

El arte de dirigir la orquesta

Por Richard Wagner

[Ir al menú principal](#)

Nota del traductor

En toda la historia de la literatura musical no hay figura más interesante que la de Ricardo Wagner, genio en el que se dió, como en ningún otro, un caso de perfecto equilibrio entre sus facultades musicales y literarias. El público de lengua española conoce a Wagner literato por las traducciones que se han hecho de algunos de sus opúsculos humorísticos escritos durante su primera estancia en París; pero los escritos más interesantes en que trata problemas estéticos, técnicos y prácticos del arte musical, no han sido aún traducidos al español. Entre éstos es, sin duda, el más importante su obra «Opera y Drama», en la que expone toda su estética. Tal vez algún día acometamos la empresa de poner en castellano esa obra fundamental. Pero por ahora nuestra misión es más modesta. Se limita a dar a conocer un folleto sobre el arte de dirigir la orquesta, que fué publicado por Wagner en la «Neue Zeitschrift für Musik» en noviembre y diciembre de 1869 y reimpresso en tirada aparte en marzo de 1870.

Quien busque en esta obra de Wagner un tratado didáctico sobre la técnica del difícil arte de dirigir, se verá defraudado. Pero al mismo tiempo no podrá menos de admirar la cantidad de observaciones, justas unas, sorprendentes otras, pero todas impregnadas de intenso amor al arte, que saltan en cada página del libro.

Hoy, que la afición a los conciertos sinfónicos se extiende más que nunca por España entera, y que al mismo tiempo, por la gran difusión de las bandas de música no hay pueblo en ciertas provincias donde no haya por lo menos un director, un Kapellmeister que apasiona la opinión del público, creemos que habrá muchos profesionales y aficionados que leerán con gusto la obrita de Wagner. Para ellos la hemos traducido, sin pretensiones literarias, y procurando, más que una versión literal, dar la impresión justa de la idea, aunque tal vez con excesiva abundancia de palabras en nuestro generoso castellano. Pero no había tiempo de buscar la concisión.

En esta obra, como en casi todos los escritos de Wagner, se mezcla constantemente la doctrina profunda con las picantes alusiones personales, que si algunas han perdido ya su sal, otras conservan vivo el aguijón. Esto no dejará de agradar a los lectores, de quienes me despido, si por dicha los tengo. Si así fuera, les prometo emplear mi trabajo, modesto, pero bien intencionado, en darles en castellano otras obras de Wagner, que, a pesar de todos los pesares, está hoy más vivo que nunca.

Julio Gómez

EL ARTE DE DIRIGIR LA ORQUESTA

¡Fliegenschmätz' und Mückennas'
Mit euren Anverwandten,
Frosch im Laub und Grill'im Gras,
Ihr seid mir Musikanten!

(¡Moscas, mosquitos y cuántos haya
de vuestra especie; ranas, grillos, sed
todosmis músicos!)

GOETHE

Propóngome exponer en las páginas siguientes el resultado de mis observaciones personales y el fruto de una larga experiencia en una rama del arte musical que hasta hoy ha estado abandonada a la rutina en su ejercicio y a la ignorancia en su crítica. Para avalorar mi propia opinión en la materia, me dirigiré, no a los directores de

orquesta, sino a los ejecutantes instrumentistas y cantores, pues ellos solos experimentan el sentimiento íntimo de ser bien o mal dirigidos. Y aun éstos no pueden decidir en este punto, si, lo que es frecuentísimo, por desgracia, no han tenido nunca la fortuna de estar bajo las órdenes de un buen director de verdad. Lo que yo voy a escribir no es un tratado sobre la dirección, sino una serie de observaciones prácticas, más o menos desarrolladas circunstancialmente.

Es indiscutible que la manera de transmisión de las obras musicales al público no puede ser nunca indiferente a los compositores, ya que la impresión no puede ser buena sin una buena ejecución, y la aptitud para juzgar la obra se anula con una mala. Cualquiera que siga con atención y algún conocimiento de causa mis razonamientos acerca de los elementos necesarios para una buena ejecución, se dará cuenta de lo que generalmente en Alemania es, no solamente la interpretación de las óperas, sino también la de las obras sinfónicas.

Los defectos evidentes de las orquestas alemanas, tanto en su constitución, como en el resultado artístico de su actividad, dependen en primer lugar de las malas cualidades de los músicos que las dirigen. Cuanto más grandes han llegado a ser las exigencias ineludibles de nuestras orquestas, tanta mayor negligencia e ignorancia han empleado las autoridades superiores de los establecimientos artísticos en la selección y nombramiento de los directores.

Cuando el máximo exigible a una orquesta se limitaba a las partituras de Mozart, siempre se encontraba dirigiéndola el característico maestro de capilla alemán, altamente respetado (al menos por sus conciudadanos), seguro, severo, despótico y no pocas veces hasta brutal. El último de esta especie fué Federico Schneider, en Dessau; Guhr, de Francfort, también era de la misma clase. Lo que estos hombres y sus congéneres, a quienes se llamaba por chanza, «viejas pelucas», eran capaces de hacer cuando se las habían con la música nueva, lo pude apreciar hace unos ocho años en la ejecución de mi «Lohengrin» en Karlsruhe, bajo la dirección del viejo maestro José Strauss (1773-1866). Este buen viejo, excelente músico, miraba sin duda, mi partitura con espanto y asombro lleno de inquietudes; pero su energía se concentraba plenamente en la dirección de la orquesta, imposible de mejorar en la precisión y el vigor; se veía que todo el mundo le obedecía como a hombre con quien no se juega y que tiene siempre en la mano a sus subordinados. Es digno de notarse que este viejo ha sido el único director célebre entre mis conocidos que haya tenido verdadero fuego: sus *tiempos* eran con frecuencia más bien precipitados que retardados; pero siempre enérgicos y ejecutados con brillantez. La dirección de H. Esser (1818-1872), en Viena, me ha producido igualmente una buena impresión.

En fin, lo que hacía a estos directores del antiguo régimen, cuando no peseían tan buenas cualidades como los citados, incapaces de ponerse a la altura de las circunstancias cuando surgía la música nueva, era precisamente su hábito inveterado de formar la orquesta según las normas de tiempos pasados y sujetarse simplemente a lo que permitían los medios empleados según viejas costumbres.

No conozco ni un solo ejemplo en Alemania de orquesta formada teniendo en cuenta las exigencias de la nueva instrumentación. En las grandes orquestas, los músicos llegan, según antigua costumbre, a los primeros puestos por derecho de antigüedad, y, por consiguiente, no los ocupan hasta que sus fuerzas han disminuído con la edad, mientras que los instrumentistas más jóvenes y enérgicos quedan en segundo término, lo que ocasiona, sobre todo en los instrumentos de viento, un defecto considerable.

Si en los últimos tiempos, gracias a los constantes esfuerzos y al progreso general de la técnica de nuestros profesores, estos defectos han ido atenuándose, hay otra práctica que produce resultados malísimos y persistentes, que es la manera de cubrir las plazas de los instrumentistas de cuerda. Se sacrifica desconsideradamente la parte de segundos violines, y todavía más la de violas. Este último instrumento se confía generalmente a violinistas inválidos o inhábiles y hasta a un instrumentista de viento, retirado; cuando más, se procura colocar en el primer atril de violas a un buen instrumentista para ejecutar los *a solo* que se presentan de cuando en cuando; sin embargo, yo he visto muchas veces que en estos casos hacía el papel de la viola el violín concertino. En una gran orquesta, con ocho violas, no he podido encontrar más que uno que pudiera ejecutar correctamente los numerosos pasajes difíciles de una de mis últimas partituras.

El sistema de que hablo procede del carácter de la antigua instrumentación, en la cual la viola no se utilizaba más que para reforzar el acompañamiento; puede justificarse también en la época moderna por el mezquino sistema de instrumentación de los compositores italianos, cuyas obras constituyen una parte importante y favorita se ocupan en primer lugar de estas óperas a la moda del gusto notorio del público principesco a quien sirven, del público en el repertorio de los teatros alemanes. Como los mismos intendentes de los grandes teatros, siguiendo día, no podemos asombrarnos de que las pretensiones fundadas en obras completamente antipáticas a estos señores, no sean satisfechas sino en el caso de dar con un director de orquesta de autoridad

y seriamente apreciado que sepa exactamente lo que se necesita en las orquestas para interpretar la música moderna.

Esto es lo que les faltaba generalmente a nuestros antiguos directores: comprender, sobre todo, la necesidad de aumentar en proporción suficiente el número de instrumentos de cuerda en nuestras orquestas, en relación con el número y empleo cada vez más importante de los instrumentos de viento; pues, lo que se ha intentado recientemente desde este punto de vista, después de evidenciar la creciente desproporción, no ha bastado jamás a colocar a las orquestas alemanas, tan elogiadas, a la altura de las orquestas francesas que nos sobrepujan todavía por la fuerza y habilidad de los violines y más aún de los violoncellos.

El verdadero y primordial deber de los directores de orquesta jóvenes y que siguen la escuela moderna sería reconocer y ejecutar lo que no han comprendido los del antiguo régimen. Pero se había procurado cuidadosamente que no hicieran sombra a los intendentes de los teatros, y, sobre todo, que no se apoderasen de la autoridad privativa de los enérgicos «viejas pelucas» de los tiempos antiguos.

Es importante e instructivo ver cómo la nueva generación que representa hoy todo el mundo musical alemán, llegó a los puestos y a los honores en su carrera. Como el sostenimiento de las orquestas se debe principalmente a la existencia de los teatros de corte y de los teatros en general, nos es preciso admitir que las direcciones de los teatros designan a la nación alemana aquellos de entre nuestros músicos que, a su juicio, representan, con frecuencia durante períodos de medio siglo, la gloria y el genio de la música alemana. La mayoría de estos músicos tan favorecidos deben saber como han llegado a esta distinción, pues los servicios por ellos prestados al arte no están muy visibles para los ojos de los profanos.

El verdadero músico alemán obtenía estos pingües empleos, pues de este modo eran considerados por los que los concedían, en la mayor parte de los casos, por una sencilla aplicación de la ley de la inercia; se subía a fuerza de hacerse empujar poco a poco. De este modo han llegado, según creo, a su elevado puesto la mayoría de los directores de la Orquesta de la Opera de Berlín. Alguna vez, por el contrario, se llegaba a saltos; se alcanzaba la meta de repente por la protección de la camarera de alguna princesa y otros medios análogos. Difícil es calcular el perjuicio causado a nuestras orquestas de los grandes teatros por tales sujetos, completamente desprovistos de autoridad. Carentes en absoluto de méritos, no podían mantenerse en su puesto frente a sus subordinados, sino a costa de humildad ante un jefe superior ignorante, que pretendía saberlo todo, y de su baja complacencia ante las más caprichosas disposiciones. Sacrificando toda disciplina artística, que, por otra parte, eran incapaces de guardar, sumisos y obedientes a todo lo que venía de un superior, llegaban a veces a disfrutar del general favor. Todas las dificultades relativas al trabajo eran salvadas, con satisfacción recíproca, con el auxilio de una invocación llena de unción a «la tradicional excelencia de la orquesta de X». ¿Quién se fijaba, pues, en que las interpretaciones de tan célebre corporación descendían de año en año? ¿En dónde se hallaban los maestros capaces de juzgarlo? No sería la crítica, seguramente, quien lo hiciera, que no sabe más que ladrar, cuando no se le cierra la boca. Y en cerrarle la boca sí que eran competentes en todos lados.

En nuestros tiempos, estas plazas de director de orquesta son cubiertas por hombres especiales: sin más norma que el capricho de la dirección superior, se hace venir, no importa de dónde, un buen practicion; ¡y esto para inyectar un poco de energía a los directores del país! Esos individuos son los que montan una ópera en quince días y se las arreglan a maravilla para dar tajos a contento y para componer en las obras extranjeras *cadencias* de efecto para las tiples. La orquesta de la Corte de Dresde ha disfrutado de estas ventajas con uno de sus directores más celebres¹.

Alguna vez también se busca la verdadera celebridad; se quiere una gran figura del mundo musical. Los teatros no tienen nada que ofrecer en esta clase de mercadería; pero, afortunadamente, las academias de canto y las Sociedades de conciertos producen genios en abundancia, si hemos de creer a los críticos de nuestros periódicos políticos que a cada paso nos los descubren. Estos son los banqueros musicales de hoy, tales como han salido de la escuela de Mendelssohn, o se han presentado en el mundo bajo sus auspicios. De todos modos, son de una raza diferente a la de los retoños impotentes de nuestros «viejas pelucas», músicos que no se han criado en la orquesta o en el teatro, sino que han sido educados convenientemente en los Conservatorios de reciente creación, que componen oratorios y salmos, y no faltan a los ensayos de los grandes conciertos. También han recibido lecciones de orquesta y se nos presentan con una elegante compostura completamente desconocida hasta ahora para los músicos. Si de algo pecaban, no era ciertamente de rudeza; y lo que, en nuestros pobres *Kapellmeister* indígenas era una pavorosa timidez y una temblorosa falta de aplomo, se manifestaba en ellos como de buen tono, al cual creían no faltar nunca, a pesar de su posición algún tanto vacilante, a causa de nuestro estado social completamente «vieja peluca» alemán. Creo que esta clase de músicos han ejercido una influencia favorable sobre nuestras orquestas: sin duda, han hecho desaparecer

muchas crudezas, muchas brusquedades, y que desde entonces la interpretación se cuida más y llega a mayor grado de perfección. La orquesta moderna les era más familiar, pues, desde muchos puntos de vista, Mendelssohn había ejercido una orientación delicada y concienzuda en la vía que hasta entonces solamente había sido explorada por el genio admirable de Weber.

Pero una cosa les faltaba para favorecer la nueva organización de nuestras orquestas y de los establecimientos a que están adscritas: la energía, producida solamente por la confianza en sí propios, fundada siempre sobre el verdadero mérito personal. Pues, desgraciadamente, en ellos todo era ficticio: reputación, talento, educación, hasta la fe, la esperanza y la caridad. Se ocupaban tanto de sí mismos, de las dificultades para mantener su situación artística, que no les quedaba tiempo ni energía para pensar en las cuestiones generales, que, por otra parte, les importaban bien poco. No han substituído a nuestros antiguos maestros alemanes, pesados como el plomo, sino porque éstos habían caído demasiado abajo y se habían hecho completamente incapaces de satisfacer las exigencias de la época moderna y de su estilo musical; se diría que no ocupaban sus puestos más que durante un período de transición, tan poco les interesaba el ideal artístico alemán, que atrae hoy a todos los hombres cultos, y que era completamente extraño a su naturaleza íntima. Para responder a las necesidades de la música nueva no contaban más que con subterfugios. Meyerbeer, por ejemplo, era muy exigente; en París, pagó de su bolsillo particular un flautista que le interpretase a gusto un pasaje; como conocía perfectamente los requisitos de una buena interpretación y era además hombre rico e independiente, hubiera podido ser de extraordinaria utilidad a la orquesta de Berlín, cuando el Rey de Prusia le nombró director general de Música. Tampoco Mendelssohn, llamado allí al mismo tiempo, carecía, ciertamente, de conocimientos y cualidades excepcionales. Los dos, sin duda, hubieron de encontrar los mismos obstáculos con que ha tropezado todo el que ha querido hacer algo bueno en ese terreno; pero preciso es reconocer que estaban en mejores condiciones que nadie para haber removido esos obstáculos. ¿Por qué les abandonó la fuerza? En verdad, nos parece que no tuvieron suficiente energía. Han dejado las cosas en el mismo estado que las han encontrado: si observamos hoy nuestra célebre orquesta de Berlín, notaremos que han desaparecido en ella hasta las más remotas huellas de la precisión espontánea. ¡Y eran Meyerbeer y Mendelssohn! ¿Qué no harán hoy sus elegantes sombras chinescas?

Resulta de esta ojeada que acabamos de echar sobre los supervivientes de la antigua escuela y sobre los nuevos directores que han surgido que no se pueden fundar en ellos grandes esperanzas para la reforma de la orquesta. Al contrario, la iniciativa de los dichos perfeccionamientos que en ciertas cosas se han notado, siempre ha venido de los profesores de orquesta, lo cual se explica fácilmente por los indudables progresos que presenciamos en la habilidad técnica. Los servicios que han prestado a las orquestas los virtuosos de distintos instrumentos son indiscutibles; hubieran sido más completos todavía si los directores hubieran estado a la altura de las circunstancias. Los virtuosos adelantaron muy pronto a las últimas pelucas de nuestros viejos Kapellmeister, profesores de piano, etcétera, que, protegidos por las camareras les habían sucedido. El virtuoso desempeñó el mismo papel en la orquesta que la *prima-donna* en el teatro. El elegante director a la nueva moda se asoció además con el virtuoso; esto, bajo muchos aspectos, no era perjudicial y hubiera podido conducir al éxito, si estos señores hubiesen comprendido el alma, el espíritu verdadero, de la música alemana.

Pero es preciso observar, en primer lugar, que debían sus puestos al *teatro*, al cual las orquestas en general debían también su existencia, y que la mayoría de sus trabajos y de sus obras se referían a la Opera. Hubieran necesitado, fuera del teatro de ópera, aprender aún muchas cosas y hubieran necesitado también y sobre todo comprender la aplicación de la música al arte dramático, lo mismo que es indispensable al astrónomo la aplicación de las matemáticas a la Astronomía. Si hubieran comprendido esto, y, sobre todo, el canto y la expresión dramática, se hubiera encendido para ellos una nueva luz en la dirección de orquesta y en la ejecución de las obras de la nueva música instrumental alemana.

Mi mejor guía, desde el punto de vista del movimiento y de la interpretación de la música de Beethoven, lo hallé inesperadamente en el canto apasionado y pleno de autoridad de la Schraeder-Devrientⁱⁱ; desde entonces me ha sido imposible dirigir, por ejemplo, la conmovedora cadencia del oboe en el primer tiempo de la Sinfonía en *do* menor



de una manera descuidada, como siempre la había oído interpretar; sí, yo sentía, partiendo de esta cadencia, cuya interpretación me fué así revelada, cuánta importancia y qué expresión había de darse en el pasaje

correspondiente al calderón del primer violín



y de la emoción que yo sentía en estos pormenores, insignificantes en apariencia, surgió a mis ojos una comprensión nueva y palpitante de todo el tiempo. Con esta indicación quiero solamente demostrar, de pasada, la fuerza nueva que tendría a su servicio el director de orquesta para perfeccionar una educación musical superior, desde el punto de vista de la ejecución, si comprendiese bien su misión en el teatro, al cual debe su posición y su renombre. Estima a la ópera (y el lamentable estado de este género artístico en los teatros alemanes le suele dar la razón con harta frecuencia) como una penosa obligación de oficio diario, y cifra sus ilusiones en las salas de concierto, de donde procede. Porque, como antes he dicho, siempre que la intendencia de un teatro busca un director célebre, le halla en otros sitios, pero nunca en los teatros de ópera.

Para juzgar justamente lo que un antiguo director de conciertos o de Sociedades corales puede hacer en el teatro, es preciso estudiar allí donde se le puede considerar como en su propia casa, en donde ha fundado su reputación de músico alemán «sólido». Estudiémosle en primer lugar como director de conciertos.

