

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 34 AÑO 1999

TEMA 8.2: COMPOSITORES WAGNERIANOS DEL RESTO DE EUROPA

TÍTULO: **HANS PFITZNER: APUNTES BIOGRÁFICOS DE UNA VIDA**

APASIONADA

AUTOR: *Fernando Guzmán*

Los últimos rayos de crepúsculo se filtran a través de una pequeña ventana. *Palestrina* permanece solo frente al cuadro de su fallecida esposa; también *Ighino*, su hijo, le ha abandonado uniéndose a la algarabía carnavalesca que recorre Roma. Un último ruego dirige a Dios, después se sienta, mientras sus manos serenas recorren las teclas del órgano... En las calles gentes extrañas gritan jubilosamente su nombre, sin embargo, el músico parece no escucharlas. Al volver a escuchar el final de esta “leyenda musical” no puedo dejar de pensar en los últimos años de existencia de Hans Pfitzner y considerar que esta obra es el final tristemente heroico de una biografía que se adelanta más de treinta años en el tiempo; porque la soledad de *Palestrina* es la soledad que acompañó a Pfitzner al final de sus días cuando, en el viejo asilo de Ramerdorf (Munich), emborronaba febrilmente enmugrecidos papeles pautados robándoles los últimos destellos de luz a sus cansados ojos.

Esta es la vida de un músico que, como dijo Ortega y Gasset sobre sí mismo, “no era moderno sino muy del siglo XX”. Quizás ese fue el único imperdonable “error” que cometió Hans Pfitzner, quien convencido que había llegado el momento del “finis musicae” hizo de la música su “cantus firmus”, el motivo y justificación de su existencia, y con esta firme creencia arremetió contra todas las nuevas tendencias intelectualizantes en la música en general, y contra el dodecafonismo en particular, al propio tiempo que supo ser el último destacado exponente de un vasto movimiento forjando, con un lenguaje musical propio con el que dotó a su obra, la última piedra de uno de los mil anillos (1) del Romanticismo musical.

Pero la historia de nuestro músico comenzó mucho tiempo atrás. El 5 de mayo de 1869 en Moscú, donde su padre había sido contratado como violinista tras abandonar el puesto que ocupara en la Orquesta de Würzburg. Tres años más tarde, la familia se traslada, de nuevo, a Alemania donde Robert Pfitzner se hace cargo de la dirección de la Frankfurt Stadttheater. Las primeras experiencias musicales del joven Hans pertenecen a estos años, cuando durante los ensayos en el foso de la orquesta, escucha absorto ese sonido

mágico que acompaña a las extrañas piruetas que las manos de su padre realizan en el aire. Es en su más tierna infancia donde Pfitzner siente la llamada de la música.

Los primeros conocimientos musicales teóricos los adquiere de su padre, para ingresar más tarde, en 1886, en el Conservatorio Hoch de Frankfurt, donde Brahmsian fue director. Estudia con Iwan Knorr –un pupilo de Moscheles, Richter y Reinecke– y piano con James Kwast, quien trece años más tarde sería su suegro. Durante los cuatro años siguientes, destaca como un excelente pianista (2), al mismo tiempo que hace sus primeras incursiones en el mundo de la composición, para cuando abandona el Conservatorio Superior de Música, Hans Pfitzner había compuesto algunas obras, entre ellas numerosos lieder (3); la obra coral “Der Blumen Rache” (La venganza de las flores) de 1888 que, compuesta para coro femenino y contralto solista sobre un texto de Freiligrath, respira la cercanía musical de Schumann; la música incidental para el “Das Fest auf Solhaug” escrita entre 1889 y 1890, en la que como señala Otto Daube se muestra “su idea creadora, su gran fluidez armónica, el poder expresivo de su armonía, su preferencia por las alteraciones... y, la más severa conservación de las leyes de la composición, y la concretización de los temas” (4). Además, compuso el concierto para violonchello y orquesta en La menor (1888), fruto de su amistad con Heinrich Kiefer. Esta obra fue recomendada, por su profesor Knorr, para un concierto de examen pero al escucharla el director Scholz la encontró culpable de la peor herejía: tener influencia wagneriana, con lo que no fue ejecutado según el destino que se le había querido conferir. De este mismo año es el “Scherzo para Orquesta”, auténtica joya musical en la que Pfitzner denota una influencia notoria de la obra de F. Mendelssohn. Dos años más tarde, escribe su “Sonata para violonchello” Op.1.

