

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 35 AÑO 1999

TEMA 8.2: OTROS COMPOSITORES WAGNERIANOS DEL RESTO
DE EUROPA.

TÍTULO: **HANS PFITZNER: APUNTES BIOGRÁFICOS DE UNA VIDA
APASIONADA (II PARTE)**

AUTOR: *Fernando Guzmán*

A comienzos del último año de guerra Pfitzner inicia la composición de su “Sonata para violín”. La obra, que responde al esquema clásico de la forma musical sonata, está integrada por tres movimientos. En esta sonata, en su primer movimiento, junto a ciertas semejanzas beethovenianas expuestas en el desarrollo de los temas, podemos destacar el arte cambiante “con las siempre nuevas apariciones del tema”, que emplea la reexposición; y el tercer movimiento culmina de manera brillante con una eclosión de alegría común al final de la forma sonata... Quizás, el adagio del segundo movimiento sea lo más destacado de la obra, no ya sólo desde una perspectiva musical sino anímica.(1) Es aquí donde queda patente su cercanía con “Palestrina” manifestada en la profundidad de sentimientos, en la “elevada solemnidad” que va creciendo “hasta una triunfante transfiguración”.(2)

Una vez que, como consecuencia de la nueva situación planteada con la firma del armisticio en Compiègne el 11 de noviembre de 1918, que pone fin al conflicto bélico, los alemanes hubieron de abandonar Estrasburgo -o se les prohibió su regreso-. Pfitzner, vencido como un objetivo militar más, hubo de abandonar la idea de regresar. ¿Cómo sería la vida lejos de su ciudad soñada?, ¿a qué mínimo recuerdo sería conducido su denotado trabajo de una década?.

Nuestro músico hubo de buscar un nuevo lugar de residencia “donde son verdad los cantos e incesantes las primaveras / y empieza un nuevo ciclo para nuestras almas”(3). Así en 1919 se instala en Unterschondorf, a orillas del lago Ammersee, al sudoeste de la cercana Munich.(4) Es allí donde Pfitzner, aquel incondicional lector del “Mundo como voluntad y representación”, vuelve a encontrar “la imagen de la voluntad misma”.(5)

Durante este año escribe el libro “Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz” (La nueva estética de la impotencia musical), en el que ataca los contenidos expuestos en la edición revistada del “Entwurfeiner neuen Ästhetik der Tonkunst” (1916) de Ferruccio Busoni (6) y la últimas publicaciones de Schriften -“un temprano campeón de Schoenberg y Schreker”-: “Erfinder und Gestalder” y “Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler” (1918).

Si como ha señalado el musicólogo alemán Otto Daube, el período comprendido entre su traslado a Estrasburgo y el final de la gran contienda es “la época de más alta madurez humana y artística del maestro”, como sostiene Ingo Harden “después de la I GM su posición en el panorama musical alemán estuvo firmemente establecido”.

Pese a que la música de Pfitzner no contó con la popularidad que tenía la de su contemporáneo Richard Strauss y, la abierta oposición que siempre mostraron ciertos sectores musicófilos, durante el período transcurrido entre 1919 y 1933 sus obras se interpretaron con gran asiduidad tanto en salas de conciertos como en teatros (7). A modo de ejemplo indicaremos que, durante el invierno de 1918 al 1919, se representaron su “Christelflein” en Munich -bajo la batuta de Bruno Walter-, en Mannheim -bajo la batuta de Wilhelm Furtwängler- y en Düsseldorf, a los que hay que sumar las emblemáticas producciones vienesa y berlinesa -esta última bajo la batuta de Max von Schilling- de “Palestrina”.

Además, en esta época recibe importantes distinciones y condecoraciones, que suma a su nombramiento de doctor “honoris causa” en filosofía por la Universidad de Estrasburgo (1912); así es nombrado caballero de la Orden Pour le Mérite (1925), senador de la Academia Alemana de Munich (1925), recibe la Orden Bávara de Maximiliano y, una cátedra a perpetuidad en la Academia del Arte Musical de Munich en 1930 (8).

No cabe duda que el compositor de “Palestrina” capta, también, la atención de un importante número de musicólogos que estudian su personalidad y su obra; entre los libros aparecidos en este período destacaremos: “Hans Pfitzner und die deutsche Bühne” de W. Riezler, “Betrachtungen eines Unpolitischen” de Thomas Mann, las biografías de C.

Wandrey, A. Seidl, E. Kroll y W. Lütge y, "Pfitzners musikdramatisches Schaffen" de K. Halusa.

Tan sólo un año después de instalarse en Unterschondorf, Pfitzner se traslada de nuevo, a Berlín (9) ocupando la cátedra de composición de la Academia Prusiana de las Artes e impartiendo clases magistrales, puesto que ocupará hasta 1929. La labor docente que realiza en la Academia se complementa con las clases particulares que da a sus pupilos en Unterschondorf, lugar al que se traslada, otra vez, desde 1921, alternando su presencia en los dos lugares.