La ejecución en la orquesta de nuestra música instrumental clásica produjo en mí, cuando aún era muy joven, una impresión penosa, que se ha reproducido en época más reciente cuando he asistido a las mismas ejecuciones. Toda la expresión, toda la vida, toda el alma que las obras me habían revelado en el piano o a la simple lectura de la partitura, apenas las descubría en la ejecución orquestal, y, desde luego, puedo afirmar que pasaban inadvertidas de la mayor parte de los oyentes. Me sorprendió, sobre todo, la debilidad de la cantinela mozartiana, que, en otro tiempo, me había parecido llena de profundo sentimiento. Las causas de este fenómeno no me fueron claramente reveladas sino mucho después; las he expuesto al pormenor en mi *Informe sobre la fundación de una escuela alemana de música en Munich*, trabajo al cual remito al lector curioso. Estas causas proceden indiscutiblemente de la absoluta carencia de un verdadero conservatorio de música alemán, en el sentido estricto de la palabra; es decir, de una escuela en donde se conservase de manera continua y viviente la sana tradición de la ejecución normal, tal cual hubiera sido fijada por los maestros mismos, lo que supondría, naturalmente, que éstos se habían ocupado en establecer esa tradición. Por desgracia, esta hipótesis y sus lógicas consecuencias no han prendido en el espíritu de la cultura alemana, y, todavía hoy, si queremos informarnos autorizadamente sobre el tiempo o la interpretación de un trozo de música clásica, nos vemos reducidos a conformarnos con las fantasías personales de cada director de orquesta.

En mi juventud, estos trozos se ejecutaban en los famosos conciertos del Gewandhaus de Léipzig, a la buena de Dios, sin dirección; bajo las indicaciones del arco de Matthoei, entonces violín concertino, se tocaban de cabo a rabo como las oberturas o los intermedios en el teatro. No tenían, por lo tanto, que sufrir las obras la influencia perniciosa de la individualidad del director; todos los inviernos, con regularidad perfecta, se volvían a tocar las obras maestras de nuestra música clásica que no presentaban dificultades técnicas excepcionales: la ejecución era afuente y precisa; se veía que la orquesta volvía a hallarse con gusto ante sus trozos favoritos, que conocía a fondo, y a los que saludaba por lo menos una vez al año.

La única obra que no resultaba con la misma facilidad era la novena Sinfonía de Beethoven; sin embargo, se hacía cuestión de amor propio no dejar de tocarla de cuando en cuando. Yo había copiado de mi mano la partitura y la había reducido para piano solo. ¡Cuál no sería mi sorpresa, cuando la oí en el Gewandhaus, al no recibir sino impresiones muy confusas! Mi descorazonamiento fué tal, que, dudando de Beethoven, abandoné totalmente el estudio durante algún tiempo. Por entonces fué para mí muy instructivo el convencerme de que no había empezado a gustar verdaderamente las obras de Mozart hasta el día en que tuve ocasión de dirigir yo mismo la ejecución, y me fué dado seguir mi propio sentimiento en la ejecución de la cantinela mozartiana. Pero no llegué al pleno convencimiento de la verdad hasta que oí, en 1839, esta Novena Sinfonía, que se me había llegado a hacer sospechosa, ejecutada por la Orquesta del Conservatorio de París. Cayó la venda de mis ojos; ví claramente la misión de la interpretación y penetré de golpe en el secreto de la feliz solución del problema. La orquesta había aprendido a identificarse, en cada compás, con la *melodía* de Beethoven, que había, evidentemente, escapado a nuestros bravos músicos de Léipzig; y esta melodía era *cantada* por la orquesta.

Ahí está el secreto. Y ciertamente no me había sido revelado por ningún director genial. Habeneck, a quien se daba el honor de esta ejecución, después de haber hecho ensayar durante un invierno entero esta sinfonía, no

había experimentado otra impresión que la producida por una música para él ininteligible y sin efecto alguno; pero es muy dudoso que ningún director alemán le hubiese entonces comprendido mejor. Sin embargo, esta misma incompreensión determinó a Habeneck a consagrar un segundo y tercer año al estudio y a no perdonar medio de que el nuevo *mélos*ⁱⁱⁱ de Beethoven fuese comprendido por cada uno de los músicos, y, como estos músicos estaban dotados del verdadero espíritu de la ejecución melódica, no podían menos de llegar a realizarla. Tengamos en cuenta también que Habeneck era un director de orquesta de los de vieja cepa: era amo y todo el mundo le obedecía.

Conservo aún en la memoria la belleza indescriptible de aquella ejecución de la Novena Sinfonía. Para dar una idea, siquiera sea aproximada, escogeré al azar un pasaje en el cual indicaré, como pudiera hacerlo en cualquiera otro, la dificultad de la interpretación de Beethoven y la mediocre aptitud de las orquestas alemanas para vencerla.

Nunca, ni aun con las mejores orquestas, me ha sido posible después, obtener una ejecución tan perfectamente igual de este pasaje del primer tiempo:



como la que oí entonces (hace ahora treinta años) a los músicos de la orquesta del Conservatorio de París. Este pasaje, cuyo recuerdo retorna con frecuencia a mi memoria, me ha demostrado más tarde con claridad en qué consiste la excelencia de la ejecución orquestal, que encierra en sí el *movimiento* y el *sonido tenido*, al mismo tiempo que la ley dinámica. Lo que prueba más que nada la maestría de los profesores de orquesta de París, es el hecho de ser posible para ellos la ejecución de este pasaje tal y conforme está escrito. Ni en Dresde, ni en Londres, ciudades en las que dirigí después esta Sinfonía, pude llegar a hacer completamente imperceptibles los cambios de arco y de cuerda de los instrumentistas, en esta figuración repetida subiendo, y todavía menos a evitar la acentuación involuntaria en la progresión ascendente de este pasaje, ya que el músico vulgar tiende a aumentar la fuerza al ascender y a disminuirla al descender. En el cuarto compás del pasaje en cuestión, llegábamos siempre a un *crescendo* que nos hacía dar inconscientemente, necesariamente, al *sol bemol* tenido del quinto compás, un acento casi violento que era aquí muy perjudicial a la significación tónica, tan original, de esta nota.

La impresión que produce este pasaje ejecutado de la manera corriente, en contra de la voluntad del autor claramente indicada por una precisa acotación, es difícil explicarla de modo que obtengamos la deseada reprobación del común de los oyentes; aun con esa ejecución imperfecta, queda mucho del descontento, del deseo, de la inquietud que el autor quiso expresar, pero la naturaleza íntima de esos sentimientos no la comprenderemos sino oyendo ese pasaje como el maestro le pensó y como, hasta ahora, no le he oído interpretar sino a los músicos de París en el año 1839. Me acuerdo que la impresión de monotonía dinámica (perdonadme esta expresión de absurda apariencia aplicada a un fenómeno muy difícil de describir) en esta progresión de intervalos extraordinarios, extraños, de la marcha ascendente, con su resolución sobre el *sol bemol*, tenido y cantado con exquisita ternura, al cual respondía el *sol natural*, cantado y tenido con no menor suavidad, fué la que me inició como por encanto en estos incomparables misterios del espíritu, que desde entonces me llegaron al corazón sin intermediarios, clara e inteligentemente.

Pero, sin insistir sobre esta revelación sublime, solamente me pregunto, al recordar la serie de observaciones prácticas que entonces pude hacer, cuál había sido el camino seguido por los músicos parisienses para llegar a una solución tan precisa del difícil problema. En primer lugar, evidentemente, el trabajo consciente, por un trabajo propio de músicos que no se contentan con hacerse recíprocos cumplidos, que no creen que las cosas pueden conocerse por repentinas adivinaciones; que, por el contrario, en presencia de que aún no han comprendido, se sienten humildes y afanosos, buscando la resolución de las dificultades en el terreno que pueden pisar con firme paso, en el único posible, en el de la técnica.

La influencia de la escuela italiana sobre los músicos franceses, tan poderosa y esencial, ha tenido esto de bueno: que la música no les es accesible, sino a través del canto: tocar bien un instrumento es para ellos cantar bien en un instrumento. Y, como lo acabo de decir, aquella excelente orquesta, *cantaba* la Novena Sinfonía.

Pero, para poder cantar bien, era preciso observar el *movimiento exacto*: y ésta fué la segunda cosa que me llamó entonces la atención. Al viejo Habeneck no le guiaba en sus estudios ninguna inspiración estético-abstracta. No tenía *genialidad* alguna: pero *encontraba el movimiento exacto conduciendo a su orquesta, por medio de un trabajo perseverante, a apoderarse del mélos de la sinfonía*.

Unicamente la inteligencia del mélos nos da el verdadero movimiento: estos dos elementos son inseparables; el uno condiciona al otro. Y si no temo, formulando un juicio sobre la manera de ser interpretadas la mayor parte de las veces entre nosotros las obras clásicas, decir que es defectuosa en grado considerable, es porque no temo añadir *que nuestros directores de orquesta no comprenden el tiempo exacto, por la razón de que no comprenden el canto*. Aún no he hallado en Alemania un solo director de orquesta capaz de cantar realmente, con una voz cualquiera, no importa si mala o buena, una sencilla melodía; la música es para ellos algo abstracto asimilable en cierto modo a la gramática, la aritmética y la gimnasia. Se comprende fácilmente que con semejantes enseñanzas se pueda llegar a ser un buen profesor de conservatorio o de otro cualquiera establecimiento de gimnástica musical; pero sería milagroso que por ese camino se llegara a infundir alma y vida en una ejecución musical.

A este propósito, me permitiré consignar a seguida ciertas observaciones de pormenor.

Para indicar con una palabra lo que la ejecución de un trozo de música incumbe al director de orquesta, puede decirse que debe, continuamente, indicar exactamente el tiempo; en efecto, en la determinación y elección de éste, veremos, desde luego, si el director ha comprendido o no la obra. El tiempo exacto coloca a los buenos músicos, suficientemente familiarizados con un trozo dado, en el camino de la exacta interpretación, porque supone en quien dirige la orquesta el justo sentimiento de la ejecución. Ahora bien; nos daremos cuenta de la dificultad de determinar el tiempo exacto, si pensamos que esa determinación se funda en la de la buena ejecución en todos sus elementos.

Los antiguos maestros sentían esto tan bien, que, en Haydn y Mozart, la indicación del tiempo era la mayor parte de la veces general: *andante*, en medio de *allegro* y *adagio*, era todo lo que necesitaban, en gradación bien sencilla. J. Sebastián Bach, la indicación de tiempo falta casi siempre, y tal vez esto sea lo mejor desde el punto de vista musical. Bach pensaba, sin duda: Para el que no comprenda mi canto, para quien no sienta ni su carácter ni su expresión, ¿qué significación puede tener esta palabra italiana al principio de mi obra?

Para ceñirme a mi propia experiencia, en mis primeras óperas, hube de indicar de una manera explícita y minuciosa los tiempos, fijándolos de un modo invariable (a mi parecer) con ayuda del metrónomo. Cuando en la ejecución de una de estas óperas, «Tannhauser», por ejemplo, yo hacía notar a mis intérpretes que habían entendido algún tiempo de manera absurda, me contestaban siempre que se habían ajustado con el más escrupuloso rigor a mis indicaciones metronómicas.

Comprendí entonces la inexactitud de las relaciones de las matemáticas con la música; y después, no solamente he prescindido del metrónomo, sino que me he limitado a indicaciones muy generales para el movimiento principal, no empleando cierta precisión más que en las prescripciones de modificación del mismo, cosa casi enteramente extraña a nuestros directores de orquesta. Se me ha dicho que esta generalidad de mis indicaciones había sumido a los directores en nuevas perplejidades y contradicciones, y que esto reconocía como causa en gran parte el haber empleado en las acotaciones palabras alemanas; acostumbrados a las viejas fórmulas italianas, estos señores no entendían lo que yo había pretendido significar al escribir *maessig* (moderado). Uno de ellos, según decía la «Allgemeine Zeitung», de Augsburgo, ha hecho durar tres horas la música de «Oro del Rin», que nunca había llegado a dos horas y media en las interpretaciones ensayadas por mí. Del mismo modo, al darme cuenta de una representación de «Tannhauser», me dijeron un día que la obertura, que bajo mi dirección en Dresde había durado doce minutos, había llegado a durar veinte. Claro es que se trataba de verdaderos artesanos de la música, de esos que tienen un incurable terror a medir *alla breve* y que no salen ni a tiros de su compás a cuatro partes, marcadas correctamente, para demostrarse ellos mismos que están allí para algo y que realmente dirigen. Como hayan llegado tales cuadrúpedos, desde el coro de la iglesia de su pueblo, hasta el sitial directivo de nuestros grandes teatros, tan sólo Dios lo sabe. Retardar no es, sin embargo, la costumbre de los elegantes directores de orquesta de nuestro tiempo; tienen más bien una tendencia fatal a la precipitación y a la carrera dessenfrenada; llega ese hecho a ser tal, que hasta casi sólo caracterizar la música contemporánea, y quiero insistir en él con algún pormenor.

Roberto Schumann me decía un día, en Dresde, que en los conciertos de Léipzig, Mendelssohn le había estropeado el efecto que sobre él hacía siempre la Novena Sinfonía, por haber adoptado un movimiento demasiado vivo, sobre todo en el primer tiempo. Yo mismo he asistido, una sola vez, en Berlín, al ensayo de una sinfonía de Beethoven, ejecutada bajo la dirección de Mendelssohn; era la octava, en fa mayor. Noté que de cuando en cuando y de una manera caprichosa, se fijaba en cualquiera menudencia se obstinaba en hacer sobresalir claramente su ejecución; lo conseguía tan perfectamente, que yo me preguntaba por qué no aplicaría su esfuerzo igualmente a otros matices, tal vez más importantes; de todos modos, la sinfonía, de tan incomparable gracia, se desenvolvía con un agrado y una precisión notables. Muchas veces me ha dicho después el mismo Mendelssohn, a propósito de la dirección, que un tiempo demasiado lento tenía casi siempre grandes inconvenientes, y que él prefería siempre marchar con algún tanto de excesiva velocidad; que una ejecución verdaderamente buena es rarísima; pero que podíamos permitirnos escamotear las dificultades, con tal de que no se viese demasiado; y que, para conseguir este fin, lo mejor era no apoyar demasiado, sino al contrario, resbalar rápidamente por la superficie. Los verdaderos discípulos de Mendelssohn deben haber recibido en esta materia enseñanzas aún más claras y completas; pues las palabras que he recordado no eran de las que el viento se lleva, y después he tenido ocasión de familiarizarme con las consecuencias de esta máxima, y, finalmente, de comprender su razón de ser.

Bien pude observarlo en la Orquesta de la Sociedad Filarmónica de Londres; Mendelssohn la había dirigido durante mucho tiempo, y su método de interpretación se había hecho tradicional; se dice también que los conciertos de esta Sociedad ejercieron sobre el maestro a este respecto una gran influencia. Como allí se ejecuta un número extraordinario de composiciones instrumentales, no se dedica a cada uno más de un ensayo; en la mayor parte de los casos me ví forzado a dejar a la orquesta seguir sus tradiciones, y así conocí a fondo una manera de ejecutar la música que me trajo a la memoria con mucha viveza las ideas que me había expuesto Mendelssohn en el asunto.

Allí corría la música como el agua en las fuentes públicas; pausas, no las conocían; no había ni un solo *allegro* que no terminase con un inevitable *presto*. El esfuerzo para reaccionar contra esta tendencia era muy penoso; el movimiento normal, cuando llegaba a imponerse, no producía otro resultado sino el de hacer surgir todos los defectos de ejecución, que antes desaparecían en un torbellino de notas. Por ejemplo, la orquesta no tocaba jamás sino *mezzo-forte*; no alcanzaba nunca el verdadero *fuerte*; menos aun el verdadero *piano*. Hice cuanto me fué posible, en los momentos importantes, para conseguir la ejecución que me parecía correcta y volver al movimiento debido. Los mejores músicos de la orquesta se prestaron a ello sin dificultad y hasta se alegraron sinceramente; el público parecía no encontrar nada que objetar; solamente los críticos montaron en cólera e intimidaron hasta tal extremo a los administradores de la Sociedad, que éstos me recomendaron que hiciese ejecutar el segundo tiempo de la Sinfonía en mi bemol de Mozart como era de costumbre, y conformándome a la tradición y a los errores seguidos hasta por el mismo Mendelssohn.

La máxima fatal no tardó en formularse de una manera aún más precisa en el ruego que me dirigió un buen viejo contrapuntista, Potter^{iv} (si la memoria no me es infiel), del que hube de dirigir una sinfonía; me suplicó encarecidamente que ejecutase lo más aprisa que pudiera el *andante*, porque tenía miedo de que aburriese. Le hice observar que aquel andante, por poco tiempo que durase, no dejaría de aburrir, si se ejecutaba sin expresión y sin relieve; mientras que seguramente se apoderaría de la atención del auditorio si el tema, muy agradable y candoroso por cierto, era expuesto por la orquesta de la manera que yo creía debía cantarse; la misma en suma, que el propio autor había concebido. Profundamente conmovido, Potter me dió la razón y se excusó diciéndome que no estaba habituado a calcular el efecto que podía llegar a conseguirse por medio de tal ejecución orquestal. Aquella noche, después de la ejecución del *andante* vino alegremente a darme un buen apretón de manos.

Siempre me ha sorprendido ver el poco sentido que tienen los músicos modernos para determinar el movimiento y la interpretación exactamente; por desgracia, me he convencido de ello, más que en otros, en los que presumen de corifeos de la música actual. Así, me fué imposible atraer a Mendelssohn a mi opinión en cuanto al movimiento, tan frecuentemente falseado, del tercer tiempo de la sinfonía en fa mayor (número 8) de Beethoven. Escojo este ejemplo, entre muchos, porque este hecho aclara un aspecto de nuestro sentido artístico musical, sobre cuya delicadeza quebradiza nos creemos obligados a explicarnos con frecuencia.

Sabemos cómo Haydn, empleando la forma de minuetto como trozo intermedio más ligero entre el adagio y el allegro final de sus sinfonías, llegó, sobre todo en sus últimas obras maestras en el género, a acelerar notablemente el movimiento, con respecto al verdadero carácter de minuetto; se sabe también que adoptó con frecuencia, sobre todo para el trío, los *Laendler*, de su época en este trozo, de suerte que el título de *Menuetto* no era propio como indicación de movimiento, sino como recuerdo del origen de la composición. A pesar de todo,

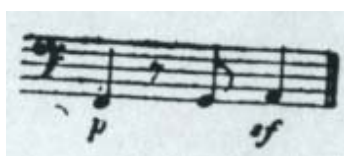
creo que, según la general costumbre, se interpretan demasiado aprisa los minuettos de Haydn, y estoy completamente seguro de ello en lo que respecta a los de Mozart; se percibe muy claramente cuando se interpreta, por ejemplo, el minuetto de la sinfonía en sol menor, el de la en do mayor, en un movimiento algo más lento; este último, singularmente, que se despacha de costumbre casi presto, adquiere entonces un carácter completamente distinto, gracioso, pero solemne y enérgico, mientras que el trío con su



sostenido con sentimiento, se cambia en un barullo ininteligible cuando se ejecuta demasiado aprisa.

