

▪ **SOBRE LA INSPIRACIÓN**

“La música tiene dos desarrollos esenciales o capacidades como arte, la **expresión del sentimiento**, o sea la capacidad de producir sentimientos anímicos e imágenes en la fantasía y lo **arquitectónico** o sea la capacidad de extraer del tiempo una forma, una figura (Gestalt). **No dispone de una tercera capacidad.**

“Entre los compositores siempre predominará una de ellas: en unos, el don de inventar melodías, tener ideas. En otro será mayor el don de elaborar el material, crear grandes formas, recrearse en movimientos. Los primeros serían, en consecuencia, los herederos de los cantores populares y minnesänger y los últimos los herederos de los investigadores y artesanos. Es sobre la base de estos elementos que se podría intentar una nueva clasificación en “románticos y clásicos”, quizá en forma tal que al romántico se le exigiese una de esas capacidades en grado eminente, mientras que al clásico se le pedirían las dos facultades en idéntica proporción.

“La inspiración es la esencia de la música como arte creador.

“Así como la esencia del arte reside en la concepción, la esencia de la concepción reside en el inconsciente.

“Además de la fantasía, que es el elemento inconsciente, puede obrar el entendimiento, que es el elemento consciente. De modo que esa inconsciencia es lo principal, lo primario, lo esencial, pero además no hay que subestimar lo que puede realizar la parte consciente, el entendimiento. En mis escritos he dicho que en la estructuración de una obra musical se comienza por la unidad y se va hacia la totalidad (lo que ya está indicado en la palabra **komponieren** – juntar, componer–), es decir, que se parte de la “idea musical”, el “motivo” o como quiera denominarse la “pequeña unidad”. En cambio, en una obra poética se va del conjunto a la unidad, lo que ya resulta de la palabra **dichten = verdichten** (condensar). A quién preguntase por el contenido de una obra musical podría indicársele un solo tema musical (la unidad), mientras que, a quien preguntase por el contenido de una obra poética, no se podría proceder de otra forma que refiriéndole lo mejor posible lo que sucede (el conjunto). He formulado esto, en conclusión, con las siguientes palabras: **El pensamiento musical está presente, el pensamiento poético es ubicuo.**

“Quien haya arrojado una mirada directa hacia el ámbito genial de la creación musical, sabe que, sin una especie de milagro, no puede originarse ninguna verdadera obra de arte duradera; ese milagro se llama inspiración. ¿Qué es la inspiración musical?

“Hago esta pregunta con la consciencia de que, en realidad, no puede ser contestada, sino solamente considerada; pero no conozco nada sobre lo cual podría declarar con más seguridad que sobre mi propia intuición musical, con más seguridad que sobre casi todo lo humano o lo demás correspondiente a la vida; pues aquí, en la vida exterior, el error tiene abierto un amplio campo. El recuerdo puede engañarnos. Los cuadros de la vida empalidecen y se presentan distintos porque el tiempo nos ha cambiado a nosotros mismos. Pero las horas felices de la concepción y de la creación viven eternamente y el **sedimento** se conserva en las **obras** dispuestas en todo momento a prestar la contraprueba. Y si no existiese, sería de suponer que el recuerdo de los **momentos en que se originó** una obra lograda perdurara, ya que el sentimiento de dicha que emana de tales momentos es esencialmente idéntico en cualquier edad.

“Más que una mera comparación, resulta literalmente cierto lo siguiente: negar la intervención de la inspiración en el mundo espiritual es como negar la fuerza vital que reside en el mundo del cuerpo. Es el aliento de Dios y, sin él, no puede haber vida, ni aquí, ni allá... Estoy convencido de que todo hombre verdaderamente creador, es decir, todo filósofo, compositor o poeta verdadero, reconoce al inconsciente como verdadera fuerza creadora. (2)

“La inspiración es la esencia de la música como arte creativo. Mucho más y con más exclusividad que en otras artes, ya que el concepto de la creación en la música se convierte en un arte particularmente aislado, porque sólo en la música existe producción (creación) y reproducción (ejecución). El compositor no tiene mundo exterior como materia sino sólo con sus sentimientos. Crea desde la nada”