Este mismo año finaliza la composición, iniciada en 1920, de su obra más emblemática en el terreno coral "Von deutscher Seele" (Del alma alemana) op. 28. "Cantata romántica sobre textos de Joseph von Eichendorff para cuatro solistas, órgano, coro y orquesta"(10).

La obra debe su origen a la idea del músico de utilizar algunos poemas y aforismos de uno de sus poetas preferidos, conectados mediante pasajes instrumentales. Los poemas escogidos por Pfitzner están vagamente conectados sin que formen, en sí, ningún tipo de narración. Sin embargo, en esta aparente contrariedad está su logro, pudiendo comprobar que Pfitzner bajo la no obligación de dar un sentido dramático a los mismos, conecta los versos -en orden a la adaptación y ordenación interna de la cantata- dentro de una estructura forzada, para hacer girar toda la atención a los preludios instrumentales e interludios que los introducen y conectan; la escritura orquestal pfitzneriana es aquí absolutamente responsable de ello. Pero no limitándose a este terreno, Pfitzner explora concienzudamente el potencial musical de cada poema comenzando con el primer prelude orquestal "Tod als Postillon" (La muerte como postillón). Toda la música de la Cantata actúa como un poderoso espejo donde los versos se reflejan, para ello también Pfitzner traza un plan orquestal donde la música realza el texto en "una calculada casualidad", que destaque en aquellas palabras que musicalmente reafirma por su importancia en el poema (11).

Esta "Eichendorffiana" está concebida, en palabras de Pfitzner, como "una cadena ininterrumpida de imágenes llenas de colorido". En ella, toda la música sirve como un espejo donde los versos del poema se reflejan. La obra

consta de tres partes: “Hombre y naturaleza”, “Vida y canción” y, “Canciones”. La Cantata en sí nos transmite la cara más sombría de la poesía lírica: la idea de la fugacidad, la ambientación nocturna, pensamientos sobre la muerte y, la romántica glorificación de los días pasados.

“Von deutsche Seele” se estrenó en Berlín en 1922 obteniendo una acogida favorable. Casi al mismo tiempo del estreno se producen algunas críticas calificando la obra como reaccionaria en base al título, entonces Pfitzner, una vez más, sale en defensa de su obra: “...porqué yo no encontré ningún mejor y más comprensible término para lo expresado en estos poemas que en la contemplación, alta espiritualidad, seriedad profunda, ternura, fuerza, naturaleza heroica de la canción alemana”.

Pfitzner compone, entre los años 1921 y 1924 (12), veintiséis de los ciento cuarenta y seis Lieder que produjera a lo largo de su vida. Así aparecen, sucesivamente, el op. 29 integrado por 4 Lieder sobre poemas de Hölderlin, Rückert, Goethe y Dehmel (1921); el op. 30 integrado por 4 Lieder de los poetas Lenau, Mörike y Dehmel (1922); el op. 32 compuesto por 4 Lieder del poeta C. F. Meyer; “Alte Weisen” op. 33 (1923), integrado por 8 Lieder de Keller y, el op. 35 (1924) integrado por 6 Lieder de Ricarda Huch (13).

Dentro de estos opus encontramos Lieder como “Abbitte”, “Hussens Kerker” y “Säerspruch” (14), por citar algunos ejemplos.

El director y compositor Wilhelm Furtwängler decía que Pfitzner se nos mostraba tal y como era en su música. Esta afirmación, sin duda, adquiere su más alta cima en su producción liederística, junto a la camerística.

Dotado de un amplio bagaje literario (15), que comenzó a mostrarnos con sus “Jugerdlieder” (1884-1887); Pfitzner recurre, en sus Lieder, a los versos de un inagotable ejército de poetas de todos los tiempos, desde Petrarca, Miguel Angel, W. von der Vogelweide, a su poeta favorito Eichendorff, pasando por Heine, Rückert o los menores Geibel o Schack; pero esta elección de los poetas, como en el caso de Schumann, reflejaba unas orientaciones muy precisas que quedarán expuestas en los distintos Lieder. Pero si este amor de Pfitzner por los poetas, especialmente los viejos alemanes, fue intenso -abarcando el punto de vista psicológico-; en el aspecto musical este “letzter Romantiker” tuvo como maestros a Robert Schumann (16) y a Richard Wagner

y, en menor medida a Hugo Wolf y Max Reger cuya línea cromática parece manifestarse en sus Lieder, e incluso, en algunas páginas puede observarse cierta influencia impresionista.