Abandonando el Conservatorio inicia su carrera profesional ejerciendo como profesor en el Conservatorio de Coblenza, en 1892. Es en esta época (1891-92) donde madura, junto a sus amigos P.N. Copmann y James Grun, la idea que le había rondado desde sus tiempos de estudiante en el Conservatorio: escribir una ópera sobre el poema medieval de Hartmann von Aue, Y así, tomando como base el poema medieval, nace “Der Arme Heinrich” (El pobre Enrique) en la que Pfitzner se revela como un heredero del legado wagneriano (5). Pese a que el libreto fuera escrito por Grun, en su mayor parte no debemos pasar por alto que es el monólogo de *Heinrich* del acto I, denominado “sueño febril”, lo que determina el carácter del protagonista y, este fragmento fue escrito por Pfitzner “transportado a la profunda noche del sufrimiento de *Heinrich*”. De este modo, debemos intuir la necesidad que desde temprano sintió el compositor por hacer de texto y música un todo único y armónico, visión enteramente wagneriana de la Obra de Arte Total.

Un año más tarde, Pfitzner conoce en Berlín, con motivo del concierto en el que dirige obras suyas, su primer éxito público. El reconocimiento de su talento musical, le permitió ocupar, en 1894, el segundo puesto de maestro de capilla en el Teatro del Estado de Mainz. Este puesto, no remunerado, lo aceptó con la promesa que se estrenara su drama. Un año más tarde, el 2 de abril de 1895, “Der Arme Heinrich” subió a escena en el Teatro de Mainz, obteniendo el beneplácito de los asistentes y la crítica favorable de Humperdinck. Dos años después en Frankfurt y Darmstadt se hicieron producciones de la obra. Sin duda, Pfitzner empezaba a ser un desconocido para sus compatriotas.

En 1896 escribe su “Trio con piano en fa” Op.8, obra que no desmerece los grandes tríos con pianos de Haydn y Beethoven, su construcción formal se mantiene dentro del modelo clásico-romántico. A juicio de Otto Daube en él se encuentran “reunidos todo, forma, riqueza armónica, ligereza rítmica, grandiosa concepción de los temas, estilo personal y expresión directa”.

En 1897 fue nombrado profesor de composición en el Sternschen Konservatorium de Berlín y, en 1903 primer maestro de coro del Theater des Westens de la misma ciudad. En 1899 se casa con Mimi Kwast, hija de su profesor, hecho que marcará profundamente la vida del músico. Dos años antes de contraer matrimonio Pfitzner empieza a componer su segunda obra dramática “Die Rose vom Liebesgarten” (La rosa del jardín del amor), la tarea compositora se desarrollará hasta comienzos del nuevo siglo, estrenándose el 9 de noviembre de 1901 en Elberfeld. La acogida del público y de gran parte de los asistentes estuvo revestida de cierta frialdad. El argumento de la obra se debe a James Grun, quien tomó el tema de la obra de Hans Thomas “El guardián del jardín del amor”. Y si el mismo puede pareceros –por su carácter de fábula romántica con tintes mitológicos– como extraño, no cabe duda que fue la mejor composición que el joven Pfitzner realizó hasta el momento.

Otras obras de estos años son: la obra coral “Kundgesang zum Neujahrfest” (1901) sobre texto de F. Wolzogen y numerosos lieder sobre textos de diversos poetas alemanes. Op.10 y Op.11, así como la obra vocal “Untreu und Trost” de 1903.

Se traslada a Munich donde es amablemente recibido por el círculo de Louis y Thuille. En mayo de 1904 se estrenó el “Trío con piano en fa” en Munich. Precisamente de este año datan dos estudios sobre la obra del joven compositor: uno de su amigo Cossmann y el segundo de Louis, sobre su segundo drama.

