriores trabajé con preferencia de noche porque esta permitía más concentración que el día y reducía las posibilidades de distracción. También porque encuentro que predispone el sistema nervioso a un estado de mayor sensibilidad para el trabajo musical. Pero ahora me gusta que me de el sol y trabajo únicamente por la mañana y por la tarde, un total de siete u ocho horas. Hasta el momento no me he arrepentido de esta organización indudablemente más sana.

El ruido, las conversaciones y demás cosas similares a mi alrededor, que me impiden la redacción de la más sencilla de las cartas, no me molestan físicamente lo más mínimo en el trabajo musical, exceptuando las circunstancias en que deseo pasar inadvertido antes mencionadas.

En lo que se refiere a la realización de mis obras, siempre hago únicamente un esbozo (notas no contadas) que se va densificando a medida que lo desarrollo, hasta que -en las obras para orquesta- acaba pareciéndose a una partitura-microcosmo. Cuando termino el trabajo no acostumbro a cambiar ni una nota, como si cada cambio afectara a una obra ya antigua. (En los últimos tiempos he traicionado una vez este principio cuando -en todo caso con todo convencimiento y a consecuencia de una feliz idea- el 1900 cambié de forma total, tanto poética como musicalmente, el tercer acto de mi ópera “Heilmar, der Narr”, completamente acabada en 1892).

Si de forma favorable o desfavorable se llama la atención sobre la semejanza de una de mis melodías con una de otro compositor, cambio yo totalmente la mía, incluso aunque deba renunciar a lo que considero justo en cuestión, y lo hago no por principio, sino porque opino que si únicamente se transformase, mi propia inspiración parecería poco sincera con este proceder. Transformándola tan sólo expresaría o bien una mentira artística o que hacía una concesión a la persona que no había encontrado sincera mi melodía.

La originalidad de una creación no descansa en resumidas cuentas en la mera sucesión de sonidos, que siempre se han encontrado allí de manera semejante, sino en la manifestación total de la obra de arte.

Quiero añadir por último que, cuando busco un tema, una melodía, una armonía o un ritmo, no escojo el tono en que deberá ser creada la composición, sino que esta va tomando forma como perteneciente a la esencia del todo, como un matiz simultáneo más de la “idea”.

Desconozco cual fue el primer impulso de mi creación musical. Sólo sé que, con ocho años, empecé a “improvisar” en el piano y también expresaba mis juveniles sentimientos en el bosque y en el campo mediante fantásticas manifestaciones de canto; y con doce años hice los primeros intentos de escribir mis propias “composiciones”.

(Traducción de María Infiesta)