Pfitzner busca en el Lieder su expresión más personal, por ello es fascinante encontrar junto a pasajes que extienden la armonía a supuestos estructurales de los modelos procedentes de sus maestros, esa exploración en estructuras matizadas que son imponentes, dotadas de un lenguaje armónico agitado más propio de nuestra época. Esa introspección predominante, bellamente sugestiva donde encontramos, como dice Conrad L. Osborne: “lo más fuerte de sus Lieder es ese rasgo típico como un tejido, una línea vocal sostenida de la diversidad wagneriana de la “melodía infinita”, entrelazada con una elaboración muy cuidada por parte del piano que entonces es casi modulatoriamente obsesiva de un modo que sugiere a Bruckner”. Esa fascinante imaginación musical que emerge en numerosos Lieder, donde junto a la investigación de un lenguaje musical propio se parte de un lirismo poético y ensoñador propio de Schumann o la declamación épica de altura wagneriana (17), y todo bajo el predominio bienaventurado de la inspiración.

Como sabemos, entre 1922 y 1923, Pfitzner divide su incansable esfuerzo creativo entre el Lied y el concierto. Y si durante 1922 compondrá el “Concierto para piano” op. 31, durante el año siguiente compondrá su “Concierto para violín” op. 34; además de los Lieder op. 29, el op. 30, el 32 y el op. 33, compuestos en estos dos años.

Tal como señala Johann Peter Vogel, en su biografía sobre Pfitzner, “El concierto para piano en mi bemol mayor” constituye un parámetro en sí mismo para calibrar la importancia que, en el panorama musical alemán, había alcanzado su autor a comienzos de la década de los veinte. Su importancia y rapidez de la primera interpretación (así como otras numerosas interpretaciones), la inmediata edición de la obra por Fürster, y el pago de treinta y cinco mil marcos, son indicativos en el sentido anteriormente señalado. A esto hay que sumar, más tarde, la concesión en enero de 1925 de la orden “Pour le mérite”. El Pfitzner de la triada que incluye la “Cantata alemana”, “Concierto para piano” y del “Concierto para violín” op. 34, tuvo “extensa influencia en las salas de conciertos”.

El concierto fue concluido en 1922, estrenándose el 16 de marzo de 1923 en Dresden bajo la batuta del aleccionado Fritz Busch y al piano Walter Giesecking. Un año y medio más tarde, el mismo pianista lo estrenó en Berlín bajo la batuta de Wilhelm Furtwängler; manteniéndola como obra de su repertorio por lo que Pfitzner, en agradecimiento, le dedicó las “Cinco piezas de piano” op. 47 que compusiera en 1941.

Del mismo podemos destacar “sus riquezas disonantes, sus divergencias lineales y, el complicado idioma musical de nuevas combinaciones con abundantes armonías y elementos de homofonía inmediata, junto con su paleta orquestal que domina desde la cálida oscuridad al brillante colorido”. Esta yuxtaposición de brillantez y oscuridad y de complejidad y simplicidad es obvia en la prosperidad del “Concierto para piano” y, sólo equiparable a algunas obras de juventud como el “Scherzo orquestal” de 1887 y en el “Concierto para chelo” de 1888.

El primero de los cuatro movimientos contrasta con el tema principal el mi bemol marcado “Pomphaft, mit Kraft und Schwung”, con una lenta expresión en si bemol menor del tema secundario, dejando el desarrollo central en la parte del solo rapsódica que está contrastada con la marcha ceremonial de la orquesta. El animado segundo movimiento tiene alguna semejanza con el “Scherzo” del “Concierto en sol menor” de Saint-Saëns. Mientras que el éxtasis meditabundo del movimiento lento, está seguido por el vigoroso y humorístico del final, con sus cadencias en forma de fuga, un adicional contraste entre la homofonía y la polifonía en un concierto rico en contrastes.

La línea de este concierto lleva la marca del estilo del segundo concierto para piano de J. Brahms -el op. 83 de 1882- y, de lo que más tarde vendría representado por el “Concierto para piano” op. 114 de Max Reger (1910). Como sostiene Vogel: “...el concierto para piano de Pfitzner marca bien el último, cronológicamente, de este tipo de conciertos. Una última obra de la última forma del concierto para piano clásico-romántico”.

Tras componer el “Concierto para piano en mi bemol mayor” op. 31, Pfitzner acomete la composición de dos obras vocales: los Lieder op. 32 sobre poemas de Meyer y, “Alte Weisen” op. 33 sobre un texto de G. Keller. Pero

1923 será, también, el año en que componga su “Concierto para violín y orquesta en si menor” op. 34.

Como señala Hans-Christian Schmidt en su “Concierto para violín y orquesta” op. 34 nos encontramos con “un Pfitzner diferente, que dota a su obra de un significado que va más allá del puro documento personal”, que nos hace recordar “la luminosidad de un estudiante de diecinueve años que compone el Scherzo en do, reconociendo su agradecimiento y relación espiritual con Mendelsohn,... capaz de desmentir -sólo por esta vez—el cliché de Pfitzner lúgubre y sombrío”. Ahondando en este sentido, si lo comparamos con el áspero encanto del concierto de Brahms, encontraremos que la obra de Pfitzner es “casi una despreocupación mediterránea”.

