

EL “BOLETÍN MUSICAL” DE CÓRDOBA

Por Fernando Guzman

El “Boletín musical” fue un interesante proyecto editorial nacido en Córdoba, fundado y dirigido por Rafael Serrano Palma, director del Conservatorio Oficial de Música, que se publicó mensualmente entre marzo de 1928 y abril de 1931 (1). A lo largo de sus treinta y siete números mensuales, llegó a adquirir un prestigio nacional e indudable calidad, “una presentación pulcra y elegante. Contenido serio, documentado y al día con exhaustiva información” (2); su interés abarcaba desde la denominada música clásica hasta la popular. Entre sus contenidos destacaron, junto a la información de los acontecimientos musicales, los artículos de fondo, análisis y crítica. A partir de 1930 se incorporó una nueva sección con una eminente finalidad práctica el “Consultor profesional” en el que se daba cuenta de las vacantes existentes en las formaciones musicales.

La revista mostró, a lo largo de sus tres años de existencia, una acuciosa sensibilidad hacia las agrupaciones más modestas, bandas municipales, militares y orfeones. El número de cada ejemplar llegó a oscilar entre dieciséis y cuarenta y cuatro páginas tamaño holandesa.

El “Boletín musical” contó con numerosas colaboraciones, además de en innumerables puntos de geográficos de España, en París, Milán, Atenas, Paraguay, República Argentina, Chile, Bolivia, Panamá, Méjico, Ecuador y Cuba. Entre sus colaboradores podemos señalar a Paulino Cueva, Emilio Díez Revenga, el musicólogo José Subirá, Wanda Ladowska (revitalizadora del clavecín), el compositor y director Bartolomé Pérez Casas, Ricardo Villar (el primer director de la revista “Ritmo” fundada en noviembre de 1929), Eduard López-Chavarri (wagneriano y discípulo de Felip Pedrell), el compositor Joaquín Turina y el maestro Antoni Ribera, entre otros.

Confieso que, en su día, no leí las más de novecientas páginas de la revista, pero algunas noticias y artículos rápidamente despertaron mi interés, entre ellos -sin hacer una exhaustiva enumeración a todas luces tan innecesaria como fatigosa para nuestros lectores-, recuerdo: “La música y el espíritu moderno” de Rogelio Villar, texto enormemente poético del que extraigo el siguiente párrafo: “En una obra musical, en Tristán e Iseo, para quien sabe oír y tiene temperamento, sensibilidad, se llega a contrastes de intensidad, a alteraciones bruscas de

actitudes, de máximas tensiones, de exaltaciones extremas [...] que se traducen unas veces en tensión, inquietud, misterio, dulzura y abandono, conceptos representativos de ideas melódicas, que empleamos en sentido más efectivo que intelectual, estados de ánimo provocados por las páginas que la hermosa partitura de Wagner expresan sin necesidad de palabras [...], intensidad y carácter de las ideas melódicas, siempre nuevas, que por esta inmortal obra circulan”.

Después de una escueta crónica de los festivales de Bayreuth de 1828 encontramos el artículo “Triunfo de una ópera de Manén en Alemania”. Se trata de una emotiva crónica del estreno de la ópera “Noro-Ákze” en el teatro nacional de Baden; en la misma se hace eco del enorme éxito obtenido por el compositor catalán con las siguientes palabras “... el público, puesto en pie, ovacionó largamente al compositor, como asimismo a su señora, que presenciaba el estreno desde un palco”. El artículo prosigue elogiando a Manén de quien escribe que es un “artista de sólida cultura, de temperamento seleccionado y de continuo estudio, su actividad musical se ha manifestado en las más variadas actividades...”. En este número se recoge el anuncio de un concierto que Turina (piano) y Manén (violín) ofrecieron, esa misma semana, en el casino del pueblo cordobés de Peñarroya. También se hace referencia a un interesante programa en catalán que se celebrará bajo el sugestivo título la “Diada Beethoven”.

La portada del segundo número de la revista se dedica a Lluís Millet, director del Orfeó Català al que se elogia con las siguientes palabras “artista eminente que goza del respeto de Cataluña y admiración de toda España. Como esta gloriosa figura...”.

Destacaremos, así mismo, el extenso artículo sobre el “Peer Gynt” de Grieg firmado por Paulino Cuevas, el curioso artículo de Miedes Aznar sobre “La Iberia musical y Ricardo Wagner”; la breve crónica del festival Wagner realizado en entre los días 8 al 10 de abril de 1826?? en el teatro de Buenos Aires, en la que se hace eco de una improvisación de “un suplemento del palco escénico, que avanzó hacia el patio de butacas, por resultar pequeño el escenario”. También la revista se hace eco del estreno de “La princesa Margarita” de Jaume Pahissa en el Liceu barcelonés, de esta obra afirma el corresponsal que “acusa el potente temperamento musical del autor”, señalando que “los demás críticos, manteniendo sus peculiares formas de enjuiciar, aseguran que el estreno de La princesa Margarita ha constituido un verdadero triunfo en la carrera musical del maestro Pahissa”. En el mismo número podemos encontrar un extenso e interesante artículo sobre el Orfeó Català. Este, con una extensión inusual de cinco páginas, termina con las siguientes palabras: “...el renombre y gloria que, para toda Cataluña, ha conquistado al frente del Orfeó Català, el por mil títulos ilustre maestro Millet”.