Durante el siguiente año Pfitzner trabajó en una nueva obra sobre una pieza escénica de Kleist, “Das Käthchen von Heilbronn” se estrenó en Berlín el

19 de octubre de 1905. La obra rezuma una refinada destilación del romanticismo germano en el que encontramos la siembra creativa de Weber y Marschner (6). De este mismo año son la composición coral “Columbus” sobre texto de Schiller y dos lieder, Op.19.

En 1906 compone su tercera ópera “Das Christ-Elflein”. Tomando como base el poema de Ilse von Stach “Trautchen” (aunque sin olvidar la relación directa que la obra del músico guarda con el “Hanneles Himelfahrt” que escribiera Gerhart Hauptmann en 1892), Pfitzner escribe el libreto de su nueva ópera. Inicialmente la idea fue componer un Liederspiel, sin embargo, las posibilidades que se abren al transformar la “tragedia burguesa” en un delicioso cuento de Navidad, hace factible la idea de componer una ópera. Fue estrenada el mismo año de su composición por Felix Mottl el 11 de diciembre en Munich. Años más tarde, en 1917, el autor revisaría escenas y música.

También en 1906 compone la pieza “Gesang der Barden” para la obra de música incidental “Die Hermannsschlacht” con texto de Kleist.

Como Mozart nuestro músico cambió frecuentemente de lugar de residencia. En 1907 abandona Berlín para establecerse en Munich donde es nombrado director de la Orquesta de Conciertos Kaim. Son pocos los registros fonográficos de Pfitzner que, en su faceta de director de orquesta, nos han llegado –quizás como en el caso de Furtwängler, Knappertsbusch y Strauss todo es cuestión de tiempo–; sin embargo, ello nada tiene nada que ver con su calidad como director, bastaría que el lector escuchara el primer tema de la interpretación que realiza de su obra “Palestrina” para comprender cuál es el verdadero alcance del poder de su batuta. Parece que cuando el sello discográfico D.G. quiso grabar, al principio de la era eléctrica, las sinfonías de Beethoven a Pfitzner se le encomendaron la primera, tercera, cuarta, sexta y octava; el resto de sus sinfonías se las repartieron Strauss, Kleiber y Fried, este dato evidencia que sus interpretaciones eran consideradas como modélicas. Recurramos a lo que, sobre este aspecto, escribe Ángel Fernando Mayo “La dirección de Pfitzner es firme, clara, lógica, con un ojo puesto en la tradición del clasicismo vienés y el otro en la proyección romántica de Schumann”.

En 1908, año en el que se publica “Sobre las cuestiones básicas de la poética operística”, Pfitzner se establece en la ciudad de Estrasburgo donde es nombrado Director del Conservatorio y de la Orquesta Sinfónica de esta ciudad y, en 1910 comparte el cargo de Director de la ópera municipal.

El estudio de esta etapa en la vida de Pfitzner resulta gratamente desconcertante para el interesado en su obra, pues, para quien pasa por ser el anti-Mozart y anti-Haydn, debido al esfuerzo que le suponía componer (7); no sólo realiza el vasto drama “Palestrina”, sino que desarrolla una intensa

actividad en todos los campos de la cultura musical en una ciudad que tenía sólo 200.000 habitantes, haciendo de ella la nueva Atenas musical. Un punto obligado de referencia, la fama musical de la ciudad hace que jóvenes y, más tarde, directores de orquesta conocidos trabajen en la Opera Estrasburgo así: W. Furtwängler (1909-11), Otto Klemperer (ocasionalmente a partir de 1908 y, más tarde, de 1911 a 1917) y G. Szell (1917-18).