▪ SOBRE LOS TRES ELEMENTOS DE LA MÚSICA

“Se distinguen normalmente como los tres elementos de la música la melodía, la armonía, el ritmo. Pero la melodía por su parte ya es una composición (tono y ritmo), como así mismo la armonía (tono y tono). Las verdaderas nociones elementales consiguientemente se podrían reducir a dos nociones inseparables, es decir a una que como intemporal se concibe como independiente de la noción del tiempo: **sonido** o como sonido medible: el **tono** (el número de vibraciones como noción de tiempo hay que descartarlo, ya que tonos altos y bajos los sentimos iguales) y otra que depende de la noción del tiempo se concibe existente dentro del tiempo: el **ritmo**. **La unión del sonido y del ritmo** en esto consiste el único mérito de la música”.

▪ SOBRE LA FANTASÍA

“Considero a la fantasía libre como un concepto superior en materia artística. Y es que no se puede negar que, para producir **obras duraderas de cierta importancia**, necesitamos inteligencia, ciencia estudiada, trabajo, en fin, todo el aparato de la actividad consciente, **pero** eso no constituye, como se infiere prematura y superficialmente, una **ventaja** de la capacidad de configuración (Gestaltung), sino una sensible carencia”.

“No existe ningún compositor serio que no refine sus obras, que no bosqueje, modifique o reforme sus ideas y ocurrencias, esto es tan evidente que quedaría en ridículo quien afirmase lo contrario. Es un hecho que Beethoven, muy a menudo, ha buscado, discurrido, luchado y, como quien dice, también chapuceado en sus trabajos, pero ello no prueba que también los haya producido en otra forma. Y menos aún que otros grandes lo hayan hecho igualmente. También hay que tomar en consideración que Beethoven fue un gran discursivo. En uno de mis escritos tildé la creación de la “Heroica” como los “dolores de parto del nuevo estilo sinfónico”. No tengo a mano los cuadernos borradores de Beethoven, por tanto ignoro si en ellos figuran bosquejos de esta frase –la primera de la “Heroica”–, pero en este caso considero adecuado, más todavía, necesario, que existan trabajos reflexivos en gran escala sin los cuales no puede realizarse ninguna obra tan revolucionaria como ésta. Pero aquí el trabajo mayor lo constituía la forma, de la cual sólo podemos hablar como producto de una ocurrencia”.

▪ SOBRE LA NATURALEZA DE LA MÚSICA

“Mientras los otros artistas de todos los tiempos encontraron su material como un eterno dote disponible, con el cual el talento en seguida podía comenzar a trabajar, el espíritu de la música tuvo que recurrir profundamente a su fuero interno para entregar finalmente aquel tesoro retenido tan largamente a la humanidad ávida de lucha por ello. Es aquella parte de su esencia con cuya propiedad la música entra por primera vez en el mundo de las artes soberanas: el mundo de la armonía.

“Una composición musical, por simple que parezca, es nada más que una “yuxtaposición” de muchos presentes, de unidades palpables que rellenan una forma que en el fondo es insustancial. Es intrascendente en este contexto, si se rellena una forma pequeña completamente con una sola unidad (melodía) como en el caso de piezas menores, canciones populares..., o se yuxtaponen muchas pequeñas unidades existentes por sí solas (melodías) como en el caso de formas artísticas inferiores música de baile, popurrí... o se repite una unidad (tema) continuamente según un orden determinado (fuga), o se forma de una unidad (melodía, tema, motivo) otras hasta que ellas estén gastadas de cierta manera y es necesario otra nueva como es el caso de las formas artísticas superiores: fuga doble, sonata etc. Hay otras muchas posibilidades.

“Sistemas, reglas, formas dentro de la música crecen por sí mismos como especies de animales y plantas en la naturaleza; algunos aquí o allí se

extinguen; muchos persisten. La prohibición de las quintas tiene su justificación eterna, como cualquier verdadero músico puede sentir, a pesar de que ningún compositor razonable tendrá hoy reparos de escribir conscientemente secuencias de quintas, siempre y cuando a él le apetezca.

“Ningún tema musical es tan fecundo que pueda formar él solo una gran secuencia sinfónica por sí misma; se necesitan dos o más; pero si cada “tema está agotado” entonces termina la secuencia. La correspondencia interior de los temas significa también una limitación de su número. El hecho de juntar arbitrariamente muchos de ellos y comenzar a hacer música carece de sentido y conduce a una monstruosidad, un signo de procedimiento anti musical”.