Pues Beethoven, como se ve en otras obras suyas, quiso hacer un verdadero minuetto en su sinfonía en fa mayor: le coloca como contraste, y sirviendo en cierto modo de complemento a un *allegretto scherzando*, entre dos movimientos en *allegro*, más importantes, y para que no podamos tener duda acerca de sus intenciones sobre el movimiento, no indica *Menuetto*, sino *Tempo di Menuetto*. Este modo nuevo e insólito de caracterizar los dos tiempos centrales de una sinfonía pasó casi por completo inadvertido: el *Allegretto Scherzando*, debía representar al *andante* habitual, el *Tempo di Menuetto* reemplazaba al *scherzo* acostumbrado, y como con estos dos trozos no iba bien la disposición habitual, esta maravillosa sinfonía, cuyos tiempos centrales no producían el efecto esperado por influencia de la tradición, pasó a los ojos de nuestros músicos como una producción accesoria, caprichosa, de la musa de Beethoven, que, sin duda, había querido descansar después de los esfuerzos de la *Sinfonía en la mayor*. Y así, después del *Allegretto scherzando*, que siempre se retarda un poco, el *Tempo di menuetto* es ejecutado en todas partes sin la menor vacilación, como un *Laendler* alegre y juguetón, de corrido, y cuando ha terminado, no sabemos lo que hemos oído. De ordinario, descansamos cuando ha pasado el suplicio de el Trío. El más encantador de los idilios, en el movimiento vivo tradicional, se convierte en una verdadera monstruosidad, por el pasaje en tresillos de los violoncellos: este acompañamiento es tenido como uno de los más difíciles por los instrumentistas, que se fatigan en el *staccato*, sin llegar a producir otra cosa que un ruido desagradable.

Esta dificultad se resuelve por sí sola, en cuanto se toma el verdadero movimiento, correspondiente al plácido canto de las trompas y el clarinete; éstos, a su vez, salvan todas las dificultades, a las que, principalmente el clarinete, se ve expuesto, tanto, que hasta los mejores clarinetistas temen en este pasaje un contratiempo. Me acuerdo que cuando hice ejecutar este tiempo a un aire muy moderado, los músicos respiraron con satisfacción; entonces, el *sforzando* humorístico de los bajos y los fagotes



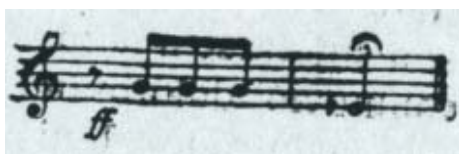
produjo inmediatamente el efecto natural; los coros *crescendi* se notaban con claridad, la dulce conclusión en *p.p.* hacía efecto, y la parte principal del tiempo, sobre todo, producía la impresión debida de tranquila gravedad.

Un día, en Dresde, asistíamos Mendelssohn y yo a la ejecución de esta sinfonía por una orquesta bajo la dirección del maestro Reissiger, y hablábamos del dilema que acabo de exponer; yo le decía que me había puesto de acuerdo con mi compañero sobre su solución exacta (así lo creía yo), y que me había prometido marcar el movimiento más despacio que de costumbre. Escuchamos. Mendelssohn me dió completamente la razón. Empezó el tercer tiempo y yo temblé al darme cuenta de que seguía el aire de *laendler* tradicional; pero, antes de que hubiera tenido tiempo de expresar mi disgusto: «¡Enhorabuena! ¡Bravísimo!» -me dijo Mendelssohn, sonriendo y haciendo ademanes de aprobación. Mi sorpresa llegó al estupor. Reissiger, en el fondo, por motivos de que hablaré más tarde, no era del todo responsable de haber vuelto al tiempo acostumbrado; por el contrario, la insensibilidad de Mendelssohn, en presencia de este singular fenómeno artístico, me hizo suponer que la apreciación de ciertas cosas se le escapaba completamente. Me pareció que se abría ante mí un abismo de superficialidad: la nada absoluta.

Una aventura idéntica a esta de Reissiger me acaeció poco después, y también entonces con ocasión del mismo trozo de la Octava Sinfonía, con otro director de orquesta célebre, uno de los sucesores de Mendelssohn en la dirección de conciertos de Léipzig. También éste se había convencido de mis opiniones acerca de este *Tempo di menuetto*, y me había prometido moderar convenientemente el aire de este pasaje, en un concierto que iba a dirigir y al cual me había invitado. No mantuvo su palabra y se excusó de un modo admirable; me confesó riendo que, a causa de las preocupaciones de todas clases que le asaltaban cuando dirigía, no se había acordado, hasta después de comenzar el tiempo, de la promesa que me había hecho; no había podido, naturalmente, modificar de repente el movimiento tradicional y se había visto obligado, una vez más, a sujetarse a la inveterada rutina. Esta explicación me conmovió dolorosamente; sin embargo, me satisfacía haber encontrado alguien que, por lo menos, no rehusase su aprobación a la diferencia señalada por mí y no estimara como minucia sin importancia el emplear uno u otro movimiento. No creo que en este caso fuera justa acusar al director de orquesta aludido de volubilidad o inconsecuencia; él mismo, al achacarlo a un olvido, había dado una razón, y razón excelente, para no modificar el tiempo, aunque sin darse cuenta. Pasar del ensayo a la ejecución, modificando sensiblemente un aire de esta importancia, hubiera sido peligroso; hubiera sido, seguramente, un acto de imprevisión, cuyas consecuencias fueron evitadas por aquella falta de memoria providencial del director. Acostumbrada como estaba la orquesta a la ejecución rápida del trozo, si se le impone bruscamente un movimiento moderado, que hubiese exigido, naturalmente, una ejecución completamente distinta.

Este es, en efecto, el punto de importancia decisiva y sobre el cual nunca se insistirá demasiado, si se quiere sustituir la actual ejecución de las obras clásicas, hoy en general tan descuidada y viciada por malos hábitos, por otra más comprensiva e inteligente. Las malas costumbres acaban por adquirir derechos, aparentes, claro está, sobre la determinación del movimiento, porque a fuerza de tiempo se establece una especie de alianza entre ellas y el conjunto de la ejecución; pero esta alianza, que, si bien oculta al auditorio los verdaderos efectos de la ejecución, produce una verdadera y evidente relajación artística, también tiene el grave inconveniente de hacer la ejecución insoportable, si al querer mejorarla nos limitamos tan sólo a modificar la velocidad.

Para ilustrar lo que digo con el más sencillo de los ejemplos, escogeré el principio de *Sinfonía en do menor*:



Nuestros directores no dan al calderón del segundo compás otra importancia que la de una pausa ordinaria, sin otra utilidad que la de concentrar la atención de los músicos en el ataque del tercer compás. Generalmente, el *mi bemol* no se prolonga más tiempo que otro cualquiera *fuerte* producido por un solo arco de los instrumentos de cuerda. Pero supongamos que la voz de Beethoven grita, desde el fondo de la tumba, a un director de orquesta: «¡Sostén mi calderón largamente, terriblemente! Yo no escribo calderones por juego o por tomarme tiempo para pensar lo que va a venir después. El valor del sonido en mis *adagios*, hecho para llegar al agotamiento en la expresión de un sentimiento exhuberante, lo introduzco cuando lo necesito, en mis allegros de figuración abundante y rápida, como un espasmo arrebatador y terrible. Entonces, la vida del sonido debe ser absorbida, hasta la última gota de su sangre; entonces, separo los confusos celajes y hago que aparezca a todas las miradas el éter puro y azul, bajo los ojos radiantes del sol. Para esto, pongo en mis allegros calderones, es decir, notas que aparecen de repente y que deben prolongarse largamente. Y ahora, respeta la intención temática bien definida que informa ese *mi bemol*, tenido después de tres notas tempestuosas de corta duración, y ten en cuenta lo que te he dicho en todas las notas análogas que te encuentres.»

Después de esta advertencia, si el aludido director exigiese de repente que este calderón fuese interpretado dándole toda su importancia, prolongándole tanto como el espíritu de Beethoven exige, ¿qué resultado obtendría en primer término? Un resultado lamentable. Una vez agotada la fuerza del primer impulso del arco en los instrumentos de cuerda, el sonido, si se exigía una larga duración, se haría cada vez más débil y terminaría en un tímido *piano*; pues -y con esto abordo otro efecto nefasto de las costumbre de nuestros directores actuales- nada es más difícil hoy a nuestras orquestas que sostener el sonido con igualdad perfecta de intensidad. Pidan los directores a un instrumentista cualquiera de la orquesta un sonido fuerte continuo, uniforme; verán con que sorpresa esacogida su petición insólita y cuántos ejercicios cuidadosos y perseverantes serán necesarios para llegar en esto, a resultados satisfactorios.

Y, sin embargo, este sonido sostenido con fuerza igual es la base de la verdadera potencia, tanto en la voz como en los instrumentos de orquesta; es el punto de partida único de todas las modificaciones, de cuya riqueza

depende esencialmente el carácter de la ejecución. Sin esta base, una orquesta no puede hacer más que mucho ruido, pero sin fuerza; en eso consiste una de las primeras manifestaciones de la debilidad de nuestras interpretaciones orquestales. Como la impericia de nuestros directores, a este respecto, es completa, o casi completa, conceden, por el contrario, cierta atención al *piano* sostenido. Si es fácil obtenerlo en los instrumentos de cuerda, es muy difícil, por el contrario, en los de viento, singularmente en los de madera. Es casi inútil pedir a estos últimos, sobre todo a los flautistas, que han transformado sus instrumentos, en otros tiempos tan suaves, en poderosos tubos, sostener un sonido *piano* dulcemente, a excepción tal vez de los oboes franceses, que tienen el buen sentido de no olvidar el carácter pastoril de su instrumento, o de los clarinetistas, cuando se les pide un efecto de eco.

Este inconveniente, que se hace sentir en las ejecuciones de nuestras mejores orquestas, nos lleva a formular la pregunta siguiente: Puesto que no podemos obtener de los instrumentos de viento una ejecución de perfecta igualdad dentro del *piano*, ¿por qué no dar, a fin de mantener el equilibrio y evitar un contraste completamente ridículo, alguna mayor amplitud a la chillona sonoridad de los instrumentos de arco? Por lo demás, es evidente que el vicio de esta desproporción pasa absolutamente inadvertido a nuestros directores de orquesta; la causa está en primer término en el carácter especial que presenta el *piano* de los instrumentos de arco; pues, si no tenemos *fuerte* normal, tampoco tenemos *piano* normal; tanto al uno como al otro les falta la plenitud de sonido, y, a este respecto, nuestros profesores de instrumentos de arco habían de aprender algo de los instrumentistas de viento, pues si a los primeros no les es difícil flotar el arco sobre las cuerdas de modo que tan sólo se le imprima un ligero temblor, les es necesario a los segundos un arte consumado para regular y dominar la emisión del soplo, hasta llegar, con muy poca cantidad de aire, a producir un sonido perceptible y puro. Los violinistas podrían, pues, familiarizarse, en contacto con buenos instrumentistas de viento, con un verdadero *piano* sostenido, y éstos, a su vez, podrían seguir la escuela de los cantantes eminentes.

El sonido suave de que acabo de hablar y el sonido fuerte tenido de que he hablado antes, son los dos polos de toda la dinámica de la orquesta, entre los cuales se mueve la ejecución. ¿Qué sucede cuando ni al uno ni al otro se les presta la debida atención? ¿Cuáles pueden ser las modificaciones de la ejecución, si no se han determinado los límites extremos del dinamismo? Seguramente quedará todo tan en el aire, que el mejor medio de salir del paso será resbalar rápidamente escamoteando dificultades, conforme a la máxima de Mendelssohn, que nuestros directores, por su parte, han elevado a la categoría de dogma. Y este dogma, con las consecuencias que de él se deducen, reina hoy en absoluto sobre la cofradía de nuestros directores de orquesta; él les impulsa al anatema, en cuanto se hace la menor tentativa para corregir la ejecución de nuestra música clásica.

Para no perder de vista a los directores de orquesta aludidos, vuelvo a tratar del *tiempo*, pues, como lo he dicho antes, es la piedra de toque que permite apreciar desde luego la aptitud de un director.

Es evidente que el *aire* de un trozo musical no puede determinarse sino teniendo en cuenta el carácter particular de la ejecución; si no estamos de acuerdo sobre este último punto, no podremos entendernos en el otro: las exigencias de la ejecución, la tendencia natural a inclinarse del lado del canto o sonido tenido o del movimiento rítmico o figuración, indican claramente al director a cuál género de movimiento habrá de dar la preferencia.

Así, pues, se manifiesta la oposición del «adagio» al «allegro», análoga a la del canto tenido y el movimiento figurado. En el *tempo adagio*, es el sonido tenido, cantante, el que rige; aquí los onidos musicales se bastan a ellos mismos, viven vida propia, independiente, en la que viene a fundirse el ritmo. Puede decirse, en cierto sentido, que nunca tomaremos el adagio con demasiada lentitud; en él debe reinar una confianza ilimitada en la elocuencia sin límites de la pura lengua de los sonidos; aquí la divina languidez de la sensación llega al encantamiento; lo que el allegro expresaba por los cambios constantes de figuración, se expresa ahora por medio de la variedad infinita de las inflexiones del sonido; la menor variación en la armonía produce un efecto de sorpresa, mientras que, por el contrario, la sensación siempre despierta prepara y hace presentir los progresos más amplios.

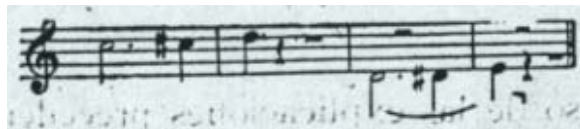
Entre nuestros directores de orquesta, no hay ni uno solo que se aventure a conceder al *adagio*, en justa medida, este carácter, que, sin embargo, es el suyo propio; desde el principio toman como punto de mira alguna figuración, no siempre esencial, y sobre su movimiento y carácter regulan los del tiempo en general. Posible es que sea yo el único director que haya conservado cuidadosamente al *adagio* de la tercera parte de la Novena Sinfonía su verdadero carácter, hasta en lo que concierne a la medida. El *andante* en 3/4, que alterna con el *adagio*, se le opone artísticamente para hacer resaltar el carácter particular de este último; lo que no evita de ninguna manera a nuestros directores el que lleguen a una fusión tan perfecta de estos dos caracteres, que no subsiste otra distinción entre ellos que la rítmica entre compases de tres y de cuatro partes. Este trozo, uno de los más interesantes seguramente desde el punto de vista en que ahora estamos situados, ofrece, finalmente, con

el compás de 12/8 de tan rica figuración, el ejemplo más contundente de la transformación del carácter puro del adagio, con el auxilio del ritmo más marcado y movido del acompañamiento, que llega progresivamente a afirmar por completo su independencia, sin que por ello la cantinela pierda su amplitud característica.

Así reconocemos la imagen, ahora bien dibujada en sus contornos, de este adagio, que antes tendía a un desarrollo indefinido. Y si, al principio, existía una libertad ilimitada en la elección de la expresión tónica que hubiera de proporcionar el tipo, de otra parte bastante indeciso, del movimiento, ahora, la precisa rítmica del acompañamiento de más rica figuración, conduce a la ley nueva de un movimiento ya fijo y bien determinado, destinado a proporcionarnos, al llegar al límite de su desarrollo, el movimiento del *allegro*.

Si el sonido cantable, tenido, susceptible de modificaciones mientras se prolonga, es la base de toda ejecución musical, el *adagio*, sobre todo cuando se desarrolla tan lógicamente como lo ha hecho Beethoven en este tercer tiempo de la Novena Sinfonía, es la base de la determinación del movimiento musical. El *allegro* puede, desde un punto de vista abstracto, ser considerado como el último término de la serie obtenido, modificando, por medio de una figuración cada vez más movida, el carácter puro del *adagio*. En el *allegro* mismo, si de cerca y detenidamente estudiamos los motivos más característicos, vemos que siempre domina el canto tomado al *adagio*. Los *allegros* más importantes de Beethoven están casi siempre contruidos sobre una melodía fundamental, que, si entramos en su fondo está animada del carácter del *adagio*, y por esto conserva la expresión sentimental que establece una diferencia decisiva entre estos *allegros* y el *allegro* antiguo, cuyo carácter esencial era la ingenuidad.

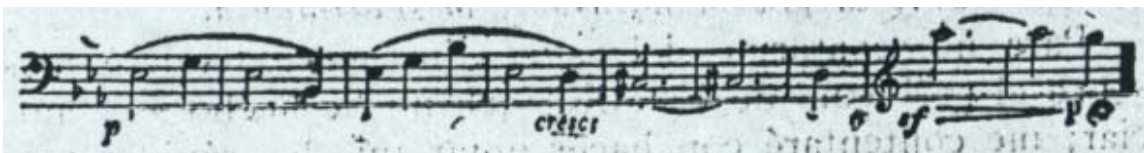
Por lo tanto estos pasajes de Mozart:



o



no se alejan gran cosa de este de Beethoven:



y el carácter propio, exclusivo del *allegro*, se manifiesta solamente, en Mozart lo mismo que en Beethoven, cuando la figuración se sobrepone al canto y, por consiguiente, cuando la reacción del movimiento rítmico sobre el sonido tenido llega a realizarse completamente. Esto sucede con mucha frecuencia en los finales formados por un rondó, de lo que son ejemplos notables y elocuentes los finales de la sinfonía en *mi bemol* de Mozart y de la en *la mayor* de Beethoven. Allí, el movimiento rítmico puro celebra sus orgías, por decirlo así, y estos *allegros* nunca se tomarán con demasiada decisión y celeridad.

Pero todo lo que se halla entre estos dos movimientos extremos está sometido a la *ley de recíprocas relaciones entre los dos tipos*, y este principio debe ser aplicado de una manera tan delicada y variada como sea posible, pues es, en el fondo, el mismo que modifica el sonido cantante en una escala infinita de matices; y si hablo tan detenidamente de esta *modificación del aire*, no solamente desconocida por completo de nuestros directores de orquesta, sino aún más, por razón de esta ignorancia, entregada a sus anatemas testarudos y estúpidos, el lector que me haya seguido con atención comprenderá que se trata de un principio verdaderamente vital de nuestra música en general.

En el curso de las explicaciones precedentes, he señalado la existencia de dos clases de *allegros*, el uno, el moderno, beethoveniano, al cual he atribuído el carácter sentimental; el otro, el antiguo, mozartiano

principalmente, caracterizado, a mi entender, por la *ingenuidad*. Al hacer esa distinción, siempre tuve presente en mi espíritu la bella teoría de Schiller, desarrollada en su célebre *Ensayo sobre la poesía natural y la sentimental*.

Para no separarme del asunto, no me extenderé más sobre el problema de Estética, que no he hecho sino iniciar; me contentaré con hacer notar que los rápidos movimientos *alla breve*, de Mozart, son los que ofrecen tipos más determinados de lo que acabo de designar como allegro *ingenuo*. Los más perfectos del género son los alegros de sus oberturas de ópera, y, sobre todo, las de «Las bodas de Fígaro» y «Don Juan». Sabido es que estas últimas no llegaban a interpretarse nunca bastante aprisa para el gusto de Mozart; después de haber obtenido el fin en el *presto* de la obertura de «Las bodas de Fígaro», mediante esfuerzos que habían conducido a los mismos a la desesperación, y tal vez a causa de ésta, el resultado apetecido, el maestro les dijo, a modo de estímulo: «¡Ahora está bien! Pero a la noche, ¡todavía un poco más aprisa!»

¡Perfectamente justo! El *adagio* puro, ya lo he dicho, no puede, hablando rigurosamente, ser interpretado con demasiada lentitud; lo mismo que el *allegro* propiamente dicho, el *allegro* puro y sin mezclas, nunca se le podrá interpretar demasiado aprisa. Aquí, los límites del desarrollo sonoro; allí, los del movimiento de la figuración, son igualmente ideales, y los límites de lo posible solamente se determinan por las leyes de la belleza; éstas establecen, por los contrastes absolutos del movimiento figurativo, ya retenido completamente desencadenado, el límite preciso donde la aspiración a adoptar la forma opuesta llega a ser necesaria.

También esto es una prueba del profundo sentido con que el orden de los movimientos de una sinfonía de los grandes maestros pasa del *allegro* al *adagio* y de éste, por una forma de danza más concreta que constituye la transición (*minuetto* o *scherzo*) al *allegro* más rápido del final. Al contrario, es una prueba de perversión del natural sentimiento, que nuestros modernos compositores pretendan remediar el enojo que suelen producir sus obras, volviendo a la antigua suite, con sus varios aires de danza, vacíos de pensamiento y desarrollados desde antiguo de mil maneras distintas, bajo formas variadas con demasiada profusión.