Desarrolla una importante labor como director de orquesta así, desde su llegada a la ciudad comienza a dirigir y, precisamente, con el primer concierto de la temporada 1918-1919 termina la actividad de Pfitzner en Estrasburgo (8). Aparte de la temporada de abono dirige la mayoría de los conciertos del Festival de Alsacia y Lorena, determinando el orden del programa. Como ejemplo de la diversidad de las obras que se interpretaron durante las temporadas de 1908 a 1917, podemos señalar: Beethoven con dieciocho obras, entre ellas casi todas sus sinfonías, Brahms con ocho obras, Mozart y Schubert con seis cada uno, la tercera sinfonía de Brückner, cinco obras de Strauss, cuatro de Chopin y Tchaikovski, tres de Berlioz, la segunda y cuarta sinfonía de G. Mahler, el concierto para piano y coro de Busoni, obras de Bizet, Lalo, Chausson, D.Indy, Saint-Saëns, Cesar Franck, Max v. Schilling, Elgar, Bach, resulta curioso lo poquísimo que se programaron obras de Schumann – teniendo además en cuenta que era una de las fuentes de la que el músico bebió—. Sin embargo, en 1910 con motivo de su centenario todo el Festival de Alsacia y Lorena se dedicó íntegramente a él, del propio Pfitzner sólo se interpretaron en dos ocasiones lieder con orquesta.

En la programación de los conciertos hay una enorme variedad de autores franceses y alemanes. Si tenemos en cuenta que Estrasburgo a lo largo de su historia había sido vinculada territorialmente a Francia y Alemania apreciaremos un ánimo hermanador de ambas comunidades asentadas en la ciudad y, una tolerancia musical que los vencedores tras la derrota alemana en 1945 no mostraron frente a la obra de Pfitzner. Destaquemos que C. Debussy fue invitado para interpretar obras suyas durante los Festivales anteriormente señalados, pero el compositor de los “Arabescos” no leía cartas escritas en alemán y, así mismo, A. Schoenberg también fue invitado pero, al poner como condición que el público no se riera de sus obras, no llegó a hacer presencia en el mismo.

Cuando en 1910 Pfitzner se hace cargo de la dirección de la Opera Municipal, funda una clase ópera en el Conservatorio que el mismo dirige en aras a la consecución de establecer una temporada de ópera en la ciudad (9). Recuerdo una curiosa anécdota que puede hacernos ver más claramente, junto a la personalidad arrolladora de quien se definió como “un bichejo al que le picó el tren”, hasta donde Pfitzner se comprometió con su labor musical en la ciudad de Estrasburgo... Fue la tarde de una representación de los “Maestros

Cantores” –el drama de Wagner que tanta relación guarda con “Palestrina”–, el cantante que debía interpretar a *Beckmesser* sufrió una indisposición que no le permitió cantar tras finalizar el primer acto del drama, Pfitzner abandonó el atril para encarnar el papel haciendo posible la feliz conclusión de la misma (10).

Pero si Estrasburgo guarda una profunda relación con Pfitzner la clave está que en esta ciudad compuso su leyenda musical “Palestrina”. Las primeras ideas sobre la futura obra las tiene Pfitzner, después de su estancia en el Conservatorio, durante sus tiempos de director de coros, cuando el joven músico se interesa por la historia de la música como desarrollo de su formación musical. Sin embargo, no es hasta los tiempos de Estrasburgo que no surge la figura histórica de Palestrina como personaje del drama (11). Durante dos largos años el músico devora todos los libros que caen en sus manos relativos al tema, en especial “dos grandes historias de los Concilios de Sarpi y Pallavicini” (12). En “Palestrina” encontramos la carta que el emperador Fernando I escribió en defensa del arte polifónico, parte de la “Missa Papa Marcello de Palestrina”, las posturas encontradas que tuvieron parte en la célebre versión veintiséis del Concilio de Trento, donde se discutió sobre el futuro de la música polifónica dentro de la Misa; un rigor histórico documentado y preciso que no obstante, como en el caso de Wagner con respecto a las leyendas en las que basó sus dramas, sabe transformar para extraer del material utilizado lo más significativo mejorándolo, confiriéndole una intención psicológica profunda con la que el compositor quiere mostrarnos al personaje de su obra.