▪ SOBRE LA IDEA POÉTICA EN LA MÚSICA

“Si se hace la pregunta: ¿En qué puede contribuir la idea poética a la música pura?, yo contestaría con un ejemplo: La “idea poética, reducida al concepto mínimo, a una palabra con la que se puede pensar mucho: la palabra “Friederike” probablemente sugerirá tanto al incapaz como al genio un motivo con el siguiente ritmo: - - . .

“Si la idea poética habla de la imagen de una cinta flotando al viento, el margen en cuanto a la creación de la parábola musical es mayor, la diferencia de la fuerza creativa musical se mostrará antes, la música comienza a hablar más clara. Con la imaginación, por ejemplo, del vuelo de un alma por el universo o de una noche de luna en el bosque de Turingia, el incapaz en cuanto a composición escribirá como siempre sus desatinos, lo que nada tiene que ver con el sublime contenido sentimental de aquellas imágenes; pero si el genio encuentra una música que no fracasa ante aquel pensamiento poético y con la cual el oyente como receptor sabe captar el sentimiento de lo imaginado (y eso ocurre) entonces será por consiguiente una maravillosa inspiración musical y tendrá tanta más profundidad cuanto más elevada sea la idea poética.

“Hay también canciones callejeras geniales y de ahí que lo fundamental es la capacidad de tener buenas ideas”.

▪ SOBRE LA MÚSICA PROGRAMÁTICA

Sin detenernos demasiado en la vieja cuestión de la música programática hemos de manifestar que el más bonito programa no es capaz de mejorar una música mala; es posible que una idea poética pueda excitar la inspiración musical, un vaso de vino también puede hacerlo, puede quizás marcar el camino, así como al revés, escuchar música bonita puede dar al poeta el estímulo de continuar su novela, de crear un poema lírico, pero sólo el talento musical es responsable de la creación musical”.

▪ SOBRE EL NACIONALISMO EN LA MÚSICA

“¿Cómo es posible que la diferencia entre nacionalidades se exprese tan singularmente en la música siendo en realidad un idioma tan universal? Yo creo que es más fuerte que en otras artes y unas simples explicaciones empíricas sobre, por ejemplo, las peculiaridades y exigencias de un determinado idioma en la música vocal, etc. no llegan a profundizar en la cuestión de lo que siente alguien imparcial ante las diferencias elementales de una danza polaca y noruega, entre un lied alemán, una aria italiana o un couplet francés. Una canción alegre italiana, es diferente de una rusa o polaca o de una melodía alemana. A partir de estas evidencias simplemente hay que constatar la infinidad de expresiones y diferenciaciones que se hallan en la música”.

▪ SOBRE LAS TENDENCIAS MODERNAS DE LA MÚSICA

“Se quiere quemar el edificio de la armonía porque se cree que ya no se puede vivir más en él, que es demasiado estrecho y al mismo tiempo todavía no se sabe en absoluto lo que se pondrá en su lugar; y entre tanto hay habitantes exigentes que descubren aún en él habitaciones y salas que antes nadie había encontrado y en las que se encuentran bastante a gusto. La armonía es una casa mágica que es justamente tan grande como uno quiera.

“Busoni cuenta que por casualidad descubrió una vez que alrededor de quince piezas musicales bien conocidas estaban formadas según el esquema (supuestamente armónico) el segundo tema del adagio de la novena sinfonía. De ahí saca la conclusión Busoni, de la estrechez de nuestro espacio tonal y de las condiciones insuficientes para el desenvolvimiento de las posibilidades melódicas; yo concluyo de esto la infinidad de las mismas. Para mí se descubre aquí el gran milagro inconcebible de la inspiración musical. Un ejemplo:

SOL, SOL, RE, SOL.

“Si damos este bajo a cien mil músicos de todos los tiempos y pueblos para que compongan sobre él, muchos se parecerán pero se podrían multiplicar los cien mil por cualquier número, y sólo una única vez, y ninguna más, se compondría la melodía del “Jungfernkranzes”; pro ¡intentad! Músicos doctos de todos los tiempos, compositores ricos en fantasía, encontrar con toda diligencia y sagacidad esta melodía, antes de su creación, conociendo solamente este bajo.