El concierto de un solo movimiento con apariencia de cuatro, en el Pfitzner se muestra como “carácter dramático de eminente concentración y economía”. Hay momentos en que asoma el genio y, a juicio de Schmidt constituye uno de los conciertos más interesantes en su género, injustamente relegado por los virtuosos del instrumento.

Lo más destacado del concierto es el poder de invención temática. Un examen cuidadoso de su partitura permite concluir la asombrosa capacidad para el cambio temático y la transformación, el equilibrado papel del instrumento solista que cumple una doble función de una parte, el aspecto de solista instrumental y, de otro, el erigirse en elemento integrador dialogante. Podemos observar, así mismo, el instinto pfitzneriano de la estructuración de las formas, lo que proporciona que pueda inducir un nuevo pensamiento musical. La consumada sofisticación en la instrumentación y cercanía a la música de cámara, son también características que merecen ser destacadas en este concierto.

En algunos momentos del mismo hay reminiscencias de un Mahler, un Tchaikovsky o, como en el caso de la primera variación de un sonido rococó a lo Prokofiev, pero ello no debe hacernos caer en la incorrecta e injusta calificación de “eclectico”, a la hora de definir este concierto.

Después de componer los “Liebeslieder” (1924) sobre seis poemas de Ricarda Huch, Pfitzner vuelve a adentrarse después de veintitrés años, en el

terreno de la creación camerística con su “Cuarteto para cuerda en do sostenido menor” op. 36 (18).

Este tercer cuarteto está dedicado, como el segundo lo estuvo a Alma Mahler, al compositor y director de ópera Max von Schillings (19).

A lo largo de la vida de Pfitzner hay algunos momentos, en su producción, en que el compositor vuelve la mirada furtivamente sobre “Palestrina”, este es el caso del adagio de la “Sonata para violín en mi menor” op. 27 y, el Cuarteto op. 36. en ambos casos, lo hace de una forma tan innata que resulta difícil llegar a descubrir el sentido último que el autor busca en ello, a pesar de que lo intuimos; casi como la necesaria reivindicación de un tiempo mítico -“in ille tempore”- o, quizás, como la inútil fusión de los fragmentos atomizados de una imposible biografía a la que se quisiera salvar del olvido. Pero lo anteriormente dicho cobra un valor indiscutido cuando ponemos en relación este cuarteto con la “Sinfonía” op. 36a (1932), que Pfitzner escribió cuando tenía sesenta y cuatro años tomando como base el cuarteto en do “prefigurándose así mismo como una interpretación sinfónica posterior”, tal y como sostiene Johann Peter Vogel.

En 1925 escribe este “Cuarteto para cuerda en do sostenido menor” op. 36, siendo la última obra que compusiera antes de la muerte de su esposa; y lo hace en el mismo tono en que Palestrina dice, en el final de la escena cuarta del acto primero: “¡Cuan terrible es encontrarse / de improviso en lo más profundo del bosque, donde / no hay un camino de salida en medio de tanta / oscuridad!. Así me encuentro yo en mitad de mi vida,... ¡Lucrecia!. Mientras viviste me sentí aliviado. Sí, fluía entonces la fuente, / y porque manaba tenía para mí valor la vida...” Quizás algún lector venga, después de lo anteriormente expuesto, a afirmar que la personalidad de Pfitzner parece sacada de la obra de Publio Terencio “El Heautontimorumenos” -el que se atormenta a sí mismo- aunque a mi parecer , revela toda la grandeza del alma romántica, equiparable a las penalidades que Hugo Wolf paso una vez que decidió hacerse compositor, semejante al dolor de la separación de Clara y sus hijos que sufrió Schumann durante su internamiento en el psiquiátrico donde murió, cotejable al visionario Hölderlin quien recostado sobre la ventana, mientras admiraba el paisaje comunicó a sus amigos que aquella noche sería la última que él viviría

(murió de forma natural)... Esa ética heroica, ese sentido trágico de la existencia donde el pesimismo pacta con la conciencia de saber la fugacidad del mundo, de la vida y de la “felicidad y de hermosura”.

En 1926 compone “Leithe” op. 37 para barítono y orquesta sobre un poema de C. F. Meyer. Y es en este año que un tristísimo suceso marcará, como un estigma doloroso y cruel, la personalidad de Pfitzner: la muerte de su esposa, la inseparable compañera desde los lejanos días de 1899. Los amenazantes presagios que sufrió durante la composición de “Palestrina” sobre la muerte de su Lucrecia, esa separación que se produce mientras desarrolla la obra, cobran en ese fatídico año una desgarradora e inevitable realidad.