Una señal más de que el *allegro* absoluto de Mozart procede de este género ingenuo, es, desde el punto de vista de la dinámica, la alternativa marcada de *fuerte* y *piano*, y desde el punto de vista de la forma y de la estructura, la sucesión, sin orden ni selección, de formas rítmico-melódicas perfectamente estables, apropiadas las unas a la ejecución *piano*, las otras a la ejecución *fuerte*, en cuya realización despliega el maestro una despreocupación sorprendente (por ejemplo, en el empleo de las semicadencias, que se repiten con abrumadora monotonía).

Todo ello se explica, lo mismo que el perfecto descuido con que son empleadas formas melódicas verdaderamente banales; es preciso buscar la razón en el carácter mismo del *allegro*, cuya finalidad no es cautivarnos por la belleza de la melodía, sino más bien embriagarnos por medio del movimiento desenfrenado.

Es una idea profunda en verdad la que hizo terminar el *allegro* de la obertura de «Don Juan», con tendencia evidente a lo sentimental, de suerte que, al llegar al límite característico que acabo de indicar, la modificación de este límite extremo del movimiento se hace necesaria; esto no se hace notar claramente, y, sin embargo, es muy importante para los compases de transición, y se resuelve en un movimiento un poco más moderado que es preciso adoptar en el primer *tempo* de la ópera que le sigue, un *alla breve* también, pero de todos modos menos rápidamente que el movimiento principal de la obertura.

De que esta última particularidad de la obertura de «Don Juan» escape a los hábitos rutinarios de la mayor parte de nuestros directores de orquesta, no hemos de deducir conclusiones prematuras, pero sí insistir sobre un solo punto: hay un abismo entre el carácter del antiguo *allegro*, del *allegro* clásico, o, según mi calificativo *ingenuo*, y el carácter del *allegro* moderno, sentimental, del *allegro* beethoveniano propiamente dicho. ¿Qué puede ocurrir (escogiendo para esclarecer la innovación sorprendente de Beethoven la tentativa más audaz que haya realizado en el género) si el primer tiempo de la Sinfonía Heroica se ejecuta con el movimiento estricto de un *allegro* de obertura de Mozart? Pregunto yo: ¿hay uno solo entre nuestros directores de orquesta que haya pretendido nunca tomar de otro modo este tiempo, es decir, de manera que se distinga de la corriente de ejecutarle de un aliento, con el mismo carácter desde el primer compás al último? Si hay alguno que en ese caso se haya preocupado de tomar el movimiento exacto, podemos estar seguros, en cuanto se trate de uno de nuestros elegantes directores, que no ha sido sino para seguir el «*Chi va presto va sano*», de Mendelssohn.

En cuanto a saber como los músicos que tienen alguna idea de la interpretación se las habrán con el pasaje:



o con la frase suplicante:



no deja de ser interesante; de lo demás no hay que hablar; pisan terreno firme; ello se hace sólo: *grande vitesse*^v, a la vez elegancia y provecho, a la inglesa: *time is music*.

En efecto, hemos llegado con esto al punto decisivo para la apreciación de nuestro estado musical actual; por eso, como se había notado, no lo abordo sin un ceremonial lleno de circunspección. Podría no preocuparme en principio más que de descubrir el dilema en sí mismo, y mostrar al sentimiento de cada cual que, desde Beethoven, se ha producido un cambio esencial en la estructura e interpretación de las musicales. Lo que, en otro tiempo, existía aisladamente, en ciertas formas consagradas, es aquí, a lo menos en cuanto a su causa fundamental íntima, coordinado, desarrollado en las formas más opuestas y limitado por ellas. Es necesario encontrar, naturalmente, que la interpretación se adapte al nuevo concepto, y a este propósito conviene, ante todo, que el movimiento en que se manifiesta el tejido temático, en cuanto a su carácter general, no sea de una esencia menos delicada que él.

Establezcamos, pues, en principio, que en lo que concierne a la *modificación* siempre presente y activa del movimiento en un trozo de música clásica de estilo moderno, no se trata de vencer dificultades menores de las que presenta, en general, la inteligencia completa de esas revelaciones del verdadero genio alemán.

En todo lo que precede, he dirigido mi atención especialmente sobre las observaciones hechas por los más eminentes representantes de la música contemporánea, a fin de evitar en mi exposición la confusión que hubiera producido el traer a cuento la multitud de casos particulares de mi propia experiencia: si ahora no vacilo al deducir de todas estas observaciones la conclusión de que, a causa de la manera con que se nos presenta en las ejecuciones públicas, el verdadero Beethoven es entre nosotros un ente quimérico, querría apoyar esta aserción con una prueba de suficiente fuerza, apoyándome sobre la parte negativa e indicando positivamente el verdadero modo de interpretar la música de Beethoven o la de aquellos compositores que pueden referírsele.

Como el asunto, desde este punto de vista, me parece inagotable, trataré solamente de limitarme a algunos puntos salientes de mi experiencia personal.

Una de las formas principales de la construcción de la frase musical es la serie de *variaciones* sobre un tema dado. Haydn en primer término, y después Beethoven, han dado gran importancia a esta forma vaga en sí misma de la sucesión pura y simple de variaciones, no solamente con sus inspiraciones geniales, sino por haberles infundido un nuevo valor artístico, estableciendo entre las variaciones una relación espiritual. Esto produce el más feliz resultado cuando las variaciones se deducen una de otra, cuando una forma de movimiento melódico desarrolla lo que le falta, de modo que produzca una agradable sorpresa.

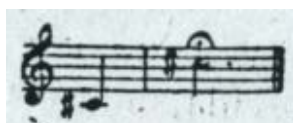
La inferioridad propia de la forma de aria con variaciones, en cuanto a su estructura, se revela claramente cuando partes que se hallan en contraste violento se yuxtaponen sin nexo o transición. Sin embargo, Beethoven ha sabido sacar partido hasta de este procedimiento; pero entonces lo ha hecho en un sentido que excluye totalmente la casualidad o la torpeza; en efecto, habiendo conseguido los extremos de belleza a la que he aludido, tanto por lo que se refiere al sonido sostenido indefinidamente (en el *adagio*) como por lo que hace relación al movimiento desenfrenado (en el *allegro*), satisface, de un modo al parecer repentino a la extrema necesidad que se experimenta de oír un contraste que haga lógica y esperada la solución de pasar al movimiento opuesto, como el único posible en consecuencia del anterior. Lo vemos en las grandes obras del

maestro y el último tiempo de la Sinfonía Heroica es uno de los más característicos ejemplos de tal procedimiento, desde el momento en que reconocemos en este trozo el carácter de un tema variado infinitamente amplificado, y que en consecuencia se le interpreta con gran diversidad de intenciones. Para adueñarse conscientemente de este trozo, como de todos los del mismo género, es preciso haber reconocido en primer lugar el defecto señalado en la forma de variaciones, y, por consiguiente, su efecto equívoco sobre el sentimiento. Con lamentable frecuencia oímos las variaciones ejecutadas sin encadenamiento, cada una aislada de las demás y no pareciendo unidas sino por una conveniencia ficticia. Nos produce el más desagradable efecto esta irreflexiva yuxtaposición, cuando, después de un tema tranquilo y cantable, llega una variación alegremente animada. La primera variación del tema, admirable entre todos, del segundo tiempo de la gran sonata en *la mayor* para piano y violín, de Beethoven, siempre me ha indignado e impedido oír lo que sigue, pues jamás la he oído interpretar de otro modo que como una «primera variación» cualquiera, sirviendo exclusivamente como ejercicio gimnástico.

¡Extraña cosa! Todos aquellos a quienes yo me lamentaba de esto me respondían de la misma manera que a propósito del «*Tiempo de minuetto*» de la Octava Sinfonía. Me daban la razón en general, pero no sabían lo que quería decir en particular. Es cierto (para no salirme del mismo ejemplo) que esta primera variación de un tema admirablemente tenido, tiene ya un carácter muy animado; de todos modos, el compositor, cuando la halló, no la imaginó desde luego como una consecuencia inevitable en relación directa con el tema: la separación formal de las diferentes partes en la forma de variaciones lo ha determinado involuntariamente. Después, estas partes son interpretadas en serie ininterrumpida.

En trozos contruídos en forma de variaciones, pero concebidos con idea de lógico encadenamiento (como, por ejemplo, el segundo tiempo de la *Sinfonía en do menor* o el *Adagio* del gran *Cuarteto en mi bemol mayor*, y sobre todo en el admirable segundo tiempo de la gran *Sonata en do menor*, op. 111), sabemos con cuánto sentimiento y con tanta delicadeza se verifican las transiciones entre las diversas variaciones. En semejante caso, como en la Sonata a Kreutzer, si el intérprete aspira al honor de entender plena y completamente al maestro, hará lo que debe si se trata de poner de acuerdo, en una relación natural, el principio de la variación con el espíritu del tema que ha finalizado; de manera que, en lo que concierne al *tempo*, muestre cierta reserva, contentándose con indicar delicadamente el nuevo carácter que, en opinión unánime de pianistas y violinistas, se inicia en esta variación: todo esto obtenido con un espíritu verdaderamente artístico, la primera parte de la variación constituirá la transición, cada vez más animada, a la nueva marcha, más movida, adquiriendo así, además de sus propios atractivos, el encanto de una variedad en modo alguno desdeñable, insinuándose amablemente en el carácter principal del tema.

Señalaré como caso análogo, aún más decisivo, la entrada del primer allegro en 6/8, que sucede al largo *adagio* de introducción del *Cuarteto en do sostenido mayor* de Beethoven. Está indicado *molto vivace*, aire que expresa con claridad el carácter de todo el tiempo. Pero, excepcionalmente, Beethoven, en este cuarteto, hace sucederse los diversos trozos sin la interrupción acostumbrada en la ejecución, y si nos fijamos atentamente, los deduce unos de otros según leyes muy delicadas. Este trozo *allegro* sigue, pues, inmediatamente a un *adagio* de soñadora melancolía, como no se encuentra otro en obra alguna del maestro; como expresión precisa de un estado de espíritu, presenta, en primer lugar, un carácter amable, tierno, evocador de sentimentales nostalgias, y que en cuanto se ha establecido, se envuelve en cada vez más apasionados transportes. Evidentemente, se trata aquí de saber de qué manera este *allegro* debe iniciarse después de la languidez melancólica de la conclusión del *adagio*, y como la brusquedad de su entrada debe deducirse de lo anterior de manera que plazca a nuestro sentimiento en lugar de sorprenderle. Este tema nuevo entra la primera vez, muy felizmente, en un *pianissimo* continuo, como una figura de ensueño, vaga y apenas perceptible; se pierde en seguida en un *ritardando* que se difumina; después se anima para manifestar su realidad, y con el *crescendo* entra al fin en su propia esfera de movimiento. Es indudable que no es trabajo fácil para el intérprete modificar el *tempo* de la primera entrada de este *allegro*, en consonancia con su carácter claramente determinado, y singularmente detenerse sobre las dos notas finales del *adagio*:



para enlazar a ellas de una manera casi insensible el tema siguiente:



de manera que al principio no pueda notarse modificación alguna en el movimiento; la ejecución instrumental debe animarse solamente en el *crescendo* que sigue al *ritardando*; así, el movimiento más rápido indicado por el maestro se presentará como consecuencia rítmica correspondiente a la significación dinámica del *crescendo*. Pero el más elemental sentimiento de las conveniencias artísticas queda malparado si esta modificación no se verifica y si, como sucede con frecuencia al ejecutar este cuarteto, se ataca desde luego un franco *vivace*, como para significar que lo que antecede no se cuenta y que ahora empieza la diversión. ¡Esto les parece *clásico* a esos señores!

Ahora bien, siendo estas modificaciones del *tempo*, cuya necesidad he demostrado con los citados ejemplos, de incalculable importancia para la interpretación de la música clásica, voy ahora, apoyándome también sobre los mismos ejemplos, a examinar de cerca las exigencias de una buena ejecución, aun exponiéndome a decir algunas duras verdades a los señores directores de orquesta, tan cuidadosos del empaque clásico de la música y que sacan de este cuidado tanto provecho.

Espero haber aclarado algún tanto, en las consideraciones precedentes, el problema de la modificación del *tempo* en las obras de música clásica de estilo moderno verdaderamente alemán, así como las dificultades de esta modificación, dificultades que solamente pueden comprender y resolver los iniciados. En lo que yo llamo género *sentimental* de la música moderna, que Beethoven ha elevado a un valor estético perdurable, se entremezclan todas las formas distintas del tipo musical que imperaba antes de él, tipo esencialmente ingenuo, en donde se funden en una materia prima siempre al alcance del compositor, y de la que usa con entera espontaneidad: el sonido tenido y el cortado, el canto largo y la figuración animada no están formalmente opuestos uno a otro; los caracteres diversos de una serie de variaciones no son alineados arbitrariamente; se encadenan con lógica y se deducen unos de otros. Pero es cierto (como lo he probado al pormenor en algunos casos particulares) que, en un trozo de música sinfónica construido por este método, la nueva materia musical, tan compleja y susceptible de tan variadas combinaciones, no debe utilizarse sino de la manera que le es peculiar, si no se quiere que el conjunto sea, en el verdadero y profundo sentido de la palabra, una monstruosidad.

Me acuerdo aún de haber oído, en mi juventud, los curiosos juicios de los músicos viejos sobre la Sinfonía Heroica: Dionisio Weber en Praga, la llamaba crudamente *una cosa sin nombre*. Era muy justo; este maestro no conocía más que el *allegro* de Mozart, que he caracterizado ahora mismo: con el *tempo* estricto de este *allegro* hacía ejecutar la Heroica a los jóvenes de su Conservatorio; y bastaba oír semejante interpretación para dar completamente la razón al bueno de Dionisio Weber. Claro es que en ninguna parte la interpretaban de otro modo, y si ahora ya se acoge por todas partes con aplauso entusiasta, a pesar de que siguen ejecutándola lo mismo, es a causa principalmente de que hace varios lustros esta música va siendo cada vez más estudiada, fuera de las ejecuciones orquestales, y singularmente al piano, y que, por diversos caminos indirectos llega a hacer prevalecer su irresistible potencia, de una manera igualmente irresistible. Si esta tabla de salvación no le hubiera sido lanzada por el destino, y solamente hubiese dependido de nuestros directores de orquesta y sus congéneres, nuestra más noble música hubiera sucumbido.

Para dar a afirmaciones tan paradójicas en apariencia una base fácil de comprobar experimentalmente, tomaré un ejemplo tal, que no podría hallarse otro más popular en Alemania.

¿Cuántas veces no ha oído cualquiera interpretar a nuestras orquestas la obertura de *Freischütz*? Muchos se asombrarán hoy si se les dice que han oído innumerables veces asesinar el admirable poema musical, sin darse cuenta de ello; pero habrá algunos que no les sorprenda. Entre éstos se encuentran seguramente los que asistieran a un concierto dado en Viena, en 1864, en el que, invitado por amistad a intervenir, hice ejecutar, entre otras obras, esta misma obertura de *Freischütz*. En el ensayo que precedió al concierto, la orquesta de la Opera Imperial de Viena, una de las mejores del mundo sin discusión, llegó a sentirse molesta e inquieta a causa de mis exigencias relativas a la interpretación de esta obertura. Desde el principio noté que, hasta entonces, habían tomado el *adagio* de la introducción en el *tempo* de *Trompa de los Alpes* o de otras composiciones fáciles, como un *andante commodo*. Ahora bien, esto no se fundaba solamente en una tradición vienesa, sino en una costumbre general, con la cual ya había yo tramado relaciones cuando, diez y ocho años después de la muerte del maestro, dirigí por primera vez el *Freischütz* en Dresde, sin respetar las tradiciones impuestas hasta entonces por mi

antiguo colega Reissiger, y tomé el movimiento de la introducción según mi opinión personal; entonces, un veterano de la época de Weber, el viejo violoncelista Dotzauer, se volvió hacia mí y me dijo con gravedad: «Sí; así es como lo dirigía Weber, es la primera vez que desde entonces lo oigo interpretar exactamente.»

También recibí de la viuda de Weber, que vivía aún en Dresde en esta época, la confirmación de que yo comprendía la música de su marido, muerto hacía tiempo, con la felicitación cariñosa por mi feliz actuación al frente de la orquesta de Dresde; pues le hacía recobrar la esperanza, perdida mucho antes, de que en adelante aquellas obras serían ejecutadas en Dresde de una manera digna de ellas.

Cito este importante y halagador testimonio, porque me ha quedado como recuerdo consolador, que me compensó de otras apreciaciones muy contradictorias acerca de mi actividad artística como director de orquesta.

Este noble estímulo, entre otros que recibí, me dió la energía suficiente para llevar hasta sus extremas consecuencias la reforma del modo de interpretación, cuando hube de ejecutar la obertura de Freischütz en Viena. La orquesta estudió de nuevo, hasta la saciedad, este trozo tan conocido. Bajo el impulso delicadamente artístico de Richard Lewi (trompa y profesor de canto. Viena, 1827-1883), las trompas modificaron completamente de muy buena gana, el modo de ataque con el que tenían costumbre de tocar, como un trozo de efecto, sonoro y brillante, la dulce fantasía campestre de la introducción, a fin de infundir en su melodía, según la indicación de la partitura, el vaporoso encanto deseado, en relación con el acompañamiento *pianissimo* de los instrumentos de arco; después, una sola vez (siempre siguiendo las indicaciones del autor) ensancharon el sonido hasta el *mezzo-forte*, para dejarle desvanecerse en seguida, sin el *sforzando* acostumbrado sobre el



delicadamente acentuado. Los violoncellos también atenuaron la violencia del ataque



que había pasado a ser habitual sobre el trémolo de los violines, hasta hacer el dulce suspiro que debe ser; de manera que el *fortissimo* traído por el *crescendo* adquiere toda su significación de desesperación conmovedora. Cuando hube conseguido dar al *adagio* de la introducción toda su gravedad misteriosa y estremecida, dí rienda suelta a la agitación salvaje y apasionada del *allegro*; entonces en modo alguno me sentí preocupado pensando en la interpretación dulce del segundo tema principal, pues estaba seguro de poder moderar en el momento oportuno el movimiento, que es preciso ensanchar, de tal modo que se llegue insensiblemente al *tempo* exacto del segundo tema.

Es evidente que un gran número de tiempos en *allegro* de la música moderna, casi todos, se componen en el fondo de dos elementos esenciales; su riqueza, en comparación de la estructura sencilla o poco complicada del *allegro* de otros tiempos, reside precisamente en esta combinación del movimiento *allegro* puro y simple, con los caracteres del *adagio* bajo todas sus formas. El segundo tema principal de la obertura de Oberon



muestra de la manera más clara cómo esta cualidad de oposición ha perdido completamente el carácter de *allegro*. Este contraste es conducido naturalmente por el compositor de manera que se adapte al carácter principal del trozo que, en su tendencia más íntima, marcha hacia esta unión. En otros términos: este tema cantable se halla absolutamente coordinado exteriormente con el esquema del *allegro*; desde el momento en que debe hablar y vivir según su propio carácter, aparece como susceptible de plegarse a los dos caracteres opuestos, según la fantasía del compositor.