En el número de abril de 1928 se hace una elogiosa mención de la trayectoria de la Sociedad Coral de Bilbao, en el que se hace mención de la visita que, esta agrupación coral, realizó a Barcelona en 1895 donde cantó por primera vez “El ágape de los apóstoles” de Wagner, así

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. 08080 Barcelona
<http://www.associaciowagneriana.com> info@associaciowagneriana.com

como la participación del grupo en el estreno de “Mirentxu” de Guridi y su participación en otros estrenos.

Entre la sección de libros se menciona la traducción del maestro Ribera del libro “Bajo cifrado” de Hugo Riemann. En otro número de la revista se hace referencia, también, a la traducción de Antoni Ribera del libro “Compendio de Instrumentación” del mismo musicólogo alemán.

En el número de mayo de 1928 podemos encontrar un artículo sobre Joaquim Pena escrito por José Subirá y otro, “Wagner en España”, escrito por Miedes Aznar.

El número correspondiente al mes de junio comienza con una extensa crónica de “La obertura de Tannhäuser en los Campos Elíseos” firmada por Miedes Aznar. Otro artículo interesante revive el estreno madrileño de “Rienzi” en el Teatro Real (1876).

En el número 8 de la revista podemos encontrar un extenso artículo escrito por Miedes Aznar con el título “Los primeros españoles que fueron a Bayreuth”.

La portada del número 17 está dedicada al maestro Ribera, mientras que el interior del número está dedicado prácticamente a la figura del musicólogo Hugo Riemann.

Dos números después encontramos el artículo “Ricardo Wagner y la lógica francesa” escrito por Paulino Cuevas.

Otro de los numerosos artículos sobre el Maestro lo encontramos en el número correspondiente a noviembre de 1929 en el que un autor anónimo –firma con una X- escribe sobre “Wagner y Palestrina”.

Más adelante, otro número de la revista hace una pequeña crónica que, bajo el título “El maestro Ribera con al Orquesta Sinfónica”, evoca parte de la biografía profesional del pedagogo e insigne director catalán. En número de abril de 1930, es el propio Ribera quien escribe un extenso artículo sobre Cósima Wagner, con motivo de su fallecimiento. Recuerdo haber leído, también, un artículo sobre Siegfried Wagner.

De los últimos números de la revista, podemos destacar un artículo escrito por Luis Alonso Abaitua sobre la ópera “Amaya” de Guridi.

Resulta impresionante constatar que junto a proliferación de las interpretaciones de pasajes de las obras wagnerianas convivan, en las páginas de esta efímera revista, las reseñas de interpretaciones y estrenos de muchas obras de compositores de demostrada valía musical, a los que la actual política “cultural” ha condenado al más cruel de los exilios, el del olvido.

El artículo de Wagner “Über die Anwendung der Musik auf das Drama” (“De la aplicación de la música en el drama”) apareció originalmente en las célebres “Bayreuther Blätter” en el número correspondiente a noviembre de 1879. Su traducción, realizada por Antoni Ribera, apareció en los números 30 a 32 de la revista “Boletín Musical”, entre septiembre y noviembre de 1930. El maestro fue un admirador y perfecto conocedor de la obra wagneriana, extraordinario di-

rector de orquesta que obtuvo un enorme éxito en la primavera de 1899 al frente de la orquesta del Liceu, y uno de los históricos fundadores de nuestra Associació.

Notas

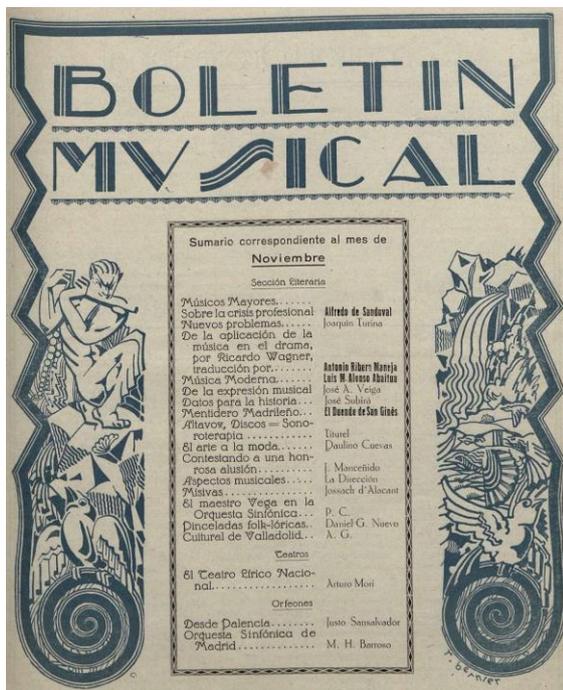
(1).- Evidentemente, no estamos hablando de Barcelona, ni de Madrid. La primera con su consolidada "Revista musical catalana", en cuya primera época estuvo ligada a L'Orfeo Catalá (1904-1936); ni de la madrileña "Revista musical hispano-americana" (1914-1917).

(2).- Torres, Jacinto. "Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990): estudio crítico-bibliográfico". Madrid, Instituto Bibliográfico Musical, 1991, p. 242.

DE LA APLICACIÓN DE LA MUSICA EN EL DRAMA

Por Richard Wagner - 1879

Mi último artículo sobre la manera de componer las óperas acaba indicando que el estilo mu-



sical de las composiciones dramáticas difiere necesariamente del de las composiciones sinfónicas. Sobre este particular quisiera tratar más explícitamente, pues me parece que este examen dispararía y corregiría grandes incertitudes que se originan tanto en el juicio musical, como sobre todo en las ideas de nuestros compositores, cuando componen. Hablaba allí de «chapuceros» que sin necesidad ninguna modulan mucho y a tonalidades apartadas, y de «senadores» (1) que por el contrario no admiten la posibilidad de tomar libertades aparentes en este aspecto.