El maestro ya no es el mismo y, una grave crisis se expande en su alma creadora. Entre 1926 y 1929/30, fecha en que compone “Das dunkle Reich” op. 38, Pfitzner abandona la labor compositora, centrando su actividad en el terreno literario-musical con una especial dedicación a la compilación de sus artículos, a la vez que imparte numerosas conferencias para dar a conocer su obra y pensamiento musical. Así del mismo año en que comienza a componer su op. 38, data su ensayo “¿Qué es para nosotros Weber?”; con el mismo completa su libro “Werk und Wiedergabe”, que forma su tercer volumen de sus “Gesammelte Schriften” (Augsburg 1926-29). De los cuales una gran parte está dedicada a la ópera y al drama, junto a los ensayos musicales referidos en otro momento del artículo, se encuentran su obra sobre el “Parsifal” wagneriano y, los relativos a sus propias óperas.

Por esta misma fecha se ultiman los preparativos para la celebración pública de su sesenta cumpleaños; por toda Alemania se desarrollan numerosos conciertos que divulgan su obra y se reponen sus óperas. El propio compositor es invitado a numerosas ciudades para dirigir conciertos donde su música es la protagonista. Especialmente hermoso debió de ser, para quien era wagneriano, dirigir las composiciones del Maestro en el bosque de Zoppot, al frente de una orquesta de ciento treinta profesores.

A medida que Pfitzner logra sobreponerse a la profunda crisis, en que la muerte de su esposa le había sumergido, tiene la irrenunciable necesidad de volver a componer dando origen a una nueva etapa creativa que desarrollará - con mayor o menor fortuna- hasta los últimos días de su agrazada existencia.

Pero cuando en el otoño de 1929 comienza a trabajar en la composición de “Das dunkle Reich”, aún la herida continúa abierta. Así, esta Fantasía coral con orquesta, órgano, soprano y barítono, se erige en una especie de réquiem profano en memoria de Mimí y, donde la personalidad y el carácter depresivo de su autor se nos muestran con toda sinceridad.

La obra fue concluida en el invierno del año siguiente, estrenándose en 1930 en el Gürzenich de Colonia.

El título de esta fantasía coral, que está entre las más sombrías y profundas de cuantas obras escribiera Pfitzner, está tomado de la cita de Orestes de la “Ifigenia en Táuride” de Goethe: “y sigue mi consejo: no ames al sol y las estrellas; ven, sígueme abajo al reino de la oscuridad”. Por si quedara alguna duda sobre el carácter de la obra, el poema que abre y cierra la misma pertenece a C. F. Meyer, e interpretándolo el Coro de la muerte, dice en sus primeros versos: “Nosotros, los muertos, nosotros, los muertos, somos ejércitos mayores / que vosotros en la tierra, que vosotros en los mares”.

Conrad Ferdinand Meyer proporciona a Pfitzner, mediante este poema, una simbólica estructura, como ha señalado Karl Schumann, donde la empatía romántica por la muerte es expresada con un lenguaje personalísimo, moderno e inquietante.

Junto al poema de Meyer el autor escoge el verso de su contemporáneo Richard Cehmel “Esta es la fuente cuyo nombre es dolor”, conducido por los dos solos vocales; que con la timidez desde un rítmico latido, libre armonía e incoloras intervenciones de los instrumentos de madera intensificados por la angustia de corazón ante la Mater Dolorosa: la súplica “sálvame”, conduce la línea vocal hacia el alto Do. Más tarde, un solo de órgano bajo introduce al coro que canta los versos del mejor Miguel Angel “todo lo que nace perece”, para pasar con un “impreciso planeo de la armonía coral” que, después de “la separación de la luz”, deja al solo de barítono los versos de Meyer “Huttens letzte Tage”, la muerte como liberación. El Do mayor fortissimo, para la música de Pfitzner representa la luz, el coraje y la rebeldía. Después concluye la obra con los mismos versos de Meyer con que comenzó.

Después de aquel réquiem profano Pfitzner vuelve al Lied, como empedernido romántico por encima del tiempo y sus dioses, componiendo a lo

largo de 1931 los “6 Liederbände” op. 40 sobre poemas de Jacobowski, Barthels, Ricarda Huch, Greif, Goethe y Eichendorff; y los “3 Sonette für Männerstimme” op. 41 sobre poemas de von Bürger y su Eichendorff... Pero después de “Das dunkle Reich”, sin duda, lo más destacable de la producción pfitzneriana es su último drama “Das Herz” (El corazón)(20).