Para no prolongar más el relato de la ejecución de la obertura de *Freischütz* por la orquesta de Viena, añadiré que, después de una animación extraordinaria del movimiento, me serví del canto largamente tenido del

clarinete, que procede por completo del *adagio*:



para retener de una manera absolutamente insensible el tiempo a partir de este pasaje, en el que todo el movimiento figurado se resuelve en notas tenidas o en trémolo; de modo que, a pesar del diseño intermedio, de nuevo más agitado:



se llegaba por la cantinela en *mi bemol mayor*, tan naturalmente traída así, a los matices más delicados del movimiento principal, siempre conservado. Cuando yo exigí entonces que este tema:



fuese interpretado en un *piano* uniforme, es decir, sin la acentuación vulgar que se da de ordinario a la marcha ascendente de esta figura, y además en un ligado regular y no así:



todo esto habiendo sido establecido de acuerdo con músicos tan excelentes, el resultado de la ejecución fué enseguida de tal perfección, que, para reanimar insensiblemente el movimiento de este diseño de pulsaciones regulares:



no tuve que hacer sino una indicación muy sumaria del tiempo, para encontrar, a la reaparición del matiz más enérgico del movimiento principal, en el *fortissimo* que sigue, toda la orquesta animada del más inteligente celo. No era tan fácil hacer valer, con toda su importancia para la interpretación, la vuelta más próxima de los dos motivos tan violentamente opuestos, sin quebrantar el verdadero sentido del tiempo principal, puesto que el conflicto se concentra en períodos cada vez más breves hasta la tensión extrema de energía desesperada del verdadero *allegro* cuando llega a su punto culminante:



y aquí fué donde el resultado de una modificación siempre activa y siempre presente del movimiento se produjo de un modo más feliz. Dadas sus costumbres, sorprendió una vez más a los músicos el que, después de las soberbias prolongadas notas del acorde de *do* mayor y las grandes pausas del mismo pasaje, que le dan tan fuerte significación, tomase para la reaparición del segundo tema, que surge entonces como un canto triunfal, no la ejecución viva y agitada del primer tema del *allegro*, sino un matiz más templado en el movimiento.

Es, en efecto, uno de los procedimientos más usados en nuestras interpretaciones orquestales acelerar el motivo principal en la coda de la obra; con frecuencia, no faltan más que los tradicionales chasquidos de la fusta

para recordar efectos de circo de la misma calidad. La aceleración creciente del movimiento en el final de las oberturas está generalmente indicado por el profesor y se produce por sí misma, cuando el tema movido del *allegro* mantiene imperiosamente su preponderancia y celebra al final su propia apoteosis: la obertura de «Leonora», de Beethoven, nos ofrece un ejemplo famoso. Pero, en la mayor parte de los casos, el efecto de la entrada del *allegro* progresivo se destruye por completo, porque el tiempo principal, que el director de orquesta no ha sabido modificar de antemano (es decir, en otros términos: *retener a tiempo*), según las exigencias de las combinaciones temáticas ulteriores, ha llegado ya a un tal grado de rapidez, que impide toda nueva aceleración, a menos que los instrumentistas de arco no vayan a paso de carga; observación que también hice en la orquesta de Viena, con más sorpresa que satisfacción; pues la necesidad de esta rapidez excesiva no provenía sino de un vicio de ejecución: la medida había sido precipitada en demasía, lo cual producía una exageración, a la que en ningún caso debe someterse obra de arte alguna, aunque se tratase en cierto modo, y desde un punto de vista poco elevado, de conseguir conscientemente esta exageración.

¿Cómo es posible sacar de quicio de tal manera, el final de la obertura de *Freischütz*? Si reconocemos en los alemanes algún sentido musical, esto parece verdaderamente incocebible: se explica, sin embargo, cuando se observa que el segundo tema, cantilena convertida en canto de alegría, debe parecer una fácil presa del *allegro* principal, pues desde que aparece se apodera de ella y la arrastra en su carrera. Se diría una joven y bella prisionera de guerra a la que un coracero ha atado a la cola de su corcel; bien es verdad que, en justo y poético desquite, se hace pronto sitio a la grupa del caballo, después de haber derribado al fiero caballero: entonces el director de orquesta la deja galopar alegremente. Todos hemos sufrido durante muchos años la impresión desagradable y por completo indescriptible producida por este procedimiento, cuyo efecto es dar un carácter de extremada trivialidad -sea dicho sin mala intención-, a un motivo saturado del arranque fervoroso de agradecimiento y de amor que brota del corazón de una joven, y que después se habla sin empacho, en términos pomposos, de ejecuciones orquestales llenas, como de costumbre, de sabiduría y de vida, añadiendo a estas elucubraciones sus propias ideas sobre el arte musical, como lo hace nuestro contemporáneo Lobe, este viejo vivaracho, sin extrañarnos que se remonte a seguida en declamaciones contra «los absurdos de un idealismo mal comprendido» haciendo una invocación a lo Verdadero, a lo Justo, a lo Eterno, para que se opongan a doctrinas y a máximas semiinsensatas y semisubversivas^{vi}.

Como queda dicho, se presentó ocasión a cierto número de aficionados vieneses (sobre los cuales, naturalmente, hube en principio de ejercer alguna influencia) de oír interpretar de cierto modo esta pobre obertura, tan maltratada generalmente. El recuerdo de esta innovación subsiste aún. Se dijo que nunca antes se había podido apreciar esta obra y se me preguntó qué era lo que yo había hecho para ello. No faltaba quien no podía comprender por qué suerte de artificio, imposible de adivinar, había impreso al final su encantador carácter. Apenas si se daba crédito a mis palabras cuando decía que, en esencia, no era otra cosa que el retardar el movimiento lo que me había conducido a este resultado. En cuanto a los señores profesores de la orquesta, creían ver algo más -un verdadero misterio- en el cuarto compás de esta amplia y brillante *Entrata*.



Yo daba al signo > que, en la partitura parece a primera vista un acento vacío de sentido, la significación deseada por el compositor, de un diminuendo, y así obtenía una ejecución dinámica menos intensa del diseño temático principal que sigue:



tomando desde su entrada en una inflexión más dulce; pude en seguida dejarle volver a ensancharse, naturalmente, hasta la vuelta del *fortissimo*; de manera que todo el motivo cantable, preparado conveniente, adquiriría una expresión arrebatadora y maravillosa.

Innovaciones de este género, y el éxito que las acompaña, es lo que nunca habían de ver con buenos ojos nuestros directores de orquesta. M. Dessoff, que, más tarde, hubo de dirigir en el teatro Imperial de la Opera de Viena la ejecución de *Freischütz*, no creyó oportuno desviar a la orquesta de la nueva tradición recibida de mí, y al comunicar a los profesores su decisión les dijo sonriendo: «Esta obertura la ejecutaremos *a lo Wagner*.»

Sí, sí. ¡A lo Wagner! No estaría mal, según mi opinión, que otras muchas cosas se ejecutasen a lo Wagner.

De todos modos, había en ello por parte del director de orquesta vienes una concesión *absoluta*, mientras que, en análoga ocasión, mi antiguo compañero Reissiger, no creyó deber hacerme sino una semiconcesión. Habiendo tenido que dirigir en Dresde la ejecución de la Sinfonía en *la mayor* de Beethoven, llegué, en el final de esta Sinfonía, a un *piano* que mi predecesor había marcado en las partes de orquesta, por su propia y personal autoridad.

Fué en la peroración grandiosamente conducida de este trozo final, en donde, después de varios golpes sobre el acorde de séptima sobre *la* (Edición Breitkopf, página 86. Edición Eulenburg, pág. 208) este tema

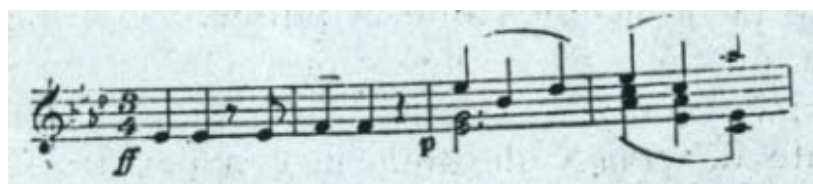


continúa siempre fuerte para llegar más tarde por el *sempre piú forte*, a un desencadenamiento aún de mayor violencia. Esto había ofuscado a Reissiger, que, a partir del compás aquí indicado, hacía tocar súbitamente *piano*, a fin de llegar poco a poco a un *crescendo* sensible. Naturalmente, hice suprimir este *piano* y restablecer el *forte* en toda su energía original. Pero esto era atentar contra las «leyes eternas de lo Verdadero y de lo Bello», a esas famosas leyes que invocaban Lobe y Bernsdorf y que ya estaban vigentes en tiempos de Reissiger. Cuando después de mi partida de Viena, esta sinfonía en *la mayor* volvió a ser ejecutada de nuevo bajo la dirección de Reissiger, este, después de madura reflexión, recomendó a la orquesta que tocara *mezzo forte*.

Otra vez (esto sucedió en Munich no hace mucho tiempo) oí una ejecución pública de la obertura de *Egmont*, que no fué menos instructiva para mí, desde este punto de vista, que en otro tiempo lo hubiera sido la obertura de *Freischütz*. En el *allegro* de esta obertura, el *sostenuto* imponente y pensante de la introducción:



vuelve a oírse en un ritmo más breve, como primera parte del segundo tema; un contramotivo dulce y tranquilo le contesta:



Allí, como en todas partes, según la tradición *clásica*, este motivo, en el que se oponen de una manera tan clara un sombrío terror y un sentimiento de bienestar, era arrebatado como un hoja seca en el torbellino de un *allegro* continuo; de manera que, si podíamos percibirle, era como una especie de paso de danza en el que los dos primeros compases servían para que la pareja se lanzase, para volver en seguida sobre los dos compases siguientes, como en un Laendler.

Cuando Bülow hubo de dirigir un día esta obra, en ausencia del viejo maestro tan festejado ^{vii}, yo le induje a ejecutar exactamente este pasaje, en el sentido deseado por el compositor, tan lacónico aquí, desde que el movimiento, de una animación apasionada hasta allí, se modifica, aunque imperceptiblemente y mantenido con mayor rigor, de manera que permita a la orquesta dar la necesaria acentuación a esta combinación temática en la que una gran energía se cambia rápidamente en un expresión de soñador bienestar. Como, hacia el fin del 3/4, esta misma combinación se trata con mayor amplitud y adquiere una decisiva importancia, el observar esta modificación necesaria no puede dejar de dar a toda la obertura un nuevo sentido, y ciertamente, el único

verdadero. En cuanto a la impresión producida por esta ejecución correctamente dirigida, lo que pude oír fué que la intendencia del *Hoptheater* juzgó que era una *revolución*.

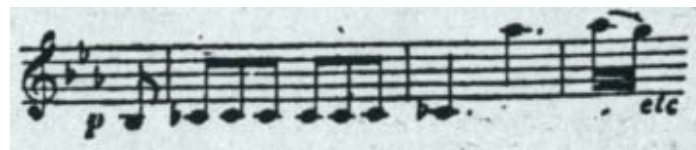
Idea semejante no asaltó con seguridad al auditorio de los célebres conciertos del Odeón, de Munich, en donde asistí a una ejecución de la sinfonía en sol menor de Mozart. Sentí, en la interpretación del *andante* de esta sinfonía y en la acogida que el público le dispensó, una cosa que aún me parece imposible. ¿Quién, en su juventud, no ha intentado familiarizarse con este trozo tan exuberante de vida y audacia y a penetrarse con inexplicable voluptuosidad del ritmo que le es propio? ¿Pero de qué manera? ¡No importa! Si la notación no es bastante explícita, es preciso que el sentimiento despertado por la maravillosa forma de esta composición supla a ello; la imaginación nos revela entonces lo que, en la ejecución material, debe corresponder a este sentimiento. Pues parece que el maestro quiso dejarnos a este respecto una amplia libertad, al no hacer sino indicaciones muy sumarias. De tal modo libres, podemos sumergirnos en un misterioso estremecimiento al repercutir en dulce *crescendo* las corcheas, soñar con los violines que se elevan como en un claro de luna:



y en donde nos imaginamos las notas ligadas con dulzura; nos sentimos en seguida acariciados con el murmullo:



tierno como las voces angélicas, y nos sentimos morir en la llamada fatídica de esta interrogación



(que nos imaginaríamos en un hermoso *crescendo* bien sostenido) para encontrarnos dulcemente envueltos, en los últimos compases, por la dicha final de una muerte por amor.

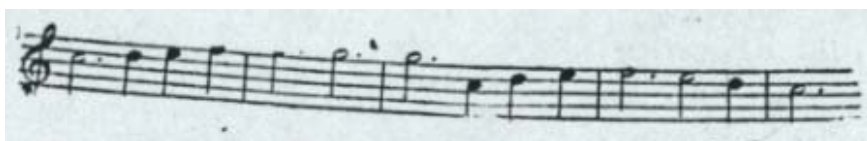
En la ejecución estricta y absolutamente clásica de este trozo en el Odeón de Munich, por un viejo célebre maestro, estas brillantes fantasías de que tan rico es, no podían menos de resultar eclipsadas: la ejecución se desarrollaba con una seriedad que ponía la carne de gallina: creeríamos hallarnos en la víspera del día del Juicio final. Un *largo* de plomo pesaba considerablemente sobre el *andante*, tan ligero y vivo; no se nos perdonaba ni un céntimo de corchea; erizada como un peluca de alambre, se extendía sobre nuestras cabezas la medida de este *andante*; las suaves plumas de las alas angélicas se habían trocado en bucles metálicos del tiempo de la guerra de los Siete Años.

Soñaba que estaba sometido a la fuerza de la guardia prusiana de 1740 y buscaba los medios de sustraerme a ella. Mi terror fué horroroso, cuando el director, volviendo la hoja, hizo repetir la ejecución de este *andante* convertido en *largo*: había en cierto sitio, delante de la doble barra, los dos puntitos tradicionales y no quiso que estos dos puntos hubiesen sido grabados en vano en la partitura. Volví los ojos a mi alrededor en busca de auxilio y entonces pude ver un segundo milagro: el auditorio en masa escuchaba pacientemente y sentía la profunda e inquebrantable convicción de estar saboreando un puro y sublime goze; de haber tomado parte en lo que Mozart llamaba un «banquete del oído». -Entonces, incliné la cabeza y me callé.

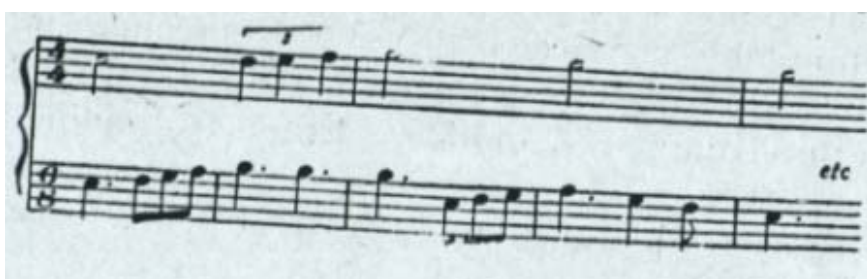
Una vez sola, algo más tarde, llegué a perder la paciencia. En un ensayo de mi *Tannhauser*, después de haber dejado pasar muchas cosas, entre otras el aire de cántico dado a mi marcha de los caballeros en el segundo acto, me encontré con que el viejo maestro indiscutible no sabía resolver el compás de 4/4 en el 6/4 correspondiente, es decir, dos negras equivalentes a un tresillo de negras. Se vió en el recitado de *Tannhauser*, en donde, después del 4/4:



entra el 6/4



Esta resolución le parecía difícil de marcar al viejo maestro: estaba habituado a marcar con gran seriedad los cuatro tiempos del compás 4/4; el compás de 6/4 se marca siempre por los directores de esta especie según el modelo de 6/8, y, por lo tanto, *alla breve*, uno, dos (solamente en el *andante* de la *Sinfonía* en sol menor de Mozart he visto marcar con exactitud y gravedad las fracciones de este compás: 1, 2, 3-4, 5, 6). En mi desdichado relato de la escena con el Pontífice Romano, el director recurrió a un *alla breve* retenido, dejando a los músicos de la orquesta hacer lo que quisieran de las negras; acaeció en consecuencia que el movimiento fué tomado al doble de su velocidad y que en lugar de la relación indicada arriba, la cosa se presentaba de esta manera:



Esto era muy interesante, desde el punto de vista musical, pero no servía al infortunado intérprete de *Tannhauser*, que se veía obligado a contar como Dios le daba a entender sus dolorosos recuerdos de Roma, sobre un ritmo muy ligero de vals, que bailoteaba alegremente. Esto me recordaba el *racconto* del Graal en *Lohengrin*, que había oído en Wiesbaden *scherzando*, como si se tratase de Mab, reina de las hadas.

Como esta vez yo tenía como intérprete de *Tannhauser* a un artista tan admirable como L. Schorr, me ví obligado, en loor a la eterna justicia, a reestablecer el tiempo exacto, interviniendo respetuosamente en contra de mi viejo maestro, lo que no dejó de producir cierto escándalo.

Esto, a la larga, me hacía llevar con paciencia el martirio, y creo que el más frío de los exégetas de los Evangelios hubiera experimentado la necesidad de cantarlo en dos sonetos. Hay, en efecto, actualmente, martires de la pureza musical clásica, realmente canonizados, de los que se me permitirá hablar al pormenor a continuación.

Como queda dicho de pasada repetidas veces, los intentos de modificar el movimiento en la interpretación de las obras clásicas, y singularmente en las de Beethoven han sido acogidos siempre con repugnancia por nuestros directores de orquesta. He demostrado al pormenor que la sola modificación de la velocidad, sin una modificación correspondiente de la interpretación desde el punto de vista de la emisión del sonido, daría un valor aparente a esta oposición sistemática; he patentizado al mismo tiempo la falta esencial que se comete procediendo así, haciendo objeto único de nuestras recriminaciones la incapacidad y la falta de vocación de nuestros directores en general. Una objeción realmente fundada parece deber desviarnos del procedimiento que creo indispensable en ciertos casos determinados, y es que no habría nada tan perjudicial a esta clase de composiciones que introducir en ellas matices en cuanto al movimiento, pues sería dejar la puerta abierta al fantástico capricho de cualquier marcador de compás infautado o rebuscador de efectos; y esto acabaría con el tiempo por desfigurar nuestra música clásica hasta dejarla desconocida. Nada podemos objetar en contra, sino que es triste para nuestra música que tales inquietudes tengan fundamento real; pues, al mismo tiempo, se niega de paso la existencia, en nuestro estado artístico general, de una conciencia musical, contra la cual lo arbitrario se estrellaría infaliblemente.

Así es que este reproche, fundado en cierto modo, pero rara vez expresado francamente, equivale a una confesión de incompetencia general de nuestros directores de orquesta: en efecto, si no debe permitirse a los trapalones tratar arbitrariamente nuestras composiciones clásicas, ¿por qué, al contrario, nuestros mejores, nuestros más célebres músicos, no han velado por la ejecución correcta de esas obras? ¿Por qué han sido ellos precisamente los que la han conducido por un camino tal de trivialidad y de desfiguración, que todo músico fino de sensibilidad puede, con derecho, sentirse descontento y hasta indignado?

Acaece también que esta objeción, fundada en sí misma, no sirve en general sino de pretexto para oponerse a todo esfuerzo hecho en el indicado sentido; las verdaderas razones, como el fin real de estas resistencias, son siempre la incapacidad personal y la pereza espiritual, que se excitan circunstancias hasta hacerse agresivas, pues por desgracia los incapaces y los perezosos son mayoría en todas partes.