En cuanto al argumento de la obra parte de la leyenda, en su sentido más medieval del término (13), por la que el músico Giovanni Pierluigi da Palestrina habría compuesto, en una noche, con ayuda de los ángeles la “Missa Papa Marcello” que, encargada por el Papa Marcello II, no fue escrita hasta 1562-63, años después del Concilio de Trento donde en su sesión veintiséis se abordó el futuro de la música polifónica, y dedicada al monarca español Felipe II. Sin embargo, Pfitzner hilvana la Missa con el Concilio y el futuro de la música de una forma magistral. En 1910 escribe el libreto después de un estudio exhaustivo de las fuentes utilizadas. Por lo que se refiere a los aspectos musicales de la obra los precursores de la composición son: su “Quinteto para piano” y Lieder Op.24, junto al “Trío de piano” y el “Cuarteto de cuerda” Op.13. En especial dentro del Lieder Op.24 destaca el compuesto sobre el soneto 92 de Petrarca, al que Pfitzner, más tarde, utilizó como estudio preliminar de “Palestrina”. En este Lieder crea el músico una esquividad –como si la música rechazara la comprensión del texto– que ya se muestra en sus Lieder “Aus die Mark” (A la comarca) de 1904 y “Hemberl” (1907), esa esquividad lineal de estos lieder se convierte, en el Lieder sobre el poema de Petrarca, en algo no romántico, disonante, estilizado al estilo “medieval. La

complejidad musical de este drama no tiene parangón con ninguna obra anterior de Pfitzner, en ella el músico inserta treinta y tres leit-motiv junto a otras tantas ideas musicales, llegando a una cifra de unos sesenta entre motivos e ideas musicales (14).

Pero “Palestrina” no hubiera sido posible unos años antes, pues, quien nos habla de la situación de la música es el propio Pfitzner por medio del músico del renacimiento (15). Es en este momento cuando Pfitzner asume el destino de ser, como decía Sócrates de sí mismo, el tábano en las conciencias luchando denodadamente, aun sabiendo que será desterrado al más oscuro ostracismo, por la tradición musical romántica desde la evolución, no mediante la ruptura y, desenmascarando a tanto farsante que se erige en nuevo mesías musical. Concurren en Pfitzner las cualidades de un héroe clásico, dotado de una ética trágica que no entrega sus armas, ni rinde la plaza. ¡Qué gran lección humilde y grandiosa a un mismo tiempo!

El drama “Palestrina” fue escrito entre 1912 y 1915. Estrenándose el 12 de junio de 1917 en el Prinzregententheater de Munich bajo la batuta de Bruno Walter, quien consideró el evento como uno de los más importantes de su vida. En noviembre de 1917, Pfitzner aceptó el reto que suponía llevar la producción múniquesa hasta la neutral Suiza, donde fue representada en Basilea, Berna y Zürich. Destacables fueron también las producciones de Viena y Berlín en 1919, y la obra continuó representándose regularmente en Alemania hasta la II G.M.

La profunda admiración y conmoción que la obra causó desde el estreno en Munich fue el germen de la “Hans Pfitzner-Verein für Deutsche Tonkunst”, que fundaron el director Bruno Walter y el novelista Thomas Mann.

Por encima de la trama histórica que rodea el drama, “Palestrina” trata fundamentalmente de la inspiración en su sentido más amplio: por una parte la soledad creativa en la que el artista debe encontrarse necesariamente inmerso y, de la otra, la dimensión externa de la obra, esto es, la relación de la obra con el mundo real. Hay latente en esta dicotomía conceptual una dimensión profundamente schopenhaueriana del hecho en sí. Pero si “Palestrina” no es la única obra que se ocupa del tema, podemos también destacar con trama parecida las siguientes obras: “Faust” de Ferruccio Busoni (1916-1924), el “Moisés y Aaron” de Arnold Schoenberg (1930-1932) o “Matías el pintor” de Paul Hindemith (1932-1934), sí debemos concluir como sostiene Wolfgang Perschmann en “Palestrina von Hans Pfitzner und das Phänomen der Inspiration”: “...”Faust” y “Aaron” orientados conservadoramente hacia la síntesis quedan inacabados. “Palestrina” orientada modernamente hacia la polaridad arte y mundo llega a la perfección...”

De estos años son también las siguientes obras: los cinco Lieder Op.26 (1916), su obra para barítono y coro sobre textos de los poetas A. Kopisch y Eichendorff “deutsche esänge” 1915-16) y, su Sonata Op.27 dentro de las composiciones camerísticas.