Este eufemismo de "senadores" me fue sugerido en un momento de perplejidad, por el Yago de Shakespeare, el cual en presencia de personajes respetables, evita emplear un término de comparación al reino animal; encontrándome en la misma situación, y movido por el mismo sentimiento de conservar el buen tono,

en adelante emplearé, al dirigirme a las personalidades respetables de la ciencia, la palabra «profesor».

A mi entender, la importante cuestión de que se trata podría ser solucionada, aquí, únicamente entre Artistas y verdaderos amigos del arte, es decir, entre personas desinteresadas, sin tener que acudir a los «profesores»; por esto en lo que sigue, dirigiré las experiencias y observaciones recogidas en el ejercicio de mi arte, sólo a los verdaderos amigos del arte.

Como el ejemplo es siempre el mejor guía, empezaré por un caso bien típico en la historia del arte, el de Beethoven, tan atrevido en sus sinfonías, y tan pusilánime en su ópera Fidelio. En mi artículo anterior expuse ya que la concisión a que obliga la estructura del esquema de una ópera fue la causa de que el maestro rechazara con indignación la idea de hacer otro ensayo en el género dramático. Si no procuró con su inmenso genio, ampliar el estilo de la ópera, es seguramente porque esta única ocasión no le animó a ello; y si no procuró socar partido en esta ocasión, por todos los medios, la única explicación posible, es que la novedad, desconocida de todos nosotros, él la había descubierto ya escribiendo sinfonías. Examinándole allí, en la plenitud de su nueva creación, reconocemos que fijó de una vez para siempre el carácter de la música instrumental independiente, dentro de los límites plásticos que este genio intrépido no sobrepasa jamás. Procuremos, pues, ver y comprender que estos límites no son restricciones, sino las condiciones mismas de la obra de arte de Beethoven,

Si he calificado estos límites de plásticos, es que continúo considerándolos como los pilares cuya disposición simétrica y lógica sirve para sostener el edificio sinfónico, y para darle su significación. Beethoven no modificó nada en la estructura del movimiento sinfónico, tal como lo había hallado establecido por Haydn, y esto por la misma razón que un arquitecto no puede desplazar a voluntad los pilares de una construcción, ni emplear, por ejemplo, la línea horizontal en lugar de la línea vertical. Tratándose de una construcción artística convencional, la naturaleza de esta obra de arte condicionaba esta convención; así, la base de la obra de arte sinfónico es la música de danza. Me es imposible repetir aquí lo que a juicio mío ya he expuesto y demostrado en mis escritos anteriores sobre el arte en este aspecto. Quiero sólo mostrar aquí el carácter que imprime una vez para todas a las sinfonías de Haydn, lo mismo que a las de Beethoven. el principio mencionado más arriba. De acuerdo con este principio, el pathos dramático está totalmente descartado aquí, de manera que las complicaciones más prolijas de los motivos temáticos de un movimiento de sinfonía no se pueden jamás interpretar, por analogía, en el sentido de una acción dramática, sino sencillamente como el enlace de figuras de una danza ideal, sin la ficción de dialéctica retórica alguna. No se trata pues de una conclusión, ni de una intención, ni de un desenlace: Por esto todas sus sinfonías llevan en sí el carácter de una serenidad sublime. Nunca encontraréis en un mismo movimiento dos

temas de carácter absolutamente contrario, opuestos entre sí; por diferentes que puedan aparecer, siempre se completan como los elementos masculinos y femeninos de un mismo carácter fundamental.

Y precisamente este movimiento de la sinfonía beethoveniana es el que nos descubre cómo estos elementos pueden desintegrarse, volverse a crear y reunirse incesantemente de una manera variada hasta lo increíble; el primer movimiento de la *Sinfonía Heroica* nos lo enseña con una tal perfección, que puede inducir a error *al* profano, mientras que, para el iniciado, esta pieza revela precisamente de la manera más persuasiva la unidad del carácter fundamental.

Con muchísima razón se ha dicho que las innovaciones de Beethoven sobresalían mucho más en el dominio de la disposición rítmica que en el de la modulación armónica.

Las modulaciones muy apartadas las empleó casi exclusivamente en un raptó de humor, lo que para nosotros viene a ser como una fuerza invencible que crea motivos ritmo-plásticos y siempre nuevos, y los dispone y reúne en vista de una construcción cada vez más rica. A mi juicio tocamos aquí el punto donde se diferencia el sinfonista del dramaturgo. Mozart fue para sus contemporáneos nuevo y sorprendente por su propensión, nacida de una necesidad profunda a emplear modulaciones atrevidas: no es conocida la extrañeza que causaron las durezas armónicas del preludio del cuarteto en do dedicado a Haydn. Aquí como en otros tantos pasajes característicos, en donde la expresión del tema, enteramente contrapuntado, se eleva hasta la expresión de un ardiente deseo doloroso, en especial gracias a la acentuación del retardo de las notas ascendentes, la voluntad impetuosa de agotar las posibilidades armónicas parece conducir a un pathos dramático. En efecto, Mozart no abordó el dominio de la sinfonía hasta después de haber ensanchado y elevado la capacidad de expresión de la música dramática; debemos, pues, precisamente este restringido número de obras sinfónicas, cuyo valor singular les ha permitido vivir hasta nuestros días a este periodo creador durante el cual había ya desplegado su genio como compositor de óperas. La estructura de la pieza sinfónica sólo desazonaba al compositor de «Fígaro» y «Don Juan», cuya feliz movilidad de creación, podía desenvolverse tan satisfactoriamente en las situaciones variables y apasionadas de sus asuntos dramáticos. Considerando su arte desde el punto de vista sinfónico, reconocemos que Mozart se distingue en ellos por la belleza de sus temas, en cuyo empleo y elaboración, empero, tan sólo sobresale por su habilidad contrapuntística: sin duda le faltaba su habitual incentivo dramático, para animar las trabazones necesarias. En efecto, su arte dramático-musical se había ejercitado tan sólo en la *ópera buffa*, en la comedia musical; la «tragedia» propiamente dicha le era extraña, y sólo en algunos rasgos sublimes - como la *Doña Ana* y en *El Convidado de piedra* - se le reveló su faz entusiasmadora.