Como la mayor parte de las obras clásicas no han sido interpretadas, entre nosotros, en principio, sino de un modo muy incorrecto (recuérdese a este propósito las anécdotas relativas a las circunstancias en las cuales las sinfonías de Beethoven más difíciles llegaron a su primera ejecución), gran número de cosas estaban por completo desnaturalizadas cuando por primera vez se ofrecían al público alemán (véase mi estudio sobre la *Obertura de Ifigenia en Aulis*, de Gluck, en el quinto volumen de *Gesammelte Schriften und Dichtungen*); y esto nos da a entender claramente, hoy, cuál debía ser el estado de interpretación que nos transmite la tradición celosamente conservada según las leyes de inercia e incapacidad, si se considera, por otra parte sin prejuicios, con qué despreocupación un maestro de la categoría de Mendelssohn salía del paso al dirigirlos. Seguramente, no puede exigirse a quienes están muy por bajo de los mejores, que lleguen por sí mismos a un grado de inteligencia que no poseyeron sus mismos maestros; pues, para los peor dotados, no hay más que un criterio que les pueda conducir a la verdad: el *ejemplo*. No podían encontrarle en el camino que habían emprendido; pero lo más triste es que este camino sin guía haya sido recorrido con tal extensión, que no haya quedado ni un lugar libre para aquel que un día pudiera haber dado ejemplo. Es por lo que someto aquí a un examen profundo la resistencia quietista al espíritu que he indicado como saludable para la ejecución de nuestra gran música; intento de esta manera descubrir en toda su indigencia el espíritu de oposición que inspira toda esta resistencia y a arrancarle la aureola con la que osa adornarse como *espíritu inmaculado del arte alemán*. Este es el espíritu que refrena toda toda libre expansión de nuestra música, excluye de nuestra atmósfera toda brisa refrescante y que, con el tiempo, acabaría por arruinar completamente el glorioso edificio de la música alemana y hacer de ella un fantasma incoloro y ridículo.

Me parece, pues, importante mirar cara a cara a este espíritu maléfico y decirle francamente cuál es su origen y sobre todo que no procede ciertamente del espíritu de la música alemana.

Inútil por ahora insistir en esto. No es fácil justipreciar el arte moderno, es decir, la música de Beethoven, pesando sobre ella ese gran peso; y, para hacer tal investigación, esperaremos el momento favorable en días mejores que es posible nos prepare el estado actual de la música; por hoy nos contentaremos en este estudio con probar el valor negativo de esta escuela de música que pretende ser clásica y beethoveniana.

Es preciso observar, en primer lugar, que la oposición señalada por mí, prescindiendo del ruido y la confusión llevados a la Prensa por escritores ignaros, se manifiesta, por el contrario, en los interesados directos y propiamente dichos, de una manera más irritada y tímida. («Ved, no puede expresarse», me decía un día, con una mirada llena de intención, una dama que me hablaba de uno de estos virtuosos musicales). El estado de la música alemana, la indiferencia absoluta de las autoridades artísticas alemanas, les han puesto en la mano la dirección de los asuntos musicales superiores de Alemania; se sienten seguros en sus funciones y dignidades. Como he dicho al principio, este aréopago se compone de dos diferentes especies: la de los moribundos músicos de viejo estilo, que mantiene su crédito sobre todo en la Alemania meridional, más simple; y la de los músicos elegantes a la última moda, que prosperan en Alemania septentrional y que proceden de la escuela de Mendelssohn. A consecuencia de ciertas perturbaciones en su lucrativo oficio, que datan de época reciente, estas dos especies, que antes se estimaban muy poco, se unieron por recíproca simpatía; y en Alemania del Sur la escuela de Mendelssohn, con todo lo que trae consigo, no es, al fin, menos gustada y protegida que en el Norte, así como en el Norte es acogido y festejado el prototipo de inproductividad de Alemania del Sur, con un respeto repentino, lo que el difunto Lindpainter, desgraciadamente, no ha podido ver.

Las dos escuelas se tienden la mano para asegurar su tranquilidad. Tal vez la primera especie, de músicos, que yo he llamado castizamente alemanes, hubo de vencer cierta repugnancia en esta alianza; a pesar de todo, una cualidad de los alemanes, no muy loable por cierto, vino a sacarles del apuro: me refiero a la envidia en consorcio con la torpeza. Esta cualidad, como lo he demostrado en otra parte, malogró a uno de los maestros más eminentes de la época moderna, hasta hacerle renegar de su propia naturaleza, hasta hacerle someterse al yugo de las nuevas leyes, corruptoras del germanismo, de la escuela elegante. En cuanto a la oposición de los

espíritus mezquinos de nuestros obreros musicales, no tenía otra cosa que decir que ésta: nosotros no podemos progresar, no queremos que otros puedan hacerlo y nos ponemos furiosos cuando lo consiguen. En todo, no hay otra cosa que una honrada nulidad, que no deja de ser honrada sino por despecho.

Es muy distinto, por el contrario, lo que pasa en el campo de los modernos, en el que las más extrañas ramificaciones de interés personal, de camaradería y hasta de interés nacional han sugerido reglas de conducta muy complicadas. Sin entrar en el examen de estos diversos intereses, señalaré solamente este principio capital: *que hay aquí mucho que ocultar, mucho que ha de pasar inadvertido*. En cierto sentido, importa no dejar al músico que se haga notar por su propio mérito, y esto tiene su razón de ser.

Era muy difícil, en principio, tratar al verdadero músico alemán. Como en Francia y en Inglaterra, el músico, en Alemania, había pertenecido siempre a una clase social muy modesta, hasta menospreciada; solamente los músicos italianos eran considerados como hombres por los príncipes y los grandes, y podemos, entre otros ejemplos que pudiéramos citar, ver en el modo como era tratado Mozart por la corte imperial de Viena, de la manera humillante con que se les prefería a los alemanes. Entre nosotros, el músico fué siempre un ser singular, entre salvaje e infantil, y así fué considerado por los que le pagaban. Nuestros más grandes genios musicales se resintieron siempre en su educación de esta exclusión de la sociedad refinada o simplemente inteligente: recuérdese a Beethoven en contacto con las gentes rodeaban a Goethe, en Teplitz.

Se suponía en el músico profesional una organización refractaria a toda educación superior. Marschner, cuando me vió en 1848, hacer los más enérgicos esfuerzos para elevar el espíritu de la orquesta de Dresde, me disuadió de ello cariñosamente: creía que yo no podía dejar de suponer que los músicos serían absolutamente incapaces de comprenderme.

Es cierto (ya lo he dicho al principio) que, en su mayor parte, las altas, las más altas posiciones musicales, no estaban ocupadas entre nosotros sino por verdaderos *músicos* de oficio, salidos del montón, y esto tenía mucho de bueno, desde un sano punto de vista profesional. Se producía con ello una especie de espíritu de familia en este patriarcado de la orquesta, de donde no estaba ausente la intimidación, pero en donde se echaba de menos el penetrante y libre aliento del genio, que sabe encender rápidamente una bella hoguera, más cálida que luminosa, en el corazón verdaderamente inteligente de tal especie de organismos.

Pero del mismo modo, por ejemplo, que nuestra organización ha permanecido extraña a los judíos, nuestros nuevos directores de orquesta no salieron del taller musical, que les era antipático a causa de su labor dura y material. Por el contrario, el director nuevo se instaló inmediatamente a la cabeza de nuestra corporación musical, sobre poco más o menos, como el banquero sobre nuestra sociedad productora. Nos trajo enseguida lo que faltaba al músico de abajo, o que le era extremadamente difícil y raro de adquirir de un modo suficiente: lo mismo que el banquero el capital, él traía el *barniz de la educación*. Y digo el *barniz de la educación*; no digo la *verdadera cultura*; pues en modo alguno podemos chancearnos de quien posee esta última: quien la posee está por cima de todo. Pero quien no posee más que buena educación, aún deja mucho que desear.

No he conocido ni un solo caso en el que, aun con el cultivo más feliz de este barniz, haya podido conseguirse el fin de la verdadera cultura, es decir, la verdadera libertad de espíritu, la libertad en general. El mismo Mendelssohn, con sus aptitudes tan diversas y desarrolladas con tanta solícitud, dió siempre la impresión de que no llegaría jamás a esa libertad; y jamás pudo vencer aquella singular timidez que, para cualquier observador atento, le mantenía al margen de nuestro mundo musical alemán, a pesar de todos los éxitos que obtuvo; tal vez este mismo sentimiento fué el germen del disgusto que minó su existencia y la truncó tan prematuramente. La razón de esto es que la naturalidad no vivifica estas tendencias superficiales a la cultura; se nota en ellas, por el contrario, el deseo de ocultar alguna cosa del propio ser, más que el deseo de desarrollarle libremente. La cultura que así resulta no podría ser sino una falsa cultura, una cultura bastarda: la inteligencia se recrea afinándose en ciertas direcciones; jamás el punto en el que estas direcciones se cortan podrá hacer la inteligencia pura y clarividente.

Si es profundamente triste seguir este fenómeno interno en un individuo singularmente dotado y de delicada organización, repugna observar su curso y resultados las naturalezas mezquinas y mediocres. En ellas, todo se convierte en una sonrisa fatua y vana, y si no estamos de humos para hacernos los tontos ante estos repugnantes simulacros de educación, como lo hacen casi siempre los que observan superficialmente las condiciones de nuestra vida intelectual, no podemos menos de sentir un verdadero asco del espectáculo. Y al músico alemán se le ofrecen para ello abundantes ocasiones, al ver a esta educación frívola usurpar hoy el derecho de juzgar el espíritu y la importancia de nuestra admirable música.

En general, el rasgo característica de este barniz de educación, es no detenerse ante nada, o como suele

decirse, no tomar nada en serio. Así, lo que hay de más grande, de más sublime, de más espiritual, se considera como cosa corriente y moliente, al alcance de todos, susceptible de ser aprendida e imitada. En cuanto a lo gigantesco, a lo divino, a lo demoníaco, como no sabrían hallar en ello nada digno de copiarse, no se paran en barras y oímos a estas gentes elegantes hablar, por ejemplo, de monstruosidades, deformidades, exageraciones y otros defectos del mismo género; y ha salido de ahí una estética nueva que se envanece suponiéndose procedente de Goethe, porque también el pasa por haber sido enemigo de todas las monstruosidades y haber revelado la belleza clara y serena. Entonces, se hace el elogio del *candor* del arte, y Schiller, demasiado violento fué, tal cual vez algún tanto menospreciado, y así se formó, en un prudente acuerdo con los filisteos de nuestro tiempo, una nueva concepción del clasicismo, a la cual, en los más vastos dominios del arte, se acabó por referir a los griegos, en los que reinaba una luminosa serenidad. Y este superficial acomodo de todo lo que hay de serio y formidable en la existencia fué elevado a la altura de un verdadero dogma, de una modernísima concepción del mundo, en donde, a fin de cuentas, nuestros modernos elegantes héroes de la música encuentran un puesto de honor, comfortable e indiscutido.

La manera de comportarse de estas gentes frente a nuestras grandes obras musicales alemanas, ya la he expuesto por medio de algunos elocuentes ejemplos.

No me resta otra cosa que explicar aquí, desde el punto de vista de la serenidad griega, el pasar sin detenerse tan calurosamente recomendado por Mendelssohn. Sus discípulos e imitadores pueden proporcionarnos datos preciosos a este respecto. Para Mendelssohn, esto significaba disimular los lados débiles de la ejecución y tal vez también, en algunos casos, los del ejecutante. Para ellos, esto quiere decir disimularlo todo, no llamar la atención. Esta tendencia tiene una razón de ser casi fisiológica, de la cual me he dado cuenta por analogía en circunstancias en las que al parecer no debiera haber ocurrido nada semejante.

Para la representación de mi *Tannhauser* en París, hube de reformar la primera escena, el *Venusberg*, y desarrollé lo que en principio no había hecho sino indicar sumariamente: haciendo notar al maestro de baile que los pasitos jacarandosos de sus ménades y de sus bacantes formaban con mi música un contraste grotesco; le pedí que imaginase, inspirándose en los grupos de los cortejos de las bacantes representados en antiguos bajorrelieves, alguna cosa que hiciese desaparecer el contrasentido, algo audaz y de sublime selvaticidad, y que lo hiciese ejecutar por sus bailarinas.

El sujeto silboteaba escuchándome; cuando acabé me respondió «Os comprendo a la perfección, pero para eso me harían falta que todas fuesen primeras bailarinas; si digo una sola palabra de esto a mis gentes, si quiero indicarles las actitudes que deseáis, no harían otra cosa que bailar el cancan, y estaríamos perdidos.»

El mismo escrúpulo que decidía al maestro de baile parisién a conformarse con los pasos, completamente insignificantes de seis ménades y de seis bacantes, es precisamente el que priva a nuestros modernos directores de ejecuciones musicales de separarse, por poco que sea, de su buena educación. Saben que esto podría arrastrarles hasta el escándalo *offenbáquico*. Meyerbeer es para ellos una sabia enseñanza; él, que introdujo en la música, por la Opera de París, ciertas acentuaciones semíticas, objeto de espanto para las gentes «bien educadas».

Desde entonces, una buena parte de su educación consistió, como se ve, en velar sobre sus manifestaciones personales con el cuidado que deben hacerlo los que han sido afligidos por la naturaleza con algún defecto, como la tartamudez, el ceceo u otros análogos; es preciso, en estos casos, evitar con cuidado todo arranque de pasión para no correr el riesgo de caer en el más penoso balbuceo. Esta vigilancia continua ejercida por el individuo sobre su propia personalidad, ha tenido ciertamente muy agradables resultados, en el sentido de que toda suerte de cosas repugnantes ha cesado de mostrarse a la luz del día, que el aspecto general de la multitud humana se ha hecho menos extraño, que nuestro elemento predilecto, la música, en donde no hace mucho, desde ciertos puntos de vista, se podía observar cierta rusticidad y torpeza en la práctica, se han adquirido apariencias más atrayentes: por ejemplo, como antes he indicado, la rudeza nativa de nuestros músicos se ha dulcificado, el cuidado de los pormenores en la ejecución y otras cosas semejantes se han puesto algo más a la orden del día. Pero ¿es necesario llegar hasta deducir, de esta presión ejercida sobre el individuo para obligarle a disimular o anular ciertas ciertas cualidades personales de un valor sospechoso, un principio destinado a regir las manifestaciones de nuestro arte en sí mismo? El alemán es torpe y áspero cuando se amana, *pero es sublime y nadie lo iguala cuando está animado por la pasión*. ¿Será preciso mentir por amor a esos señores?

Verdaderamente, hoy, todas las apariencias lo hacen creer así. Cuantas veces he tenido trato con algún joven músico de los que han rodeado a Mendelssohn, no ha sabido otra cosa que oponerme la máxima del maestro: componiendo, no pensar ni en la energía ni el efecto; evitar con cuidado todo lo que pudiera conducir a esos fines. Perfectamente, no se puede pedir más, y en realidad, ninguno de los discípulos fieles al maestro son

culpables de haber conseguido nunca algo que tuviera energía o efecto. Pero me parece que aquella máxima es puramente negativa; en cuanto a la parte positiva de la enseñanza, no me parece que haya sido notablemente desarrollada. Creo que la enseñanza entera del Conservatorio de Léipzig se basa sobre esa máxima negativa; se me ha dicho que, en ese establecimiento, llega a ser un verdadero tormento para los jóvenes alumnos; en compensación las disposiciones musicales más salientes son mal acogidas por los maestros, por poca repugnancia que muestren a ver en la música algo más que pura salmodia.

En primer lugar, y esto se refiere más directamente al punto que tratamos, los efectos de tal máxima negativa se han dejado sentir hasta en la ejecución de nuestra música clásica. El sentimiento que en este asunto predomina es el miedo de pecar por exceso de energía. Hasta la hora presente, yo no sé, por ejemplo, que las composiciones para piano de Beethoven, en las que se manifiesta de la manera más característica el estilo original del maestro, hayan sido ni seriamente estudiadas ni dignamente ejecutadas por los adeptos de la escuela en cuestión. Mucho tiempo he alimentado el deseo de encontrar alguien que pudiese hacerme oír la gran sonata en *si bemol mayor*; he satisfecho el deseo, pero en un campo completamente distinto de aquel en que la máxima de Mendelssohn sirve de base a la disciplina clásica.

También fué *Franz Liszt*, el *grande*, quien satisfizo mis deseos de oír interpretar a Bach. Bach, precisamente, se estudia entre los otros con predilección; en él no puede haber nada que tienda al efecto en el sentido moderno, ni mucho menos en el pasional de Beethoven, y, por tanto, parece que ese dichoso modo uniforme y superficial de ejecución puede estar en su propio elemento.

Pedí un día a uno de los viejos músicos y camaradas más notables de Mendelssohn (a aquel a quien ya he aludido a propósito del *tempo di menuetto* de la octava sinfonía) que interpretase el octavo preludio y fuga de la primera parte de *El clave bien temperado* (mi bemol mayor), porque este trozo ha producido siempre en mí un mágico efecto; rara vez he experimentado, lo confieso, tal estupor, como cuando hubo accedido graciosamente a mi petición. No fué cosa de recordar entonces el sombrío gótico germánico ni otras niñerías por el estilo; al contrario, el trozo fluía de las manos de mi amigo sobre el teclado con una «serenidad griega»; a fuerza de candor, yo no sabía donde me hallaba y me veía inconscientemente transportado a una sinagoga neogriega, de donde se habían eliminado cuidadosamente todos los enérgicos acentos del Antiguo Testamento de la liturgia musical. Esta interpretación singular me resonaba aún en los oídos cuando, un día, pedí al fin a Liszt que purificase mi sentimiento musical de la penosa impresión: interpretó el cuarto preludio con fuga (en *do sostenido menor*). Yo no sabía muy bien lo que podía esperar de Liszt al piano; pero lo que oí entonces no lo hubiese esperado del mismo Bach, a pesar de que yo conocía bien las obras del viejo maestro. Comprendí entonces lo que es el estudio en relación con la inspiración: en la interpretación de esta fuga única, Liszt me reveló a Bach por completo, y desde entonces se infaliblemente a qué atenerme con respecto al gran maestro; desde este punto de partida, abarco su gigantesca obra en todas sus partes, y creo poder resolver vigorosamente la menor vacilación, la menor duda que sobre él se suscite. Lo que sé también es que los otros no comprenden nada del Bach que guardan celosamente como de su propiedad; a quien lo dude, no haré sino decirle: ¡Hacedles que interpreten a Bach!

Requiero además a cualquier miembro de estas Sociedades pietistas de templanza musical, que voy a examinar de cerca, a que me diga en conciencia si ha verdaderamente conocido y comprendido la gran Sonata en si bemol mayor de Beethoven antes de haberla oído tocar a Liszt. Por lo que a mí toca, puedo citar uno, que entre todos los testigos de aquel acontecimiento maravilloso, no pudo en su verdadera conmoción retener esta confesión inevitable. ¿Quién es el artista que hoy da todavía una interpretación auténtica de Bach y de Beethoven y arranca a todo un auditorio la misma entusiasta aprobación? ¿Es acaso un alumno de la escuela de la continencia? No. Es el sucesor, único, el más inmediato de Liszt, Hans de Bülow.

Basta por ahora con lo dicho a este propósito. Será, sin embargo, interesante para nosotros ver cómo estos señores de que venimos hablando se comportan en presencia de tan bellas revelaciones.

No nos ocupemos de sus éxitos políticos, tanto más, cuanto que los enemigos del «efecto» dominan hoy el campo de actividad de la producción común de la Alemania musical, para interesarnos solamente en la evolución religiosa de su comunidad.