Durante la temporada de 1918-19, se realiza el primer concierto de abono en la ciudad de Estrasburgo; luego, quizás como consecuencia del agravamiento de la situación de la guerra, inicia con la orquesta una gira por diversas ciudades. Es durante esta *tournée* donde Pfitzner se entera de la derrota sufrida por su país. Como resultado de esta contienda Estrasburgo pasa a incorporarse, de nuevo, al territorio francés. Pfitzner ya no regresará a la ciudad que fue testigo de dos lustros de esforzado trabajo, mientras las nuevas autoridades se disponen a borrar todas las huellas del músico alemán. Quizás en esos momentos de aciaga zozobra Pfitzner viese, de nuevo, vagando entre sus pensamientos inertes la sombra proyectada del bondadoso *Palestrina*, como el canto del cisne de una época a la que se condenaba al olvido.

▪ NOTAS

(1).- Referencia al último verso de su drama “Palestrina”.

(2).- Existe una grabación editada en disco compacto, perteneciente a la serie “Composers in person” del sello discográfico EMI Classic, en el que se incluyen numerosos lieder del músico acompañando al barítono Gerhard Hüsch. A lo largo de su vida Pfitzner continuó ofreciendo conciertos como reconocido acompañante. Quizás ésta y la dirección orquestal, de la que existen algunas grabaciones –especialmente recomendables la Sinfonía 6 y 8 de Beethoven– sean las facetas más olvidadas del compositor moscovita.

(3).- En ellos, aunque obras de juventud, muestra una característica fundamental que seguirá imprimiendo a lieder posteriores: la relación sensible que busca entre los versos y la música, esa comunión espiritual tan genuinamente wagneriana. Para ello, a lo largo de su vida no dudará en utilizar poemas de: Miguel Angel, C.F.Meyer, Dehmel, Goethe, Petrarca, además de los que citamos en el artículo. En estos primeros lieder se muestra la vitalidad desbordante y la fluidez radiante que dimana de su música, si comparamos el lieder “Immer leiser wird mein Schlummer” (Siempre será breve mi sueño) que Pfitzner escribiera a los 19 años y el que 22 años antes había compuesto J. Brahms, desconocía esta última composición, encontraremos la plasmación de lo anteriormente expuesto.

(4).- Pfitzner escribió “las últimas notas de ‘Fest auf Solhaug’ las escribí en una noche oscura, ante mi pequeño pupitre, a la claridad de una vela”. La imagen de la soledad del creador planea a lo largo de toda la obra de Pfitzner. La conclusión de esta obra posibilitó que el joven músico intentara una atrevida incursión en el campo dramático.

(5).- El propio músico en referencia a la obra citada dice: “Teníamos en Richard Wagner el mayor ejemplo de un poeta que vivificó y profundizó el bien espiritual en tiempos pasados, lo salvó para tiempos venideros...” ¡Qué gran similitud, digna de contar entre las vidas paralelas de Plutarco, entre ambos músicos!

La influencia wagneriana no sólo se manifiesta en algunas semejanzas temáticas, “en cada página se encuentran uno o más compases con reminiscencias wagnerianas”, sino a nivel de dicción y en el carácter de los personajes de la obra.

(6).- Junto a las publicaciones que Pfitzner dedicó a combatir “la nueva música”, un objetivo prioritario en su vida lo constituyó la divulgación de la obra de los compositores románticos alemanes. En el caso de C.M v Weber publicó dos artículos: el primero aparecido en 1914 sobre “El cazador furtivo” y el segundo “Qué es para vosotros Weber” (1926); sobre Marschner escribió “Sobre la puesta en escena de Helling en el Teatro del Estado de Dresde” (1923) y “El Vampiro” (antes de 1926); desde el plano musical realizó adaptaciones del “Vampiro” y de “El templario y la judía”.