Pero ¿intentó hallarla en la sinfonía? ¿Quién podría informarnos sobre el tálento y la evolución de un genio cuya vida terrenal, tan corta, como fue, pasó como bajo el bisturí del vivisector?.

Ahora, la musa trágica se ha apoderado realmente de la ópera. Mozart la conoció tan sólo bajo la mascota de la *ópera seria* de Metastasio; rígida y seca. -«Clemenza di Tito». Parece que nos ha ido revelando poco a poco su faz verdadera; Beethoven no la vio aún; y persistió «en su manera». Espero llegar a poder explicar que con la grave concepción de la tragedia y con la realización del drama, se han impuesto nuevas necesidades a la música; así hemos de darnos cuenta de lo que ésta exige del sinfonista, para que pueda conservar la pureza de su estilo artístico.

Hasta entonces no se ofrecían a los compositores otras formas de música exclusivamente instrumental que las danzas y marchas solemnes, que había de hacer «ejecutar» en un principio, para divertir o animar más o menos a los oyentes, y ellas son las que dieron su carácter fundamental a la obra de arte sinfónico, que primitivamente se componía de una suite de danzas y marchas. Pero este carácter fundamental quedaba necesariamente turbado por el pathos dramático, lleno de preguntas sin respuesta, y he aquí que los compositores de música instrumental de gran talento abriguen el designio de hacer retroceder los límites de la expresión musical y de sus creaciones, procurando exponer a la imaginación acciones calificadas de dramáticas, empleando únicamente los medios de expresión musical.

En el curso de los diversos ensayos que se hicieron, se hallaron las razones por las que no se podía llegar nunca a un estilo de arte puro siguiendo esta vía; sin embargo, creo que no se han apreciado bastante bien las obras excelentes creadas por músicos de talento indiscutible. Los excesos a que conducía el demonio genial de un Berlioz, fueron refrenados por el genio incomparablemente más artista de Liszt y habilitados para expresar noblemente increíbles fenómenos del alma y del mundo, aun cuando los adeptos de su arte pudieran suponer que había logrado ofrecerles un género nuevo de composición musical. Sin duda fue maravilloso observar como la música sencillamente instrumental ensanchaba sus posibilidades ilimitadas al ajustarse a un cuadro dramático que le ofrecía una dirección. Hasta aquí, la obertura de una ópera o de una pieza de teatro había dado sencillamente pretexto para utilizar medios de expresión puramente musicales en una forma derivada del movimiento de sinfonía. Beethoven mismo procedió, aun en este aspecto, con mucha timidez; a pesar de estar decidido a emplear un verdadero efecto teatral en el centro de su obertura “Leonora”, repitió, empleando la alternativa habitual de tonalidades, la primera parte de la pieza, sin preocuparse de si el curso interesante «central», destinado a colaborar al desenvolvimiento temático, nos había ya preparado a esperar la conclusión: para el oyente atento era esto un defecto evidente. Weber procede de una manera más precisa y juiciosa, en cuanto al sentido dramático, en su

obertura «Freischütz», conduciendo a una conclusión breve la parte «central», lo que da una fuerza violenta al conflicto temático. Así pues, en las obras grandes, concebidas a base de programas poéticos, de los músicos modernos más arriba mencionados, hallamos trazas de una estructura del movimiento sinfónico propiamente dicho, trazas que son indelebles, por razones naturales, pero en la invención de los temas, en su expresión, lo mismo que en sus contrastes y sus transformaciones, encontramos un carácter excéntrico, porque ante sus ojos flotaba siempre una creación poética que no podía dominar y expresar con claridad. Esta necesidad acabó produciendo músicas puramente melodramáticas, acompañadas de una acción pantomímica, y, por consiguiente, de recitados instrumentales; mientras el terror de toda esta amorfía disolvente llenaba el mundo de la crítica, sólo cabía dar a luz la nueva forma del drama musical engendrado en medio de tales dolores.

Esta forma se parece tan poco a la de la antigua ópera como la nueva música, instrumental - que forma la transición - se parece a la sinfonía clásica, que se ha hecho imposible a nuestros compositores. Si nos abstenemos ahora de discutir lo que se llama «drama musical», y echamos una ojeada sobre la composición instrumental «clásica» moderna, a la cual no ha afectado el alumbramiento de lo que acabo de hablar, encontraremos que es vano pretender que continúe siendo «clásica», y que junto a nuestros eminentes maestros clásicos se haya pretendido aclimatar una planta híbrida de «buena voluntad» y de «impotencia».