Desde este punto de vista, la máxima reciente, proclamada con cierto empacho y desconfianza en sí mismos: «¡nada de efectismos!», se ha tornado, de una delicada medida de precaución que era, en un dogma verdaderamente agresivo; sus partidarios vuelven la vista con hipócrita horror cuando, en música, encuentran por casualidad un hombre entero, como si viesan algo indecente. Este pudor, que no ocultaba en su origen sino una impotencia personal, llega a ser hoy una acusación contra la potencia; y la acusación adquiere una fuerza activa gracias a la sospecha y a la calumnia. El suelo amparador sobre el cual todo esto vive y crece a contento,

es justamente este pobre espíritu de filisteísmo alemán que, ya lo hemos visto es también el soberano indiscutido de nuestro mundo musical.

Pero la principal receta de estos doctores, es cierta reserva prudente frente a lo que no se sabe hacer y denigrar lo que se querría hacer y no se sabe. Es profundamente lamentable que hayan podido comprometer en este desorden una naturaleza tan recta como la de Roberto Schumann, y que su memoria haya terminado por servir de bandera a esta nueva comunidad. La desdicha fué que Schumann intentó cosas para las cuales no había nacido, y precisamente este la flaco de su obre fué el que pareció mejor a esta nueva corporación musical. Lo que hay de verdaderamente agradable y encantador en Schumann, lo que ha sido por nosotros (me incluyo aquí con legítmo orgullo entre los secuaces de Liszt) cultivado de manera más bella y recomendable que por sus propios aliados, fué descuidado conscientemente por ellos, por manifestarse allí una verdadera potencia productiva, o tal vez solamente porque la facultad de interpretación les faltaba. Por el contrario, aquello en que Schumann muestra la parte débil de su talento, sobre todo en las obras en que tendió a una concepción más grande, más atrevida, es cuidadosamente puesto en evidencia por ellos; si, en verdad, no es muy del agrado del público, es un poderoso auxilio para esos señores, a fin de probar que justamente lo que no produce efecto es lo bello; acaban por compararle con el Beethoven del último período, que su interpretación deja aún tan incomprensible, y pueden así medirle con el mismo rasero que al Schumann enfático y sin interés, pero tan fácil de interpretar por ellos (es decir, interpretarle de una manera uniforme, según su propio criterio), para mostrar aasí cuán en armonía está su ideal con las excentricidades más audaces, con lo que hay de más profundo en el genio alemán. Y así la hinchazón superficial de Schumann acaba por confundirse en una y sola cosa misma con el inefable pensamiento de Beethoven; pero siempre con la reserva de que la excentricidad pasional es verdaderamente inadmisibile, y que la neutralidad insignificante es propiamente hablando lo justo y lo verdadero; desde este punto de vista, el Schumann bien interpretado puede aceptablemente compararse con el Beethoven mal ejecutado.

Así es como estos singulares guardianes de la castidad musical ocupan en nuestra gran música clásica las funciones de los eunucos en el harén del Gran Turco, y por esto es espíritu de nuestros filisteos les da de buen grado la vigilancia sobre la influencia, siempre inquietante, de la música en la familia; pues, por su parte al menos, se puede tener la seguridad de que no pasará nada sospechoso.

Pero, con todo esto, ¿qué es de nuestra grande, imponderablemente bella música alemana?

Lo que nos importa, después de todo, es saber lo que será de nuestra música. Pues, después de un glorioso período de cien años de una maravillosa productividad musical, podríamos soportar con altivez otro período en el que no se produjera nada de particular. Pero lo que no puede dejar de parecernos peligroso es ver a estas gentes de que tratamos erigirse en guardianes y conservadores del auténtico espíritu alemán, de esta espléndida herencia, y como tales, tomar sobre ellos la tarea de hacele valer.

Bien mirado todo, no hay gran cosa de qué reprochar a estos músicos; la mayor parte de ellos componen muy bien. Johannes Brahms fué un día tan amable conmigo que me dió a conocer un trozo con variaciones serias, en el que vi que no era hombre que gastase bromas, y que me pareció excelente de verdad. Le vi también tocar en un concierto varias composiciones para piano, lo cual me satisfiza menos, es verdad; hasta me indigné al ver que los que rodeaban a este señor concedían a Liszt y su escuela «una técnica extraordinaria» y nada más, cuando la técnica del Sr. Brahms me había impresionado tan penosamente por su dureza y su sequedad que hubiera deseado verla humedecerse con un poco del aceite de esta escuela, de este aceite que no parece brotar del teclado mismo, sino que mana en regiones más etéreas que las de la pura técnica.

Todo esto, sin embargo, revela una manifestación de arte muy respetable, pero que no convence del todo y de un modo natural de porqué estos señores esperaban hacérnosla aceptar como la aparición de un Mesías, o por lo menos como la de su discípulo preferido; pues hubiera sido preciso que un exaltado entusiasmo por los tallistas de imágenes de la Edad Media nos hubiera llevado a ver en esas toscas figuras de madera el ideal de la santidad cristiana. De todos modos, debemos guardarnos de que nos presenten al grande y viviente Beethoven bajo el manto de esa santidad y, bajo tal disfraz, colocado en cierto modo, él, el incomprensido, al lado de Schumann, incomprensible por naturalísimas razones, como si allí donde ellos no saben ver las diferencias no las hubiera en realidad.

Lo que significa esta santidad, en particular, ya lo he indicado. Si investigamos ahora cuáles son sus aspiraciones, pisaremos un nuevo terreno, el mismo a que nos ha conducido el plan trazado de antemano a nuestras observaciones sobre el arte de dirigir.

Hace algún tiempo, el redactor de un periódico de Alemania del Sur calificó a mis teorías artísticas de

hipócritas; aquel hombre evidentemente, no sabía lo que quería decir con eso: para él se trataba simplemente de decir algo desagradable. De lo que he podido aprender por experiencia de la hipocresía en cuestión, la tendencia singular de esta secta odiosa consiste en rebuscar lo que hay en la vida de más seductor y atractivo, para ejercer, después de haber eliminado estas cualidades, toda su fuerza de resistencia contra el atractivo de la seducción. El verdadero escándalo de la cosa se ha revelado por el descubrimiento del secreto de los altamente iniciados, en los cuales la tendencia señalada se invertía, en el sentido de que la resistencia contra el encanto no tenía por objeto final sino aumentar el goce, único fin perseguido, en definitiva.

Si se transporta la cuestión al terreno del arte, no diremos ningún absurdo si atribuimos una esencia de hipocresía al singular método de continencia profesado por la sociedad de templanza musical de que venimos hablando. En efecto, si los grados inferiores de esta escuela quedan confinados en la esfera de lo agradable, tal como les es dado justamente por el mismo carácter del arte musical, y en el dominio de lo anodino que les impone una máxima elevada a la altura de dogma, no se anhela, en suma, otra cosa que el goce que está prohibido a los grados inferiores. Los *Liebeslieder-Walzer*, de San Juan ^{viii}, tan bobos ya por su título, pueden clasificarse en la categoría de ejercicios para los grados inferiores: la aspiración entusiasta hacia la ópera, en la que acaba por sucumbir toda la santidad de nuestros ascetas, distingue de una manera evidente los grados elevados y superiores. Si llegasen un día a estrechar sus brazos a la Ópera, sería muy de temer que la Escuela se arruinase. Como esto no ocurrirá jamás, la Escuela puede mantenerse firme; pues toda tentativa abortada puede tomar la apariencia de voluntaria abstención, conforme a los ejercicios rituales de los grados inferiores; y la Ópera siempre malograda puede continuar figurando como un símbolo del profano encanto que hay que eliminar a toda costa; y así los autores de óperas fracasadas pueden pasar por hallarse en un estado singular de santidad.

Mas, hablando en serio, ¿cuál es la actitud de estos señores con respecto a la Ópera? Pues en lo que concierne al arte de dirigir, hemos de observarles aún desde este punto de vista, después de haberles estudiado en el concierto, como punto de partida.

Eduardo Devrient, en los *Recuerdos* que consagraba hace algún tiempo a Mendelssohn, nos ha hablado del *mal de ópera*, del deseo que siempre experimentó su amigo de componer una ópera. Nosotros vemos en ello el deseo particular de que la ópera que le deparase la suerte fuese completamente alemana, y a este fin el literato debió procurarle materiales adecuados, lo que, desgraciadamente, no ocurrió. Yo presumo que esto tuvo sus causas naturales. Hay ciertas cosas que pueden obtenerse de un modo convencional; pero éste «carácter alemán» y esta ópera, «noble y serena», que meditaba la pérvida inteligencia de Mendelssohn, esto está fuera de lo que es oficio; no hay ni *viejos ni nuevos Testamentos* que den la receta.

Lo que el maestro no pudo alcanzar no ha sido nunca perdido de vista por sus apóstoles y discípulos. Hiller, que no se asusta de nada, creyó haber conquistado la palma; no se trataba, según él, sino de hallar una ocasión; a creerle, semejante casualidad se daba todos los días, ante sus mismos ojos, en las personas de sus competidores y pensaba que con un poco de paciencia, como ocurre en los juegos de azar, llegaría él también, cualquier día, a ser el afortunado. Por desgracia, la ocasión favorable no se le ha presentado jamás. Nadie la ha podido aprovechar, ni aun el pobre Schumann. Han sido vanos los esfuerzos que en la iglesia de la moderación han hecho tantos sectarios *puros e inocentes*, levantando sus manos hacia este fin tan deseado: la ópera de verdadero éxito. Después de una corta ilusión, en la cual, sin embargo, había trabajos y penas considerables, el fin perseguido no ha sido alcanzado nunca.

Tales experiencias agrían al adepto más inofensivo, que se pone tanto más furioso cuanto que, a consecuencia del estado político de Alemania, los directores de orquesta y de ejecuciones musicales tienen relaciones tan íntimas con el teatro, que se ven obligados a desempeñar el papel de intérpretes en los mismos lugares testigos de su impotencia para la producción. Ahora bien, ¿es esta impotencia del músico, que no le impide dirigir bien la ejecución de un ópera, la que hace de él un buen director de orquesta? Evidentemente, no. y, sin embargo, estos señores tachados de incapaces para dirigir la ejecución de nuestra música alemana de concierto, son los encargados, además, de la ejecución de nuestra música de ópera, mucho más complicada. ¡No es difícil a cualquier persona inteligente adivinar el resultado de semejante estado de cosas!

Si me he detenido bastante en demostrar la debilidad de los señores directores de orquesta en un terreno en el que deben hallarse a su gusto, puedo, en cambio, ser muy breve en lo que concierne a su labor en el dominio de la ópera. No hay más que decir: ¡Señor, perdónales, que no saben lo que hacen!. Para hacer notar cuanto hay de despectivo en su proceder para la ópera, me sería preciso exponer detenidamente cuanto puede hacerse en este terreno en servicio de la bondad y la belleza, y esto me alejaría mucho del fin que me he propuesto; me reservo para otra ocasión. Limitémonos a señalar lo que haya de más característico en sus costumbres de directores de

orquesta de ópera.

Cuando se trata de la música de concierto que es la base de sus operaciones, estos señores tratan, naturalmente, de proceder con toda la seriedad de que son capaces; en la Ópera, les parece más conveniente afectar cierta escéptica despreocupación y un no sé qué de frivolidad ingeniosa. Confiesan, sonriéndose, que allí no están en su propio terreno y que no entienden gran cosa de estas materias, de las que, por otra parte, no hacen mucho caso. De aquí una condescendencia galante a no poder más con respecto a los cantantes, a cuyas exigencias se prestan con el mayor gusto: marcan el compás, indican los calderones, fermatas, y los *ritardando*, los *acelerando*, los transportes y, sobre todo, los cortes, cuando y como quieren los susodichos cantantes. Y, verdaderamente, ¿qué autoridad podrían invocar para rechazar por infundadas cualquiera de sus pretensiones? Si ocurre, por casualidad, que un director de orquesta, ligeramente inclinado a la pedantería, quiere insistir en esto o aquéllo, no lo hará sino en perjuicio propio. Pues, dada su frívola idea de la ópera, los artista de que hablamos se encuentran en ella como en su casa; ellos solamente saben lo que pueden y cómo lo pueden; si, en una ópera, se manifiesta alguna cosa verdaderamente notable, es a los cantantes, y al precioso instinto de que están dotados, a quien debemos atribuir el mérito, lo mismo que, en la parte instrumental, hemos de agradecerlo al buen sentido musical de los ejecutantes.

Al contrario, basta estudiar de cerca una parte de orquesta de la *Norma*, de Bellini, por ejemplo, para ver lo que puede ocurrir con una música tan «inofensiva» en la mente de quien la ha escrito: tan sólo la serie de transportes, este *adagio a fa sostenido*, este *allegro a fa mayor*, y entre los dos (a causa de la banda militar) una transición a *re sostenido mayor*, ofrece un ejemplo verdaderamente terrorífico de la música que dirige con serenidad imperturbable el director reputado.

Fué en Turín (en Italia, por tanto) y en un teatro de arrabal, en donde oí por primera vez interpretar completo y correctamente *El barbero de Sevilla*. Nuestros directores no se toman el trabajo de hacer justicia a esta inocente partitura, porque no tienen ni un ligero presentimiento de esta verdad: que la ópera más insignificante puede, gracias a una interpretación perfectamente correcta y en razón de la satisfacción que nos procura esta misma corrección, producir sobre una organización delicada una impresión relativamente favorable. Cualquier vulgaridad, ejecutada en los teatrillos de París, produce buen efecto, desde el punto de vista estético, porque siempre es interpretada con corrección y exactitud en todas sus partes. Pero la potencia del principio estético es allí tan fuerte que, cuando esa vulgaridad se realiza convenientemente, bajo uno solo de sus aspectos, impresiona favorablemente; entonces se hace verdadero arte, aunque sea bajo una forma inferior.

Mas estas manifestaciones nos son absolutamente desconocidas en Alemania, salvo tal vez en Viena o en Berlín, con ocasión de alguna representación de bailables. En este caso, efectivamente, todo está en las mismas manos, y en manos que conocen a la perfección su oficio: las del maestro de baile. Por dicha, es él quien indica a la orquesta los movimientos, y no como el cantante aislado, inspirándose en su fantasía personal, sino en un sentimiento del conjunto; entonces notamos que de repente la orquesta empieza a tocar correctamente, impresión extraordinaria, bienhechora, que todos hemos experimentado al pasar desde la ejecución lamentable de una ópera a la satisfactoria de un baile.

En la ópera, el director de escena podría a su vez obtener, desde ciertos puntos de vista, un resultado análogo; pero, extraña cosa, a despecho de la incapacidad más o menos patente del director de orquesta, se sostiene la ficción, sin ocuparse de ella determinadamente, como si la ópera fuese una obra puramente musical; si, lo que ocurre con frecuencia, gracias al instinto maravilloso de algún cantante de talento y de una agrupación de músicos y artistas electrizados por el sentimiento de la obra, se obtiene un verdadero éxito, hemos visto siempre que se atribuye el mérito el director de orquesta, como resumiendo en su persona todo el conjunto de la ejecución; es para él como una brillante acción, por la cual se le felicita. ¿No debe causarle esto a él mismo un profundo asombro? Porque también él podría decir: «¡Dios mío, perdónales, que no saben lo que se hacen!»

Refiriéndonos sólo a la dirección de orquesta y no queriendo insistir en la cuestión de la ópera, con estos párrafos llego a la conclusión. No es posible tomar en serio la manera de desempeñar sus funciones, en la ópera, de nuestros directores de orquesta. No interesa más que a los cantantes, que tal vez se quejen de tal o cual director porque no se presta con suficiente amabilidad a sus exigencias o porque no las secunda con bastante celo; en resumen, la discusión no se eleva en este asunto del terreno de la práctica material más vulgar. Pero, desde el punto de vista más elevado de una verdadera producción artística, tal dirección no puede tomarse en consideración. Si hay una sola palabra que decir sobre esta cuestión, yo solo, entre todos los alemanes vivos, estoy en disposición de decirla. Por esto me permitiré, a modo de conclusión, exponer con cierto detenimiento los motivos de esta condenación.

A pesar de mi experiencia, no puedo llegar a ponerme de acuerdo conmigo mismo sobre cuál de las dos

tendencias que he señalado es la característica de nuestros directores de orquesta, con los cuales he tenido trato personal con ocasión de las representaciones de mis óperas. ¿Es su manera de comprender nuestra gran música de concierto, o el espíritu de su ejecución habitual de las obras teatrales? Mucho temo, y esto nada tiene de consolador para mí, que estas dos tendencias se hayan dado frecuentemente la mano en la interpretación de mis óperas, completándose la una a la otra de la manera menos satisfactoria posible. Cuando la primera, la que preside a la ejecución de nuestra música clásica de concierto, encuentra ocasión de desarrollarse libremente, por ejemplo, en las oberturas de mis óperas, yo sufro las tristes consecuencias del procedimiento, del que tan ampliamente he hablado antes.

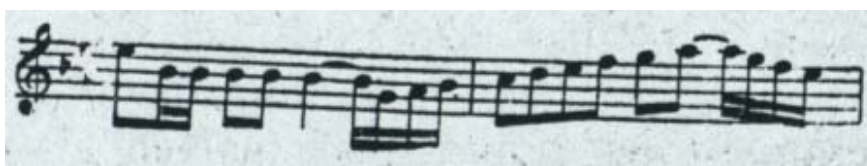
Desde este punto de vista, no hablaré más que del movimiento. Tan pronto se le apresura con exageración y sin sentido (citaré, como ejemplo, como objeto de horror, la obertura de mi *Tannhauser*, tal como fué en una ocasión ejecutada en Léipzig, bajo la dirección del mismo Mendelssohn); tan pronto se le deja perderse a fuerza de lentitud (como se practica en Berlín y en casi todas partes, con mi prelude de *Lohengrin*); o bien se llega a obtener simultáneamente los dos resultados (esta es la suerte que ha corrido recientemente en Dresde y en otros sitios mi obertura de *Los maestros cantores*), pero en ninguna parte se observan los matices imprescindibles en una ejecución inteligente, a los que tengo tanto derecho como a la reproducción fiel de las notas mismas.

Para dar una idea de adónde puede llegar este modo vicioso de interpretación, mencionaré solamente los procedimientos usuales en mi prelude de *Los maestros cantores*.