(7).- Como sabemos Hans Pfitzner fue contemporáneo de Richard Strauss quien tenía bastante facilidad para componer, se cuenta la anécdota que Pfitzner conversando con Strauss le comentó el martirio que le suponía componer y éste, ni corto ni perezoso, le dijo: “Wenn’s eahna so anstrengt, warum komponieren?”, lo cual traducido del dialecto bávaro significa “Cuando a uno le cuesta tanto, ¿por qué compone usted?”. Richard Strauss en su ensayo “Vom melodischen Einfall (De la inspiración melódica) nos dice al respecto: “la inspiración melódica que me asalta de repente procede directamente de lo eterno, aparece en la fantasía de forma inmediata...” Recordemos que se decía que Richard Wagner tenía, también, una gran facilidad para componer –salvo fases aisladas como el suceso del hojalatero que se instaló al lado de su casa, circunstancia de la que sacó partido como podemos comprobar en el segundo drama de la “Tetralogía”–.

(8).- El final de la I G.M. le sorprende al músico durante una gira.

(9).- De su impecable labor como escenógrafo, función que asumió desde que fue nombrado Director de la Opera municipal de Estrasburgo, queda constancia por los comentarios sobre sus modélicas representaciones de los dramas wagnerianos, entre ellos el “Tannhäuser” y, después de las reservas que para su último drama fijó el autor, “Parsifal”, así como del repertorio alemán destacando “Der Freischütz” (El cazador furtivo) de C.M. v. Weber, y las obras de Marschner.

(10).- Lo mismo que ocurrió durante esta representación de “Los Maestros Cantores de 1913, sucederá a lo largo de su carrera musical en algunas otras ocasiones, como por ejemplo, cuando inesperadamente Pfitzner sustituyó a Novageim en la representación de “Palestrina” en Berlín, o cuando Pfitzner durante un concierto en 1932, “disimuló” sus propios lieder cuando el cantante Janger no estaba en escena. La capacidad de trabajo y la adaptación a las circunstancias, es una constante del quehacer profesional de Pfitzner.

(11.- Ello no me parece un hecho accidental sino sustancial, el propio Pfitzner escribe “La Naturaleza ha planteado una idea profundamente emotiva, la misma Naturaleza me creará también el medio para llegar a la madurez de esta idea”.

(12).- A propósito de la génesis de “Palestrina” su compositor pronunció una conferencia en 1932, que luego sería incorporada a sus obras completas, la cita está sacada de este texto.

(13).- Hecho relativo a la vida de los Santos o milagro obrado por intervención Divina.

(14).- Debemos considerar hacer hincapié en dos conceptos diferenciadores que Pfitzner establece dentro de sus obras: de una parte, lo que denomina *Idee* –utilizando el término en el sentido griego del mismo– que tendría parecida significación al prefijo alemán –*ur* (prefijo que no existe por sí mismo) y que hace referencia a lo inicial, lo primario. *Idee* como motivo musical que nos acerca, que nos recuerda vagamente algo. Mientras el término *Einfall*, podría traducirse como caer (*-fall*) en algo, lo que tendría una similitud más enraizada en los motivos musicales wagnerianos, siendo de naturaleza más profunda.

(15).- Son muchos los indicios que señalan que Palestrina es la imagen histórica por la que se expresa Pfitzner, la propia situación con respecto a la “nueva música” que expone en sus libros “Futuristengefahr” (El peligro del futurismo) de 1917 y “Die neue Asthetik der musikalischen Impotenz” (La nueva estética de la impotencia musical), está ya fuertemente arraigada en el músico. Sobre el particular, puede hacernos reflexionar el acorde que oímos interpretar al discípulo *Silla* emparentado empáticamente con el “Pierrot” de Schoenberg.

El director de música alemán W. Furtwängler escribe en una carta dirigida a Pfitzner: "...usted es Palestrina", Otto Daube, en su libro sobre el músico, escribe: "Pfitzner se ha representado a sí mismo biográficamente dos veces: en el escrito "Impresiones e imágenes de mi vida" y en el poema y la música de 'Palestrina' ". En un pasaje de la conferencia que Pfitzner pronunció en 1932: "Yo considero que "Palestrina" es la más importante de mis óperas. La quintaesencia de mi vida musical, como ésta es la última obra que es enteramente mía –no sólo en la concepción sino también en el cumplimiento" y, para concluir sobre en este aspecto en una carta a Willy Levin el músico escribe refiriéndose a "Palestrina": "Esto es un asunto profundamente personal".