Pfitzner empezó a componerlo en 1930, finalizando los trabajos el año siguiente, como sucedió en obras dramáticas anteriores, el propio compositor fue parte activa en la elaboración del libreto junto a su pupilo Hans Mahner-Mons. “Das Herz” op. 39, “Drama für Musik”, se estrenó el 12 de noviembre de 1931 -casi simultáneamente- en el Staatsoper de Berlín bajo la batuta de W. Furtwängler y, en el Teatro Nacional de Munich bajo la batuta de H. Knappertsbusch, constituyendo un éxito musical sin precedentes en la vida del compositor (21).

El argumento romántico y colorista, se erige en un tributo sentido hacia la obra admirada de E. T. A. Hoffmann, “ese luminoso Satanás / hogar no sólo de las artes, sino ensueños...” como escribiera el músico en uno de sus sonetos. No parece casualidad, al fin y al cabo, que el último romántico demostrara sincera pleitesía -desoyendo el concepto ortegiano de generación- a aquel forjador del movimiento del que él era “el último anillo.” (22)

La acción de “Das Herz” se desarrolla en el Sur de Alemania a comienzos del siglo XVIII. El doctor *Daniel Athanasius* (barítono) invoca el poder de la magia negra para devolver la vida al hijo del duque, por un año, a cambio de un corazón humano. Después el año pasa y el famoso doctor descubre horrorizado que el corazón es de su esposa *Helga* (soprano). Condenado por hechicería debe devolver la vida al chico, arrepentido el doctor es redimido por el deseo inflexible de expiar su culpa. Un resplandeciente corazón retorna al cuerpo astral de *Helga*, quien sumerge a *Athanasius* en una visión celestial; cuando los carceleros entran en la celda encuentran que el doctor ha muerto.

Su último Drama guarda ciertas similitudes con el primero “Der Armne Heinrich”, sobre todo, en cuanto al personaje femenino se refiere, *Dietrich* y *Helge* son los arquetipos trascendidos de la *Senta* wagneriana. Quizás Pfitzner, a esta altura de su vida, sintiera también -como en su momento lo sintió su

Maestro- la necesidad de ser redimido por la imposible sombra de su *Lucrecia-Mimí*.

NOTAS:

(1).- Para Otto Reimer “lo más importante que hemos de aprender de la inexorable veracidad de Pfitzner, hoy más que nunca: el ver a hombre detrás de la obra y amar a ésta precisamente por el limpio espejo en que aquél se refleja”. “Zeitschrift für Musik”. (Mayo 1934).

Esta característica pfitzneriana queda constatada, adquiriendo proporciones titánicas, al cotejar el adagio de la “Sonata para violín” con la situación personal del músico en 1918.

(2).- No fue esta la única ocasión en que la sombra de “Palestrina” planea sobre una obra musical posterior. Más tarde nos ocuparemos del tema con motivo del análisis del “Cuarteto para cuerda en do sostenido menor” (1925) y, de la “Sinfonía en do sostenido menor” op. 36a escrita en 1932.

(3).- Estos versos pertenecen al segundo poema de ¡Quejas de Menón por Diótima” del poeta alemán Hölderlin.

(4).- Munich pertenecía a la Suabia histórica donde, como sabemos, se situaba el argumento de su primer drama “El pobre Enrique”.

(5).- Para el filósofo alemán Arthur Schopenhauer, autor del libro “Die Welt als Wille und Vorstellung” (1818), las artes y, muy especialmente, la música -“imagen de la voluntad misma” (El mundo...II, 52)- son los únicos medios, si bien transitorios, de amortiguar el dolor y desesperanza que son consecuencia de la voluntad de vivir. Desgraciadamente, no puedo extenderme, como quisiera, para desarrollar las ideas del filósofo de Danzig que tanta influencia tuvieron en el Wagner tardío (especialmente en “Tristán”) -aunque particularmente creo que el Maestro era, especialmente en el terreno de la ética, “schopenhauriano” antes de leer “El mundo como voluntad y representación”-. Y en Pfitzner cuya influencia parece constatarse ya, de forma resuelta, durante el proceso compositivo de su “Palestrina”.

La clave de la importante influencia que la filosofía de Schopenhauer tuvo, en el terreno de las artes, la pone de manifiesto Thomas Mann con las palabras siguientes: es el creador de “una filosofía eminentemente artística, más aún, de la filosofía por excelencia de los artistas”.

(6).- Recordemos que “El tratado para una nueva estética musical” de Busoni fue publicado en 1907. De esta fecha, poco más o menos, datan algunos ensayos de Paul Bekkers -su “Beethoven” en de 1911- contra los que Pfitzner erizó sus púas, al tiempo que incluía a algunos músicos impresionistas y los exponentes de la “nueva música”. Téngase en cuenta la proximidad de los dos libros de Pfitzner, “Futuristengefahr” (El peligro del futurismo) de 1917 y “Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz” (La nueva estética de la impotencia musical) de 1919, donde desarrolla su crítica sobre la nueva situación musical.