La música instrumental programática, que nosotros mirábamos de soslayo y con cierta timidez, trajo tantas innovaciones en la armonización y tantos efectos dramáticos, efectos de paisaje y hasta de pintura histórica, y los ejecutó con un arte de instrumentar de tan rara virtuosidad, y con una precisión tan sensible, que, para poder continuar en el estilo sinfónico clásico de antes, nos faltaba otro Beethoven, que nos hubiera permitido salir del atolladero. Nosotros guardamos silencio. Pero cuando finalmente osamos abrir la boca sinfónicamente, para demostrar que éramos aún capaces de hacer, no tuvimos otro recurso - en cuanto nos apercebíamos de que nos hacíamos pesados y campanudos - que adornamos con las plumas perdidas por las gaviotas «programistas».

En nuestras sinfonías, todo era y es pesimismo, fondo sentimental y catastrófico; somos sombríos y amargados, luego valerosos y temerarios; aspiramos a realizar sueños de juventud; nos asaltan contrariedades diabólicas; somos exaltados, y hasta furiosos; finalmente extirpada la muela al dolor universal, nos reímos y mostramos con humor el vacío universal dejado por ella; y somos firmes, leales, sólidos, húngaros o escoceses - pero al mismo tiempo, ¡ay de mí! fastidiosos para los demás. Hablando seriamente, no podemos creer que las creaciones de los maestros modernos sean aptas para engendrar un porvenir provechoso a la música instrumental; pero, por encima de todo, nos podría perjudicar el hecho de acumular inconscientemente, estas obras a la herencia de Beethoven, cuando por el contrario, debe-

ríamos procurar darnos cuenta de lo que contienen de absolutamente no beethoveniano; dada la discrepancia con el espíritu beethoveniano -aunque los temas a la Beethoven nos sugestionen -, esto no sería difícil de patentizar; mas, relacionándolo con la forma, esto podría no ser tan fácil, sobretodo para los alumnos de nuestros conservatorios, pues bajo el epígrafe: «formas estéticas», les basta aprender de memoria cierto número de nombres de compositores, y formar así su sentido crítico sin otros términos de comparación.

Las obras sinfónicas a que nos referimos, obras de nuestra escuela moderna - llamémoslas: «clásico-románticas», - se diferencian de la supuesta música bravía de programa, no sólo porque a nosotros mismos nos parece que tienen necesidad de un programa, sino por cierta melodía tenaz que les ha impuesto como un aditamento esta «música de cámara», que hasta el presente había sido discretamente cultivada por sus creadores. Evidentemente, se habían retirado en la «cámara», pero no en el cuartito íntimo en donde Beethoven comunicaba a algunos amigos, que escuchaban reteniendo su atento, todas las cosas indecibles que a su juicio sólo serían comprendidas por ellos, pero no en la gran sala donde creía deber suyo hablar al pueblo y a toda la humanidad, con composiciones trazadas a grandes rasgos plásticos; en esta «cámara» sacrosanta, pronto se hizo el silencio, pues los «últimos» cuartetos y sonatas del maestro hubieron de oírse tal como se ejecutaban, es decir mal o - lo que era preferible - no se oían de ninguna manera, hasta el día que cierto denigrado advenedizo remedió el mal y se supo lo que verdaderamente quería decir esta música de cámara. Empero aquellos, habían ya traspasado su cámara en la sala de conciertos: lo que en un principio era destinado a quinteto y otras obras parecidas, ahora se servía en forma de sinfonías: no era otra cosa que la paja menuda de melodías mezquinas, algo así como té mezclado con heno, de lo cual una vez ya hecha la infusión, nadie sabe lo que ha tragado, pero que bajo la etiqueta de «auténtico», acaba por ser preparado para calmar el dolor universal.

En resumen lo que predominaba era la tendencia moderna a la excentricidad, explicable únicamente por el programa que es su base. El espíritu delicado de Mendelssohn se sentía impulsado por el estudio de la naturaleza a pintar ciertos paisajes épicos: es que, de sus numerosos viajes, aportó muchas cosas que otros no hubieran adquirido tan fácilmente. Hoy día, sin embargo, los cuadros de género en las exposiciones de pinturas locales son sin más ni más, puestos en música, con la ayuda de efectos especiales instrumentales, tan fáciles de lograr hoy día, y armonizaciones sorprendentes, intentan desfigurar las melodías plagiadas que pretenden aparecer públicamente como música descriptiva.

Resumiendo ahora las reflexiones rápidas que preceden, diremos que la música instrumental pura ya no se contenía con la forma prescrita por el movimiento de sinfonía clásica, sino que procura extender por doquiera su capacidad, tan susceptible de ser sugestionado por las concepciones poéticas; todo lo que reaccionaba en contra de esta tendencia, no pudo llenar

ya esta forma clásica y se vio constreñido a aceptar lo que le era extraño y lo que por lo tanto le desfiguraba. Pero, mientras que esta primera tendencia hacia adquirir nuevas posibilidades y la reacción contra ella sólo suscitaba incapacidades pareció que los inmensos errores que amenazaban perjudicar seriamente el espíritu de la música sólo podían evitar la expoliación de sus posibilidades dirigiéndose franca y abiertamente al *drama*.

Todo lo que era imposible de decir allí, fue posible expresarlo aquí -, y de esta manera la «ópera» pudo redimirse de su pecado original.

Es aquí, en el llamado drama "musical", donde reflexionando podemos formarnos perfecta idea del empleo de estas posibilidades, adquiridas nuevamente para la música, de perfeccionar las nobles formas de arte, de una riqueza inagotable.