“¡Nadie de vosotros lo va a conseguir! Esta melodía poco tiene que ver, como inspiración musical, con este el más primitivo de todos los esquemas de un bajo musical así mismo tan poco tiene que ver con las cien mil buenas o malas melodías que se compondrían con el mismo bajo. Y esta melodía existe ya desde hace un siglo, dio la vuelta al mundo y conmocionó a los hombres de muchas generaciones, les enterneció y les dio alegría.

“Schopenhauer, grande y simple, dice: “La riqueza inagotable de posibles melodías corresponde a la riqueza inagotable de la naturaleza en cuanto a la diversidad de los individuos, fisonomía y trayectorias humanas”.

“La ‘atonalidad’ es, en cuando a lo que hoy se designa así, una palabra sin sentido, pues, significa tanto como “inexistencia de tonos”. Una vez se propuso en vez de “atonal”, “atonical”. Me parece que esta palabra tampoco es acertada porque, prescindiendo de los acordes finales, no hay en absoluto ninguna necesidad de deducir una música de una tónica aunque al mismo tiempo puedan respetarse realmente las leyes lógicas de la armonía. Una música que conscientemente persigue una disolución de los conceptos armónicos y la realiza, la llamo “a-armónica”.

“Con las cacofonías ocurre lo mismo que con la sal en la comida. Completamente sin sal algunos platos serían muy sosos; correctamente sazonados saben bien; pero también pueden estar terriblemente salados; pero un recipiente lleno de sal y sin comida, que se lo coma Rita. El mundo de hoy, sin embargo, se lo traga tranquilamente. Los que quieren componer de manera “a-armónica” son los que ofrecen tales platos de sal. Su procedimiento consiste, si nos fijamos bien, en evitar con mucha precaución que aparezca ni siquiera una única consonancia que pudiera hacer recordar una armonía; de la misma manera que antes estaba prohibido lo incorrecto, ahora, para ellos, lo prohibido es lo correcto”.

▪ SOBRE LOS LIBRETOS DE ÓPERA

“Shakespeare es sin lugar a dudas el maestro del drama; la forma poética más difícil y más sublime. Y aunque sea lamentable en muchos aspectos, las obras de Shakespeare se ven frecuentemente como argumentos de ópera. Los “adaptadores” convierten un drama shakesperiano o una novela de Goethe en ópera, de la misma manera que un sastre hace de un pantalón viejo un chaleco. Nadie parece sorprenderse de este procedimiento porque en definitiva todos ven estas obras de la misma manera que el sastre el pantalón viejo: es material.

“Redactar textos se realiza, como cualquier obra artesanal, por encargo, jamás se pregunta, ni hoy ni antes, en qué medida la poesía musical escénica surgió de una necesidad, si tiene por base una idea que se desarrolla interiormente conforme a las leyes que rigen la naturaleza. La única preocupación de hoy es: ¿Cómo la obra va a repercutir en el público? Que no sea demasiado corta, ni tampoco demasiado larga, ni muy lúgubre o simbólica, demasiado ingenua o excesivamente seria y todo lo que pueda hacerse con “demasiados”. ¡Qué hermosa la expresión alemana “un buen libro”! y que vulgar, “un buen libreto”. En el primero lo bueno como tal, en el segundo la utilidad exclusivamente”.

▪ SOBRE LOS ACTORES

“Se han hecho todo tipo de clasificaciones sobre los actores, pero a mí me gustaría limitarme a su clasificación entre los que tienen el impulso de abarcar todo tipo de papeles y los que siempre interpretan los mismos personajes. Aunque sé que la época actual prefiere a estos últimos, yo me inclino por los primeros pues únicamente esta actitud posibilita los máximos resultados en este arte.

“Hay actores famosos que no tienen preferencia por ninguna obra, su única prioridad es hacer resaltar su “papel”, actuar solamente como “yo”, quieren ser los intérpretes en sí y para lograrlo eligen obras mediocres y que no les resulten contraproducentes por el éxito de la obra en sí, prefiriendo obras sin mérito artístico, farsas, piezas que están compuestas alrededor de un papel brillante existiendo siempre al final una escena “solista”. Tales actores renuncian a denominarse a sí mismos “actores” en su mejor sentido. A un gran actor le hace falta una compañía, la colaboración de los otros, ya que debe representar al hombre en su totalidad”.