El tiempo principal de este trozo ha sido indicado por mí «muy moderadamente animado»; esto significa poco más o menos, según la antigua terminología: *Allegro maestoso*. No hay movimiento alguno que necesite más que éste de modificaciones cuando se prolonga, y si el contenido temático se desenvuelve en numerosos episodios, lo que acaece con frecuencia por ser escogido este tiempo preferentemente cuando se manejan combinaciones variadas de motivos de diversa naturaleza, pues por su amplia estructura, en un compás regular de cuatro partes, da una gran facilidad de ejecución para la yuxtaposición de estas modificaciones. Esta medida, en movimiento moderadamente animado, a cuatro partes, es también de las más significativas; puede ser marcada a cuatro, una negra por cada parte, enérgicamente animadas, expresar un *allegro vivo*, verdadero (tal es mi tiempo principal, que se expresa con la mayor vivacidad en los ocho compases



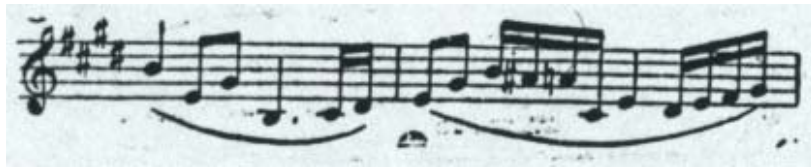
que conducen de la marcha propiamente dicha al tono de *mi mayor*); puede también considerársela como un semiperíodo compuesto de dos compases a dos tiempos, y esto permite entonces, a la entrada del tema por disminución



obtener el carácter de un scherzando animado; o también se le puede interpretar *alla breve* (compás binario), y entonces corresponde al antiguo movimiento cómodo (empleado sobre todo en la música religiosa), llamado *Tempo andante*, que se marca correctamente a dos partes con bastante lentitud. En este último sentido, le he empleado a partir del octavo compás, después de la reexposición en do mayor, para la combinación del tema principal de la marcha con el segundo tema principal en un ritmo el doble más amplio y cantado cómodamente por los violines y violonchelos:



Yo he hecho iniciarse este segundo tema reduciéndole a un 4/4 puro:



Si se emplea aquí mucha dulzura al tocar, el tema adquiere una expresión apasionada mezclada de agitación (algo así como una declaración de amor murmurada en secreto); para conservar este tiempo su carácter principal de ternura, será necesario retenerle un poco, porque el movimiento apasionado está ya suficientemente marcado por una figuración más animada. Así se llegará al matiz extremo del tiempo principal en el sentido de la gravedad del 4/4, y, para proceder insensiblemente, es decir, sin desnaturalizar el carácter esencial del movimiento fundamental, un compás con la indicación *poco rallentando*, tiene por fin conducir a esta transformación. Inmediatamente, por medio de la progresión cada vez más agitada del motivo siguiente,



matiz de sentimiento espesamente indicado por las palabras «más apasionadamente», me ha sido fácil volver al tiempo principal, bastante animado, utilizándole como el *andante alla breve* ya mencionado; de manera que ya no tenía que hacer otra cosa sino volver a tomar uno de los matices del tiempo principal, ya empleado en la primera exposición del trozo. Yo había terminado claramente el primer desarrollo del tema grave de la marcha, por una coda más amplia de carácter cantable, que no podía ser bien interpretada más que en el movimiento *andante alla breve*. Como este *cantabile*, que debe ser tocado con el sonido más lleno posible,



es precedido por una *fanfare* en negras pesantes:



la modificación del tiempo debía, evidentemente, verificarse al fin del movimiento a cuatro partes puro, en las notas más tenidas del acorde dominante que conduce al *cantabile*; pues este movimiento, amplio en notas de medio compás, revela por sí mismo su grado de velocidad por la progresión animada, y, sobre todo, por la modulación; creí, por tanto, poder abandonar la determinación exacta del tiempo al director de orquesta, sin llamar aquí su atención de modo especial; en efecto, en la interpretación de pasajes de este carácter, es suficiente seguir el movimiento natural de los ejecutantes para obtener el calor apetecido; mi experiencia de director me autorizaba a contar con ello con tal certidumbre, que me limité a señalar el lugar en que el movimiento vuelve a su punto de partida, al 4/4 puro, sitio fácil de reconocer por cualquiera regular organización musical, por la nueva entrada del movimiento de negras en la sucesión armónica. En la conclusión del preludio, este 4/4 amplio reaparece con la misma evidencia al volver la enérgica e imponente *fanfare-marcha*, a la cual se añade un diseño en figuras de doble rapidez, de manera que termine el tiempo exactamente lo mismo que ha comenzado.

Se interpretó por primera vez este preludio en un concierto privado dado en Léipzig, bajo mi dirección personal, es verdad; fué ejecutado tan perfectamente, siguiendo tan fielmente todas mis indicaciones, que el limitadísimo auditorio, compuesto casi exclusivamente de amigos de mi música, extranjeros en la ciudad, pidió vivamente una segunda audición inmediata; los músicos, que parecían ser por completo de la opinión de los oyentes, la concedieron de buen grado. La impresión causada se propagó en un sentido tan favorable, que pareció bien hacer oír mi preludio ante el verdadero público de Léipzig, en un concierto del Gewandhaus.

Aquella vez, el maestro Reinecke, que había asistido a la ejecución de la obra bajo mi dirección, condujo la orquesta y los mismos músicos la ejecutaron de tal manera, bajo su dirección, que fué silbada por el público. No

quiero investigar al pormenor si tal resultado se debió únicamente a la prudencia, a la honradez de la interpretación, es decir, si sería el resultado de una falsa interpretación intencionada, pues la incapacidad corruptora de este director me consta por varias experiencias; me bastó saber por testigos auriculares bien informados la manera de medir el tiempo de mi preludio que había usado el director para suponérmelo todo.

Cuando un director de orquesta de esta especie quiere demostrar a su público o a un director de teatro en qué menguada estima hay que tener a mis *Maestros Cantores*, no necesita otra cosa que marcar el compás de la obertura como está habituado a hacerlo con Beethoven, Bach y Mozart, y de la manera que es la más apropiada para las composiciones de Roberto Schumann; cualquiera, entonces, se ve obligado a convenir en que mi música es la más detestable del mundo. Figurémonos un ser tan vivo y tan sensible al mismo tiempo, tan delicadamente complejo, como lo es el tiempo de esta obertura, tal como lo he indicado yo mismo; figurémosle tendido brutalmente sobre el lecho de Procusto de tal o cual clásico marcador de compás, y se comprenderá fácilmente lo que ha de ocurrir. Le dicen «¡Acuéstate ahí dentro; todo lo que sobre, lo cerceno; lo que sea demasiado corto, lo estiro!» ¡Y encima, se ponen a hacer música, para ahogar los gritos desesperados del mártir!

En situación tal fué como el público de Dresde, por ejemplo, que no hacía mucho había oído bajo mi dirección viva alguna ejecución orquestal, oyó no solamente este preludio de *Los maestros cantores*, sino como se verá enseguida, la obra entera (o al menos lo que quedaba después de los cortes). Para expresarme de nuevo con precisión técnica, el mérito del director de orquesta consistía aquí a extender a todo tranquilamente lo que tomaba por tiempo general, una división a cuatro partes seca y pesada, y a tomar como única modificación de este tiempo principal su matiz matiz más amplio, siguiendo una regla invariable.

Veamos ahora lo que resultó. La conclusión del preludio, la unión de los dos temas principales por medio de un tiempo ideal, *andante alla breve*, tal como lo he descrito antes, sirve de peroración serena al conjunto de la obra, a manera de viejo estribillo popular: sobre el desarrollo amplio y diverso de esta combinación temática más intensa, que no empleo aquí en cierto modo, sino a guisa de acompañamiento, hago cantar a Hans Sachs su canto de alabanza, ingenuo en su gravedad, dirigido a *Los maestros cantores*, y, para conclusión, su himno al arte alemán. A pesar de todo lo severo de su contenido, este apóstrofe final debe producir en el espíritu del oyente una impresión de calma y de serenidad; y yo confiaba este efecto principalmente a la impresión de esta amable combinación temática, cuyo movimiento rítmico no debe tomar un carácter más amplio; más solemne, que en la entrada del coro, cerca del final. Con intención consciente, que todos los que conozcan mi obra en conjunto comprenderán perfectamente, no me extenderé aquí sobre el sentido más amplio de mi obra dramática, y me limitaré, por amor a la ópera simple, a indicaciones sobre la dirección y la medida. Desde el preludio, se había descuidado completamente la modificación que debe conducir al *andante alla breve* desde un movimiento concebido en principio en forma de marcha, de música amplia de cortejo pomposo en el cántico final de la ópera, que en modo alguno depende aquí directamente de esta marcha, apenas influyente en este movimiento, y cuya medida falseada se imponía imperiosamente, encadenando, en consecuencia, el director, en un seco 4/4, el actor que cantaba la parte de Hans Sachs y obligándole a despachar su discurso de la manera más dura y seca posible.

Entonces, personas de las que más simpatizaban con mi obra, me rogaron que consintiese el corte, el sacrificio de este final, porque hacía un efecto poco satisfactorio. Yo rehusé. Las súplicas cesaron en seguida. Pero pronto supe la razón: el director de orquesta había decidido, sustituyendo al recalcitrante compositor, y en interés de la obra, naturalmente, cortar la elocución final, según su propio criterio artístico.

¡Cortar! ¡Cortar! He aquí la *última ratio* de nuestros directores de orquesta; gracias a este supremo recurso establecen un perfecto equilibrio entre su incapacidad y la solución, inaccesible para ellos por otros medios, de los problemas artísticos que les salen al paso. Se dicen: «*Lo que yo no comprendo, no me importa*»; y el público acaba por decir lo mismo. No resta, pues, sino precisar lo que debo pensar, a fin de cuentas, de la ejecución en estas condiciones, de mi obra entera, comprendida entre un alfa y omega, que una y otra son desconocidas por los intérpretes de la misma. En apariencia, todo marcha a pedir de boca: un público entusiasta, llamadas al proscenio en honor al director de orquesta, hasta el mismo jefe del Estado, en su palco, dignándose aplaudir. Pero en el fondo, con uniformidad fatal, la suma de abreviaciones, cortes y alteraciones de toda especie ya existentes o introducidas de nuevo; al recordar una ejecución completa y perfectamente correcta, obtenida en Munich, me es imposible transigir con los autores de esas mutilaciones. Parece imposible poner remedio a esta triste situación, pues la extensión del mal se desconoce por la mayoría; si hay algo que me pueda proporcionar algún consuelo, es que, a pesar de la manera incomprensiva con que mi música es interpretada, no deja de hacer sentir la energía que lleva en sí misma esta fatal energía que el Conservatorio de Léipzig pone tanto cuidado en ahogar, y a la cual, como justo castigo, no saben como oponerse cuando viene de afuera. Ahora, por tanto, no puedo aventurarme a insistir a la representación de cualquiera de mis obras, temiendo que ha de ser como la de *Los maestros cantores* que se verificó no ha mucho en Dresde; y también este efecto que se perpetúa de una

manera tan incomprensible me tranquiliza acerca de la suerte de nuestra gran música clásica que, a pesar de la perniciosa influencia de los músicos directores de orquesta, conserva su calor vivificante. Hay en ella algo que no pueden destruir; parece que tal convicción está destinada a llegar a ser, para el genio alemán, una especie de dogma consolador, de donde brotará la fe independiente y la expansión que producen la creación original.

¿Cómo hay que apreciar, como músicos propiamente dichos, a estos maravillosos e ilustres directores de orquesta? He aquí lo que aún pudiéramos preguntarnos. Contemplando la perfecta unión, la alianza cordial que reina entre ellos, pudiéramos inclinarnos a creer, a despecho de nuestro íntimo sentimiento, que no son tan incapaces como parece y que, a pesar de nuestra instintiva repugnancia, su modo de obrar, en el fondo, es completamente clásico. Su superioridad está tan bien establecida, que en Alemania, cuando la nación necesita interpretaciones musicales (por ejemplo en los grandes festivales), la espuma de nuestro mundo artístico no duda un solo momento en la elección del maestro que ha de dirigirlos. No pueden ser otros que los señores Hiller, Rietz o Lachner. No habría miedo de festejar dignamente el centenario de Beethoven^{ix} si estos señores sufriesen repentinamente la luxación de la muñeca derecha. Por el contrario, yo no conozco ni uno solo, por lo menos en el estado mayor de nuestros marcadores de compás, a quien poder confiar con cierta seguridad el cuidado de dirigir la ejecución de un solo tiempo de mis óperas. Aquí y allá me ha ocurrido a veces encontrar pobres diablos que no carecían de habilidad ni de talento cuando se trataba de dirigir; éstos comprometen su porvenir, no solamente porque comprenden claramente la incapacidad de nuestros grandes señores directores de orquesta, sino también porque cometen la torpeza de hablar de ella aturdidamente. Que se dé el caso, por ejemplo, de que un músico descubra las faltas más groseras en las partes de orquesta de *Las bodas de Fígaro*, con las cuales un general de éstos de que hablamos ha hecho tocar ¡Dios sabe cuántas veces!, la ópera sin señalar jamás el error. Esto será, evidentemente, una mala nota para el músico. Estos pobres diablos tan bien dotados están llamados a morir de mala muerte, como en otros tiempos los herejes.

Tal vez quiera saberse la razón de que estas cosas hayan sucedido y sigan sucediendo. Nosotros hemos llegado, en resumen, a dudar de que estos señores sean *verdaderos músicos*: manifiestamente, no tienen ningún *sentido musical*; tienen *oído* (desde el punto de vista físico, no desde el punto de vista ideal; la fatalidad hace que no siempre noten las equivocaciones en las partes de la orquesta). Tienen golpe de vista, leen de corrido y repentizan un trozo a primera vista (al menos un gran número de ellos); en una palabra, son verdaderamente gente de oficio; en cuanto a su cultura general, no se puede, después de todo, sino encontrarla suficiente para un músico; si, por otra parte, se les privase de ella, no quedaría nada, ni siquiera un hombre de talento. ¡No! ¡No! Seguramente son músicos, buenos músicos, y todo lo que es música lo conocen y pueden practicarla. ¿Y después? Si se trata de hacer música, todo lo embrollan y no se sienten a gusto más que cuando pueden hacer cantar *Eterno, santo...*, o si el tono se encumbra: ¡*Dios. Sabaoth!*... Cierto, lo que les desorienta en nuestra gran música, es lo que constituye su grandeza y que tan mal se expresa por palabras como por cifras. Pero esto, ¿sigue siendo música y nada más que música? ¿De qué proviene, pues, esta sequedad, este frío, esta imposibilidad absoluta de descongelarse ante una bella obra musical, de olvidar un disgusto, un rencor envidioso, de deshacerse de un prejuicio?

La aptitud extraordinaria de Mozart para la Aritmética tal vez pudiera proporcionarnos alguna luz. Parece ser que en este gran músico, al que un disonancia afectaba en tal grado la sensibilidad nerviosa, y cuyo corazón estaba henchido de tan exuberante bondad, se encuentran los dos ideales extremos del genio musical en unión admirable. Por el contrario, la torpe manera con que procedía Beethoven para hacer una suma se ha hecho tradicional; es evidente que los problemas aritméticos no desempeñan papel alguno en sus creaciones musicales. Si se le compara a Mozart, aparece como un *monstrum per excessum*, del lado de la sensibilidad; lo que había en él de excesivo a este respecto no tenía contrapeso alguno del lado de la aritmética intelectual; si ha podido vivir, no ha sido sino merced a su constitución, robusta hasta la rudeza, que le preservó de una muerte prematura. No hay nada en su música que se pueda formular matemáticamente, mientras que, en Mozart (Ya hemos aludido a esto en observaciones anteriores), la combinación simple de los dos extremos produce a veces efectos de una regularidad casi banal. Los músicos de que ahora tratamos nos ofrecen, tal vez, un desarrollo monstruoso en el sentido de la música puramente matemática, que, en oposición a lo que hemos visto en Beethoven, puede conciliarse muy bien con una organización nerviosa completamente ordinaria. Si nuestros directores de orquesta, ilustres o no, estuvieran destinados hasta el fin de los tiempos a nacer bajo el signo de la Cifra sería de desear que surgiese una nueva escuela, capaz de enseñarles a marcar convenientemente el compás, en virtud de la regla de tres; pero que esta enseñanza les sea accesible por la vía del sentimiento musical, es lo que nos permitimos dudar; por eso creo haber llegado al término de mi trabajo.

En compensación, séanos permitido esperar que otra escuela, de la que hemos hecho sentir la necesidad, está en vías de crearse. Ha llegado a mi conocimiento que, bajo los auspicios de la Real Academia de Ciencias y Artes de Berlín, acaba de fundarse una Escuela Superior de Música, cuya alta dirección ha sido confiada a

Joachim^x, el célebre violinista. Fundar sin Joachim una tal escuela, en la que hubiera sido preciso buscarle, no hubiera tenido perdón de Dios. Lo que me hace concebir con respecto a esta escuela las más halagüeñas esperanzas, es que, según todo lo que me han dicho acerca de que en ella se hace en el ramo de la ejecución musical, este virtuoso conoce y practica, en el sentido indicado por mí, la interpretación de nuestra gran música clásica. Es, pues, con Liszt y su escuela, el único músico que puede aportar una demostración y un ejemplo en apoyo de mis aserciones. Se dice que esta aproximación no era del gusto de Joachim; pero poco importa: para apreciar aquello de que somos capaces, es preciso referirse, no a lo que hubiéramos querido ser, sino a lo que realmente somos. Joachim puede o no juzgar útil decir que ha sido en la escuela de Hiller o de Schumann en la que se ha desarrollado su admirable talento de ejecución; esto no tiene consecuencia alguna, a condición de que continúe tocando siempre lo mismo, es decir, de manera que no pudiéramos engañarnos sobre los felices resultados que para él ha tenido su intimidad de varios años con Liszt. Lo que también me ha parecido excelente, es que, cuando se ha tratado de crear una «Escuela Superior de Música» se haya pensado inmediatamente en un virtuoso de la interpretación. Si yo tuviese hoy que hacer comprender, en la medida de lo posible, a un director de orquesta de teatro, la manera debida de dirigir una ejecución, sería a Madame Lucca a quien le mandarí, mucho mejor que al difunto célebre *cantor Hauptmann*, de Léipzig, aun cuando se encontrase aún en el mundo de los vivos.

Coincido en este punto con la parte más ingenua del público, y también con nuestros distinguidos aficionados a la ópera, conformándome con lo que da algo de sí, y produce directamente alguna sensación en nuestros oídos y en nuestro sentimiento. De todos modos, me sorprendería desagradablemente que, al contemplar a Joachim en su silla curul, en las alturas, le hubiéramos de ver tan sólo con el violín en las manos. Pues profeso acerca de los violinistas la opinión de Mefistófeles con las bellas; no podía figurárselas más que en plural. La batuta de director de orquesta debe a veces resultarle en exceso pesada; y la composición parece haberle agriado más que endulzado a otros. En resumen, me cuesta trabajo figurarme la «Escuela Superior de Música» dirigida solamente desde el atril de primer violín^{xi}. Sócrates, al menos, no pensaba que Temístocles, Cimón y Pericles, excelentes generales, oradores elocuentes, estuviesen, por serlo, capacitados para regir en las mejores condiciones posibles los negocios del Estado; le era fácil demostrar con pruebas palpables que este sistema tenía lamentables resultados para el Estado y para ellos mismos. Pero tal vez en la Música las cosas pasen de otra manera.

Hay aún otra circunstancia que me hace soñar. Se me dice que Joachim, que con su amigo Johannes Brahms, creía próximos los más felices resultados de la vuelta a la melodía de las canciones de Schubert, esperaba, para la música en general, la venida de un nuevo Mesías. ¿Será posible que tenga que sacrificar esta esta esperanza a los que le han hecho maestro de escuela superior? De todos modos, no puedo dejar de decirle: ¡Atención! Si, por casualidad, este Mesías no fuese otro que vos mismo, sobre todo, ¡mucho cuidado no os crucifiquen los Judíos!

Notas

i Quizás alude a Reissiger.

ii Célebre cantatriz alemana (1805-1860) intérprete sin rival de «Fidelio», de Beethoven y de las obras de Mozart y Weber.

iii Con la palabra «mélos», designa Wagner el principio melódico, discursivo, de la música: su canto. De aquí su expresión de la «melodía infinita», que tan mal se ha interpretado.

iv Cipriano Potter, pianista y compositor (Londres, 1792-1871).

v Gran velocidad. En francés en el texto.

vi Veáse: Eduard Bernsdorf: «Signale für die musikalische Welt», n°67. 1869.
(Nota de Wagner)

vii Franz Lachner.

viii Cantos de amor. Valses cantados a cuatro voces y piano a cuatro manos, op. 52 de Johannes Brahms.

ix El centenario del nacimiento de Beethoven había de celebrarse al año siguiente de la publicación de este folleto (1870).

x Cada vez que nombra Wagner a Joachim le llama «señor Joachim», con respeto no exento de ironía, ironía que, como verá el lector, domina en todo este final del opúsculo.

xi Hay aquí un juego de palabras que no veo fácil traducir entre «Hochschule», escuela superior, y «Hochstuhl», sitial elevado.