En todo tiempo la estética ha afirmado la unidad como la condición principal que se debe exigir a una obra de arte- Es muy difícil dar una definición lógica, de esta unidad abstracta, y una deficiente comprensión de esta materia causaría graves errores. Se manifiesta a nosotros de la manera más clara en la misma obra de arte perfecta, porque es ella la que nos induce a interesarnos continuamente, y la que nos presenta a cada momento su impresión general. Es incontestable que la mejor manera de llegar a ello es la representación vivida del drama; por lo tanto, no debemos vacilar en considerarlo como la obra de arte más perfecta. La "opera" era lo que estaba más alejado de esta obra de arte - quizá precisamente por tener la pretensión de ser el drama, descomponiéndolo en fragmentos sin cohesión, en beneficio de la forma el *Ária*. En la ópera hay trozos de música, de muy corta duración que presentan la estructura del movimiento de sinfonía, con tema, un contra tema, una exposición, una repetición de este tema y una "coda", todo esto desarrollado de manera fugaz-: estos trozos forman sustancialmente un todo. En la estructura sinfónica hemos hallado esta perfección tan rica y tan vasta, que vimos al maestro apartarse airado de esta forma mezquina y enojosa que es la llamada ópera. En este movimiento de sinfonía, observamos la misma unidad que nos conmueve tanto en el drama perfecto, y reconocemos que esta forma de arte decayó desde que se le incorporaron elementos extraños, que no podían formar parte de esta unidad. El elemento que le fue más extraño es el elemento dramático, que, para desarrollarse, tiene necesidad de formas mucho más ricas que aquellas otras, basadas sobre el movimiento de sinfonía, es decir sobre la música de danza, que por naturaleza no le podían ofrecer dicha riqueza. Por lo tanto, para convertirse en obra de arte, la forma nueva de la música dramática ha de presentar la unidad del movimiento sinfónico; y no puede llegar a ello sino desarrollándose en una cohesión muy íntima, no sólo con algunos fragmentos pequeños que se hacen valer arbitrariamente, sino con todo el drama completo. Esta unidad se manifiesta entonces en un tejido de temas fundamentales, que pasan a través de toda la obra, y que forman contraste, se completan, se transforman, se separan y se reúnen como en el movimiento de sin-

fonía; sólo que aquí es la acción dramática, ejecutada y representada, la que regula las modalidades de las separaciones y reuniones, que en la sinfonía fueron prestadas desde un principio a los movimientos de la danza.

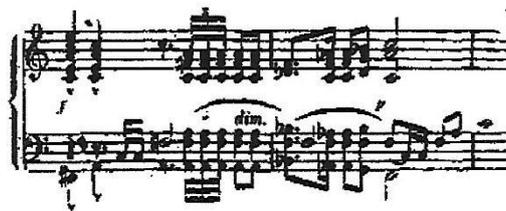
En mis obras y artículos anteriores creo haberme explicado bien sobre esta nueva forma de composición musical desde el punto de vista de su aplicación al drama; pero me he detenido a mostrar el camino claramente a otros para que se pudieran hacer una idea exacta y útil de las formas musicales que he sacado yo mismo del drama para mis propias obras artísticas. Este camino, que yo sepa, aún no ha sido seguido, y sólo basta recordar que uno de mis más jóvenes amigos (2) ha sometido a una consideración severa la característica de los LEITMOTIV (motivos conductores) -así llamados por él-, más bien desde el punto de vista de su importancia y de sus efectos dramáticos, qué en cuanto a su utilidad para la estructura de la composición musical (ya que la música como tal es bastante extraña al autor). En cambio, he podido darme cuenta, que en nuestras escuelas de música, se enseñaba el horror al embrollo de mi composición musical, mientras que por otra parte, el éxito de mis obras, en las representaciones públicas, y la lectura superficial de mis partituras, hechas en particular, incitaba a los jóvenes compositores a imitarme sin discernimiento. Como el Estado y los municipios pagan sólo a los que «no enseñan» mi arte, como por ejemplo, el profesor señor Rheinberger (3) en Munich, (para no salirse del terreno en el cual suponen tengo influencia) en lugar de establecer una cátedra para los profesores, como sucederá quizás un día en Inglaterra o en América, quisiera pues con este artículo indicar el camino a estos jóvenes compositores de que he hablado más arriba, a fin de facilitarles la imitación de mis obras y que puedan sacar provecho de ello.

Ante todo, quisiera aconsejar a aquellos cuya educación musical se ha hecho escuchando la música romántica-clásica más reciente, admitiendo que quieran hacer música dramática, que no vayan en busca de efectos instrumentales y armónicos, sino que procuren que cada efecto de tal género nazca en ellos mismos de una causa interior; de otra manera, estos efectos no producirán impresión alguna. A Berlioz nada le molestaba tan profundamente como que le presentaran aberraciones de tal género escritas sobre el papel, creyendo que podrían ser del gusto del compositor de *Sábados infernales*, etc. Liszt rechazaba semejantes pretensiones estúpidas, diciendo que una mezcla de ceniza de cigarro y de aserrín, mezclada en agua fuerte, no sería un plato digno de ser servido en una buena mesa. Por mi parte, he de decir que he conocido sólo jóvenes compositores que han pretendido ante todo que yo aprobase sus “audacias”.