En las numerosas fuentes que he consultado, las anónimas opiniones vertidas en el cuadernillo que se acompaña a la edición de la “Canción alemana”, de la casa discográfica Koch Schwann, resultan sorprendentes. En ellas podemos leer, refiriéndose a los debates

fomentados entre ambas concepciones musicales, que: "... Estos polémicos argumentos. Ahora, parecen tan innecesarios como las más antiguas luchas entre los nuevos alemanes y los seguidores de Brahms. En retrospectiva las diferencias entre los dos supuestos archienemigos Pfitzner y Busoni parecen menos grandes que las similitudes entre ellos, y los mismos mantenidos entre Pfitzner y Schoenberg". Es decir lo blanco es negro y lo negro es blanco. El fragmento del artículo de Antony Beaumont sobre el compositor italo-alemán, publicado en el New Grove of Opera, resulta clarificador -a poco que se conozca la obra pfitzneriana- para concluir diferenciando que "Palestrina" (Pfitzner) no es el "Doktor Fausto" (Busoni), ni al contrario: "... Busoni concibe la ópera como un espectáculo multi-media que "cuenta lo increíble, lo engañoso o lo poco probable". La ópera del futuro debe usar la música sólo cuando esta sea indispensable, particularmente para describir lo sobrenatural o lo anormal, por lo tanto como un espejo mágico (opera seria) o un espejo deformador (opera buffa)". ¡Y que decir de la posibilidad de crear música electrónica! -posibilidad que rentabilizó hasta lo inconcebible Pierre Boulez con su centro parisino-. Poco que ver con la concepción que Pfitzner tiene del Drama, como heredero indiscutible de la obra wagneriana. Pfitzner, de nuevo al margen de sus contemporáneos, planea en jubilosa hermandad de pensamiento con el autor de "Fidelio".

(7).- Walter Abendroth, en su biografía de 1935, ha reunido información fundamental sobre el destacado puesto que ocupó la música de Pfitzner. Con ocasión de su "Concierto para piano" op. 31, haremos mención de lo que señala, al respecto, Vogel en su biografía del músico.

(8).- En 1934 se cesa a Pfitzner de su cátedra. Otto Daube refiere, con ocasión de una visita que el músico les hizo a Detmold, la indignación que Pfitzner sintió ante aquel suceso: "Me han jubilado como a un cartero... Con lo que no quiero decir nada en contra de los carteros... Pero ¿podían jubilarme tan sencillamente?".

(9).- Recordemos que en 1897 fue nombrado profesor de composición en el Sternschen Konservatorium de Berlín y, primer maestro de coro del Theater des Westens de la misma ciudad.

(10).- Joseph von Eichendorff (1788-1857) fue el poeta con el que Pfitzner, anímica y espiritualmente, estuvo más cerca. Algún crítico llegó a decir que parecía que los versos de Eichendorff hubieran sido escritos, especialmente, para que Pfitzner les pusiese música.

(11).- El vasto conocimiento que de la obra del poeta muestra Pfitzner se manifiesta de forma notoria, según lo anteriormente expuesto, en palabras como "tormenta", "olas", "caminante" o en versos como "cuando canta el gallo"; por no hablar de aquellas páginas en las que el compositor muestra de forma apasionada la frescura de nuevas ideas musicales en efectos y coloridos instrumentales como el trío para trompas y dos arpas en la discretamente deliciosa parte del "Atardecer" y la escena de noche, en la primera mitad de la obra, o pasaje de viento en la extraña música cuasi camerística de la sección titulada "Resignación", por citar algunos ejemplos.

Sobre la “Salutación a la noche” puede consultarse el artículo de Otto Reimer, aparecido en la revista Monsalvat nº 53, publicado bajo el título “Contribución al estudio de la armonía y de la personalidad de Pfitzner. (Intento de un análisis explicativo del estilo)”.

(12).- Haciendo un poco de Historia diremos que el Lied había sido, a partir de Schubert, la expresión típica del Romanticismo, tanto por la fascinación de la melodía como por el don que poseía esta melodía para interpretar el texto poético. Pero sin embargo, la madurez la adquirió con Robert Schumann, con quien la fusión entre las dos manifestaciones artísticas se consigue a través de “un lenguaje musical más avanzado y maduro con la sutil, inquietante y flexible adhesión de la melodía a las resonancias más íntimas de la poesía”. Por esta fascinante senda, abierta por sus predecesores, se adentra y profundiza el epigónico Pfitzner.

La fusión de la poesía y la música bajo un todo armónico e integrador tiene mucho de consecución del ideal wagneriano de Arte Total. El director de orquesta L. Stokowski -en su libro “Music for all”- lo expresó en la idílica aspiración a que “un músico debe ser un poeta y un poeta debe ser un músico”.