▪ SOBRE LOS CANTANTES DE ÓPERA

“Visto de manera superficial parece que toda la diferencia entre el actor y el cantante radica en la transformación del tono hablado al tono cantado, del discurso libre, al recital cantado de forma rítmica. El acto de cantar, sin embargo, es sólo una parte, y precisamente la de menor importancia, en la figura dramático musical, tal como se puede deducir del concepto de la partitura. La mayor y más importante diferencia consiste en la dependencia a la obra en su totalidad en su sentido más amplio.

“Quisiera establecer como la primera y más importante regla que puede afectar al cantante dramático, que en todos los momentos en los cuales la música acompaña un suceso escénico, sentimiento, gesto o cualquier otra actitud, el cantante debe realizar su papel de manera que parezca que la música le acompaña en una improvisación libre; esto, naturalmente, es únicamente posible si conoce a fondo y de memoria sus interludios, postludios y digamos todo lo que es música que le afecta, además de sus propias notas.

“¡Aprended el idioma de la orquesta, vosotros los que participáis en la obra, sobre todo vosotros, los cantantes escénicos! ¡Donde hay algo, decidlo, donde no hay nada, no añadáis nada!

“Yo recomiendo atenerse firmemente a las indicaciones escritas de las obras wagnerianas, no por el simple hecho de ser impresas ni por respeto al autor o por cualquiera otra razón artística, sino por la simple razón de que son insuperables y cualquier innovación nos llevaría a soluciones peores”.

▪ SOBRE LA DIRECCIÓN ESCÉNICA EN LAS OBRAS DE WAGNER

“No hay ninguna indicación de Wagner para una situación escénica determinada que no tenga por resultado un efecto perfectamente logrado, saliendo beneficiada al mismo tiempo, de la manera más natural, la

representación en todos sus aspectos. Si uno desdeña cualquiera de las indicaciones, con la pretenciosa explicación típica hoy, de que las cosas no se pueden ver ya de tal manera, o con cualquier otro tipo de argumentación, el resultado será, en el mejor de los casos, que no se entenderá lo que sucede en escena, que siempre es el asunto principal del drama, o quizás todo quedará en un disparate sin sentido. La dificultad de la realización de ciertas instrucciones atrevidas como el “paso solemne de los dioses por el Arco Iris”, el “hundimiento del barco del holandés”, la “lucha con el dragón” y otras más, no nos puede servir de pretexto para renunciar completamente a la representación visual, ya que en este caso la música que **siempre** acompaña a tales sucesos, carece completamente de sentido. Aquí se presentaría, precisamente, la oportunidad de poner los inventos técnicos de los últimos tiempos al servicio del arte en vez de hacerlo al revés. Cualquier intento de seguir las instrucciones de Wagner, por incompleto que pueda ser, es mejor que omitir algo cómodamente bajo el pretexto de que no quedaba bien.

“Quien más o menos conoce la lucha de Richard Wagner por el arte teatral alemán, sabe que para él la ley suprema de cualquier representación teatral y especialmente las suyas era: ¡bajo ningún concepto hay que establecer una relación directa con el público! ¡Jamás dirigirse al público! Quien quitó el palco proscenio en Bayreuth quería, y ese era el punto número uno, que el escenario fuera un mundo propio. Si en las farsas vienesas, e incluso en la obra de Lortzing (aria de *Bakulus* al público: “Ah, háganme el favor de decirme”, etc.) la alocución directa al público, el dirigirse a él, tiene a veces algo de conmovedor y adecuado porque establece cierta relación familiar, no hay una falta más grave de estilo que hacer lo propio en una obra de Wagner. “Los Maestros Cantores” son exactamente tan serios como “Parsifal”... Y así tengo que confesar que si viera a *David* al final de la escena de la zapatería, cerrando el telón, tendría la misma sensación que si un solista pulsara la cítara entre dos movimientos de una sinfonía de Beethoven.