Esto ha hecho que me maravillara en gran manera la poca atención que se prestaba a mis consejos acerca de la modulación e instrumentación de mis obras. Así, por ejemplo, en la introducción instrumental del ORO DEL RHIN, me fue imposible abandonar la nota fundame-

nal, únicamente porque no había ningún motivo para hacerlo; una gran parte de la escena animada que sigue, entre las HIJAS DEL RHIN y ALBERICO, solo se podía desarrollar exclusivamente a base de las tonalidades más afines, por expresarse la pasión aun en su primordial candidez. Sin embargo, no niego que en la primera entrada de DOÑA ANA, deteniendo al insolente seductor DON JUAN, con gran pasión yo hubiera dado un colorido más fuerte del que se permitió Mozart, según el convencionalismo del estilo de ópera y de sus medios de expresión ya enriquecidos por él.

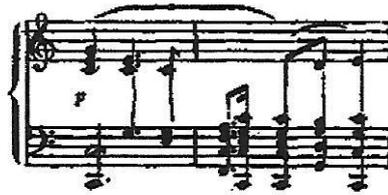
En el ORO DEL RHIN, esta sencillez prudente bastaba, y me habría sido imposible abandonarla al componer la introducido de la WALKYRIA con una tempestad, o la del SIGFREDO con un trozo que haga alusión a los motivos plásticos de los dramas precedentes, que nos conducen a las silenciosas profundidades de la fragua de Niebelheim: en este caso se presentaban elementos que debían producir el drama. Otra cosa exigía la escena de las Nornas en el OCASO DE LOS DIOS; allí, los destinos mismos del mundo primitivo se embrollan hasta el momento en que los hilos son tejidos, y es necesario que veamos esta creación al comienzo de la escena de las sombrías hermanas, para comprender su significación. Por eso, este preludio tenía que ser sólo una preparación breve, interesante y sugestiva, permitiendo al mismo tiempo el empleo de un trabajo temático y armónico más rico de los motivos que se habían hecho inteligibles gracias a las partes precedentes de la obra. Pero lo importante es la manera de empezar. Si yo, por ejemplo, en la obertura, hubiera empleado la formación motivadora como en el segundo acto de la WALKYRIA cuando Wotan abandona la dominación del mundo al poseedor del tesoro de los nibelungos:



hubiera cometido una insensatez según mi concepción de la claridad del estilo. Pero, luego que han sido oídos en el curso del drama, este motivo sencillo de la natura:



que acompaña los primeros destellos del brillante oro del RHIN y luego el motivo no menos sencillo que acompaña la primera visión del burgo de los dioses, el WALHALA:



que aparece en la niebla de lo aurora - y que cada uno de estos motivos ha sufrido las transformaciones necesarias a las pasiones crecientes de la acción, pude, gracias a una armonización extraña, presentarlos combinados de tal manera que este fenómeno sonoro nos mostrará el alma terriblemente ulcerada del dios atormentado -, mucho mejor que lo que pudieran hacerlo las palabras de Wotan. Sobre este particular, tengo la convicción de haberme siempre esforzado en no exagerar el efecto de áspero que tales combinaciones encierran en sí: antes por el contrario, he procurado disimular lo que parecía extraño, sea con indicaciones escritas o siempre que ha sido posible de palabra, sea por una apropiada retención del tiempo, o aun por un compromiso o acuerdo entre los matices, de tal manera que -por consecuencia lógica- el conjunto, como elemento artístico, se apodera de nuestra imaginación. He aquí porque nada exaltaba tanto mi cólera y me alejaba, aun hoy día, de las ejecuciones de mi propia música dirigida por otros, como la predominante indiferencia que la mayoría de los directores de orquesta sienten frente a las exigencias de la ejecución, y, especialmente, frente a las combinaciones que es necesario tratar con la mayor circunspección, y que, tomadas a tiempo demasiado rápido, sin la intervención dinámica, se hacen ininteligibles, hasta crueles a los oídos de nuestros «profesores».

A este ejemplo extensamente desarrollado, que encuentra su aplicación (incluso en proporciones más vastas) en todos mis dramas, y revela el elemento más característico de la formación y del empleo de los motivos dramáticos en contraste con el empleo de motivos sinfónicos, añadiré un segundo ejemplo para mostrar las transformaciones del motivo con el cual las HIJAS DEL RHIN cantan el oro brillante con júbilo y alegría infantil:



Este tema de extremada sencillez, en relaciones múltiples y variadas con casi todos los demás motivos, reaparece en todas las peripecias del drama; se le puede seguir a través de todas las aliteraciones que le hace sufrir el carácter diferente de estas repeticiones, que muestran las clases de variaciones de que es capaz el drama, y cuanto difiere el carácter de estas variaciones, de las figurativas rítmicas o armónicas de un tema, que nuestros maestros

yuxtaponían en series ininterrumpidas de imágenes movidas, produciendo a veces un efecto caleidoscopio. Este efecto queda destruido de golpe al alterar el movimiento clásico de las variaciones, desde el momento que motivos extraños al tema se mezclan con él; así, se adueñaba del movimiento una especie de desarrollo dramático que perturbaba la pureza -es decir la inteligibilidad evidente - de la pieza musical. Pero no es ni el juego puro del contrapunto, ni el arte más fantástico de la figuración o de la armonización más rica en ideas, que pudieron jamás transformar el carácter de un tema - ya que éste ha de ser siempre reconocible- ni nunca expresarlo en un lenguaje musical modificado y completamente alterado, como lo hace naturalmente el arte dramático. Un examen atento de las repeticiones del simple motivo de las «Hijas del Rhin», antes mencionado, nos revelaría a este respecto lo que afirmamos si se le seguía con atención a través de todos los movimientos de las pasiones en las cuales este drama en cuatro actos se ejecuta, hasta el canto de vela de HAGEN en el primer acto del «Ocaso de los dioses», donde acaba por tomar una forma, que en realidad le hace absolutamente impropio para servir de tema en un movimiento de sintonía -, por lo menos esta es mi opinión, aun cuando su exigencia aquí sea debida a las leyes armónicas y temáticas -, es tan sólo por razón de la aplicación de estas leyes al drama. La sintonía se hundiría por completo si se quisiera emplear lo que sólo es factible aplicándolo al drama, pues lo que aquí sería un efecto bien motivado allí resultaría rebuscado.