(13).- Después de los opus anteriormente citados, Pfitzner sólo volvió a componer Lieder en 1931, después de finalizado su último drama “Das Herz”, con el op. 40 integrado por 6 Lieder sobre poesías de: Jacobowski, Barthels, Ricarda Huch, Greif, Goethe y su poeta favorito Eichendorff; y los “3 Sonette für Männerstimme” op. 41 sobre poemas de Bürger y Eichendorff.

Para un inventario completo de la obra pfitzneriana puede consultarse las páginas 145 y 147 de la biografía que escribió Johann Peter Vogel en 1987.

(14).- La enumeración que señala Otto Daube en la página 83 de su libro “Hans Pfitzner. El músico marginado” ediciones del Nuevo Arte Thor, Barcelona (1979), incurre en algunos errores. Así, “Abendrot” y “Mailied” no corresponden a los opus referidos, sino a los opus 22 y 26 respectivamente.

(15).- Conrad L. Osborne afirma que “era un sofisticado hombre de literatura”.

(16).- Pfitzner pronunció, con ocasión del ochenta aniversario de la muerte de Schumann, una conferencia titulada “Robert Schumann y Richard Wagner, una estelar amistad”, en la que por cierto dejaba maltrecho el carácter del compositor del “Tristán”. Pero no fue sólo en esta ocasión en la que Pfitzner hizo una defensa enardecida de Schumann (también, por ejemplo, en “Eindrücke und Bilder meines Lebens” 1949).

No cabe duda que la deuda que Pfitzner tenía contraída con Schumann, sobre todo en sus composiciones vocales, es notoria.

Podemos recordar que en la entrevista con el bajo Martin Talvela, publicada por la revista Monsalvat (nº 5), éste afirmaba que quizás era más a Schumann que a Wagner a quien había tomado como modelo el compositor moscovita.

(17).- Como recientemente lo ha señalado el crítico Ángel Fernando Mayo.

(18).- La producción camerística pfitzneriana no es extensa y, por lo que se refiere a sus cuartetos sólo compuso cuatro a lo largo de toda su vida: el “Cuarteto en re menor” (1886),

el “Cuarteto en re mayor” (1902), el “Cuarteto en do sostenido menor” (1925) y “Cuarteto en do menor” (1942). Por lo que se refiere a la línea evolutiva que guardan estas obras entre sí, salvo el compuesto en 1886 -después del “Trío para piano en mi bemol mayor”-, debemos concluir -como sostiene Ángel Fernando Mayo- que no hay “avances” en ella “quedando lingüísticamente demasiado próximos” el segundo y el cuarto, escritos en un paréntesis de cuarenta años. Sin embargo, esto parece más un acierto que un desatino -sobretudo teniendo en cuenta la evolución de los coetáneos de Pfitzner-, imprimiendo a sus cuartetos la característica ya referida que Furtwängler afirmaba que tenía la música del autor de “Palestrina”: el presentarse tal y como Pfitzner era. Es esa sinceridad y veracidad la que infiere autenticidad a la producción camerística de nuestro autor, haciéndolo más cercano, tal y como afirma Mayo: “... la música de Pfitzner ofrece grata compañía doméstica por sus dimensiones y la naturalidad del lenguaje”.

(19).- Sobre este compositor recomendamos el artículo que Xavier Nicolás le dedicó en el número 15 de nuestra revista.

(20).- Cuando escribo lo anterior, recuerdo el artículo “La saga de la ópera que quiso escapar del tiempo”, en el que Pérez de Arteaga -publicado en la revista Ritmo- sostiene que Richard Strauss se inclinó hacia la composición operística por la concurrencia de dos elementos: de un lado, el feliz encuentro con el poeta Hugo von Hoffmansthal y, de otro, el empuje de los jóvenes vieneses capitaneados por Schoenberg que, salvo excepción hecha de “Die glückliche Hand” no estaban todavía muy interesados en verter su “revolución atonal” en un género como el operístico. No deja de sorprenderme que, al cotejar la vida de ambos músicos, Pfitzner -si exceptuamos “Das Herz”- compusiera su penúltimo drama “Palestrina” algo más de un lustro después que Strauss comenzara a interesarse, de nuevo, por la ópera después de conocer al poeta Hoffmansthal hacia 1909.

(21).- Inseparable del estreno del drama es la anécdota que nos refiere, durante los ensayos munitenses de Kna, que aprovechando un silencio entre indicación y observación de Pfitzner, señaló: “Hans, esta obra tiene mal puesto el nombre. Sí, debería llamarse “El intestino”, a lo que Pfitzner asombrado preguntó el por qué, al tiempo que oía la respuesta de Kna: “Por que tiene mucha caca dentro”.

(22).- En la anterior entrega aludimos a este aspecto de la obra pfitzneriana, citando algunos ensayos que publicara a lo largo de su vida.