“El drama “Lohengrin” termina con la separación de los cónyuges, la muerte de *Elsa* y un agudo lamento. La música termina con un acorde en *la mayor*, con el tema del *Grial*, aquí en forma de una cadencia en *la mayor*. A pesar de esto no se abandona el teatro con la reconfortante impresión de un *la mayor*, sino con el trágico lamento en el oído y en el corazón. El acorde disonante en el grito del lamento es el **verdadero** final de la música, (3) pero en realidad no es el final de la música. El obvio que el *la mayor* final no pretende en absoluto un efecto dramático-musical y tampoco lo produce, sino que es solamente el cumplimiento de las antiguas leyes de la música según las cuales se ha de terminar con una consonancia; es sólo el punto final después de la última palabra de la poesía, es el marco que rodea el cuadro. Lo correcto sería que el telón cayese en el momento del lamento y así se acabaría de una manera natural, provocando la sensación de sentirse anímicamente desgarrado y se abandonaría el teatro con una profunda emoción de corazón”.

- **SOBRE LAS DECORACIONES**

“La obra teatral no se limita a ser una decoración con música y teatro alrededor. Se trata de un acontecimiento vivo al que todas las partes participantes deben subordinarse de alguna manera. El pintor que cree que este principio limita particularmente su arte, debería tener en cuenta que también la poesía y la música tienen que sacrificar algo para lograr el conjunto”.

- **SOBRE EL DRAMA MUSICAL**

“Dramático, en sentido literal, únicamente puede ser un suceso que a través de los medios de arte pueda ser interpretado en movimiento por hombres. Cualquier aplicación de este concepto a otras artes que no sean la poesía escénica, únicamente puede tener un sentido figurado. Con frecuencia se utiliza la expresión “música dramática”. Se puede mantener esta designación debido a su frecuente utilización y por su conclusión, sin embargo su validez está limitada a un sentido impreciso y también figurado. En sentido real no existe música dramática, pues la música sólo puede acompañar a un suceso, pero nunca puede ser el suceso. Lo auténticamente dramático-musical es expresar a través de un símbolo lo que en el drama hablado es necesario expresar a través de largos discursos y su evolución de pensamiento. Este principio de simbolizar lo encontramos permanentemente en la obra de Wagner; en una *bebida*, en un lugar del *Santo Grial*, en una frase, resume toda esa concentración de ideas y deja así espacio para lo evidente, la acción y la música”.

- **NOTAS**

(1).- En el número de nuestra revista dedicado a la ópera “El Vampiro” de Marschner publicamos un interesante texto de Pfitzner. Ahora, ante las dificultades de traducción y la difícil elección de un texto determinado, nos hemos inclinado por diversas selecciones. Básicamente nos basaremos en el libro de Josef Rufer, “Músicos sobre Música”, y en una traducción de fragmentos del libro “Hört auf Hans Pfitzner” recopilación de textos de Alfred Morgenroth, realizada a expensas de nuestro colaborador Fernando Guzmán, de Córdoba, que realiza en dicha ciudad numerosas actividades en nombre de nuestra ASOCIACIÓN WAGNERIANA y que nos ha autorizado desinteresadamente a publicarla. Muchos de los textos citados fueron escritos por Pfitzner con refutación de las teorías de las tendencias ultramodernas que se gestaron en los primeros años del siglo. A veces los textos se citan en orden diferente del que fueron escritos. Esto se ha hecho a fin de agruparlos por temas y a facilitar su comprensión. Nunca ha variado su sentido por este motivo.

(2).- Hay que tener en cuenta que entre otras diversas teorías, las nacientes corrientes musicales de la atonalidad y similares otorgaban a la idea básica de la música, es decir, en definitiva, a la reflexión, a lo consciente, sin dejar ningún espacio para la inspiración o lo inconsciente. Por otra parte, según esas mismas teorías, aunque la idea reflexiva era la base del inicio de la composición, el verdadero valor de la misma se hallaba en el desarrollo que se daba a esa idea. Pfitzner, que precisamente destacaba sobre sus contemporáneos precisamente en la brillantez con la que enmarcaba sus motivos temáticos, se oponía

totalmente a esos conceptos considerando que el desarrollo más o menos acertado del motivo o tema inicial, era totalmente secundario en relación con dicho tema.

(3).- En las traducciones catalanas de Joaquim Pena, este tema es designado como “dolor de la separación”