No es mi ánimo repetir aquí una vez más, aun partiendo de un punto de vista nuevo, lo que he dicho extensamente en mis escritos anteriores sobre la aplicación de la música al drama; más bien he procurado demostrar la diferencia entre dos maneras de emplear la música. Confundiéndolas, no se desfigura tan sólo una de estas artes, sino que se aportan falsos juicios sobre el otro. Y esto era lo que creí importante manifestar, antes de formular una opinión estética adecuada a los grandes fenómenos de la evolución de la música, el solo arte que todavía se halla verdaderamente vivo y fecundo de nuestra época; y precisamente en este respecto reina la más grande confusión. Apoyándonos sobre las leyes que forman los movimientos de la sinfonía, de la sonata o del aria, no rebasamos hasta aquí - desde el momento que nos dirigimos al drama - , el estilo de ópera que impedía a los grandes sinfonistas desenvolver sus facultades; mas, si nos admiramos de lo ilimitado de estas aptitudes, desde el momento que se hace un empleo adecuado en el drama, embrollamos estas leyes queriendo trasportar al dominio de la sinfonía el aprovechamiento de las innovaciones alcanzadas a la música dramática. Como ya he dicho, me llevaría demasiado lejos querer describir estas innovaciones en sus combinaciones múltiples - y trabajo que bien lo podría hacer otro, que no yo -; sin embargo, para terminar me contentaré en mostrar la diferencia característica, no tan solo entre la transformación y el empleo de los motivos - que exige el drama, y que la sinfonía no puede en cambio tolerar -, sino la primera formación del mismo motivo.

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. 08080 Barcelona
<http://www.associaciowagneriana.com> info@associaciowagneriana.com

En el verdadero sentido de la palabra, sería incomprensible que un motivo fundamental en un movimiento de sinfonía modulara armónicamente de manera muy llamativa y desde su primera aparición se manifestara en esta forma confusa. Considerad, pues, el motivo que el compositor de LOHENGRIN atribuye como final a un primer Arioso de ELSA arrobada en el recuerdo de un sueño bienhechor, motivo compuesto únicamente de unos enlaces de armonías alejadas que, en el ANDANTE de una sinfonía, por ejemplo, parecerían muy afectadas y faltas de sentido y que, por lo tanto, aquí no parecen rebuscadas, sino tan naturales y fáciles de comprender, que jamás, que yo sepa, han sido criticadas. Buena prueba de ello es el movimiento escénico mismo: ELSA se adelanta, conmovida por una dulce tristeza, con la cabeza tímidamente baja; una sola de sus miradas, radiantes de entusiasmo,



nos revela lo que pasa en su interior. Interrogada, solo responde descubriendo lo que la llena de dulce confianza: «Al triste pecho mío consuelo casto da»; he aquí lo que ya nos había dicho su mirada; mas, ahora ella añade, - pasando del sueño a la firme esperanza de la futura realidad: «En mi héroe yo confío, él mi campeón será». Luego por un giro bastante grande, la frase musical vuelve a la tonalidad del comienzo:



Uno de mis jóvenes amigos, al cual envíe la partitura para que me hiciera la reducción de piano, se admiró en gran manera, al primer golpe de vista, de que esta frase modulara tan fuertemente en tan pocos compases; pero aún se admiró más cuando asistió al estreno de LOHENGRIN en Weimar, pues esta frase le pareció la cosa más natural del mundo; el mérito

se debía en gran parte a la dirección musical de LISZT que, sabiamente, había modelado una bella música de lo que, visto de una rápida ojeada, resultaba un fantasma para la vista.

Me parece que ahora, la mayor parte del público comprende naturalmente y le gusta, por consiguiente, casi todo lo que, en mi música dramática, hace aún echar chispas a nuestros «profesores». Sí ellos me pusieran en una de sus cátedras sagradas de enseñanza, quizá se maravillarían aún más al tener que hacer constar con cuanta cordura y prudencia enseñaría a sus alumnos el empleo de los efectos armónicos; como regla primera les diría que no se salieran de una tonalidad hasta que no hayan dicho todo lo que deben decir en la misma. Si se observara esta regla, quizá tuviéramos un día la satisfacción de oír sinfonías y otras obras, donde se pudiera decir algo sobre ellas, ya que ahora nada en absoluto podemos decir sobre nuestras sinfonías modernas.

Sobre este particular guardaré silencio, esperando ser un día llamado a un Conservatorio, pero no como “profesor”.

NOTAS:

(1) Se refiere a los «encopetados», a los «pelucas» y pedante. Nota del traductor

(2) HANS von WOLZOGEN que aun vive hoy en Bayreuth. fue el que creó la palabra “leitmotiv”. (Nota del traductor).

(3) Rheinberger, José (1839-1901)