La revolución de Toscanini

Bayreuth y el nacionalismo artístico

En la ópera de Richard Strauss *Capriccio,* un poeta y un compositor solicitan al mismo tiempo el corazón de una hermosa duquesa. En una especie de certamen artístico-amatorio aporta el poeta un soneto como muestra del principio «prima le parole, dopo la musica», y su rival compone la música para este soneto con el fin de defender la tesis contraria («prima la musica, dopo le parole»)... La duquesa no puede inclinar su corazón a favor de ninguno, pues considera que música y drama constituyen una unidad indisoluble, y ambos tienen que renunciar a sus pretensiones.

Strauss quería presentar por medio de esta alegoría la tesis wagneriana de la *Gesamtkunstwerk.* Pero lo que en Strauss está insinuado con la gracia sonriente y la sencillez y ligereza de un clásico, constituye en Wagner una manifestación difícil, tortuosa y obscura del genio romántico. En uno dominan la claridad, la gracia aérea y el ambiente superficial y ligero del dieciocho. En el otro los contrastes del claroscuro, las dificultades expresivas, el aire fatalista y transcendente del diecinueve.

A pesar de la dirección programática inspirada por la idea de la *Gesamtkunstwerk,* no encontramos en Wagner una línea clara y definida en que efectivamente aparezca elevada en síntesis superior la dualidad de elementos que constituyen la música y el drama. En la mayor parte de los escritos de Wagner parece predominar la idea de que es la música la que conduce el drama, de la misma manera que son los sentimientos los que dirigen la conducta racional. Wagner se declara aquí deudor de la tesis de Schopenhauer, para quien la «representación» constituye solamente una traducción espacio-temporal, fenoménica y superficial de una realidad más profunda y obscura. Federico Nietzsche se encargaría de orquestar esta idea en Triebschen, proyectando sobre la teoría de Schopenhauer sus interpretaciones de Apolo y Dionisos. Pero en otros escritos parece defender la tesis contraria, y señalar en la idea argumental, en el drama que pertenece al mundo luminoso y aparente, el origen de la inspiración musical. Una idea efectiva de la síntesis indisoluble de música y drama parece que no alcanzó nunca, a pesar de su insistencia en el concepto de *Gesamtkunstwerk.* Wagner contempló siempre esta unidad como «conjunto», como unidad en la pluralidad, o como unidad de facto. El hecho de que analice los elementos fusionados en la unidad, les señale funciones específicas y determine la prioridad de uno u otro elemento, demuestra que fue coqueteando alternativamente con el poeta o con el músico, pero no llegó a rechazar a ambos como exponentes de una dirección exclusivista y unilateral.

Toscanini dirigiendo la Sinfónica NBC

Ahora bien, lo importante para la comprensión de nuestro trabajo no es la falta de firmeza en las definiciones doctrinales, sino el impacto que éstas produjeron en el público. Lo que verdaderamente transcendió en la sociedad de su tiempo no fue la delicada elaboración de su teoría artística, sino el principio mismo de la teoría musical, de la importancia de toda teoría para comprender una obra musical. Wagner fue el gran teórico de la música, y en la medida en que en estas teorías estaban mezcladas las ideas políticas, religiosas, sociales y pseudo-científicas de su tiempo, Wagner se convirtió en un especie de pedagogo de su época. Había que contemplar en Wagner no solamente al genio musical, sino también al sabio teórico, al político, al sociólogo, y a veces incluso al sacerdote de una nueva religión. Wagner necesitaba justificar su arte ante el público, explicar su sentido profundo, como si éste fuese accesible solamente mediante el discurso racional. Baroja relata medio en serio en *Las noches del Buen Retiro* que según los wagnerianos «fin de siècle» era imprescindible conocer a Schopenhauer y saber Historia, Mitología germánica y hasta Geología para entender al maestro... De hecho, Wagner postulaba el principio «prima le parole...», y la *Gesamtkunstwerk* se quedaba limitada a una música que necesitaba sostenerse mediante una ideología y unos principios ajenos al arte musical. Si constituyese la música en sí misma el centro de la *Gesamtkunstwerk,* no necesitaría Wagner haber malgastado su genio en tan grande número de libros, polémicas y panfletos de todo género.

La historia externa del wagnerismo no tiene por qué identificarse con su historia interna, ni hay necesidad de confundir la imagen pública de Wagner con la esfera íntima del artista. Lo que Wagner fue verdaderamente está en su música y en la complicada elaboración teórica de su doctrina musical; lo que Wagner representó en la sociedad de su época queda reflejado en la proyección de sus escritos sobre el gran público. Pero el artista es la medida del hombre público, y no el hombre público la medida del artista. Si la sociedad de su tiempo entendió de manera positiva y externa sus escritos, ello se debe a la falta de unidad programática, a las vacilaciones y a las contradicciones inherentes a su genio y temperamento, pero también a la falta de comprensión del gran público, más atento a los elementos externos y aparentes (las palabras, las teorizaciones, la escenografía) que a lo que propiamente constituye el núcleo de su genio musical.

La mitad de lo que la sagrada tradición de Bayreuth nos conserva de Wagner está constituida por la apoteosis del héroe germánico (Hans Sachs), la exaltación de la mitología nórdica del dragón de cartón-piedra (Pfaffner) y la orquestación de la filosofía de Schopenhauer en las alegorías del pecado y la gracia (Tanhäuser, Parsifal). La otra mitad es poesía, creación artística, valores estrictamente musicales. La tradición ha esclerotizado el momento creador, ha fosilizado el elemento artístico y nos ha entregado un Wagner identificado con tal o cual corriente de pensamiento («prima le parole»...). La tradición desconoce que Wagner tiene valor exclusivamente en función de su música. La tradición desconoce que el mismo Wagner ha experimentado las contradicciones inherentes a la identificación de la música con las teorías que la explican. La tradición, en suma, se ha hecho historia, se ha detenido, se ha cosificado. Y esto equivale a decir que la tradición está muerta, o que ha nacido muerta y es incapaz de comprender lo más genuino del arte wagneriano.

La actividad creadora de Ricardo Wagner coincide en Alemania con la paulatina trans-

formación política de las pequeñas nacionalidades en el imperio de Bismarck. Cuando Wagner obtiene sus primeros éxitos en Dresde con *Rienzi* y *El Holandés Errante*, existen todavía pequeños reinos independientes que poseen un carácter anacrónico y feudal en medio de una sociedad laica y aburguesada que le es ajena, como en *Königliche Hoheit*, de Thomas Mann. En cambio cuando Wagner preside la representación inaugural de Bayreuth, Alemania se ha convertido en Imperio y en gran potencia, ha vencido a Francia y aspira a la hegemonía europea. Wagner también ha sufrido una transformación: el artista disconforme de los años de Dresde, el revolucionario que arriesga su cargo de director de la Opera por unirse a los insurgentes, el teorizador de la democracia política y artística, el genio incomprendido de los años de destierro, se transforma ahora en un «Staatsmusikant» (denominación que emplea Carlos Marx en carta a Engels), en una especie de músico de corte protegido por el Emperador. Wagner necesita el apoyo del Kaiser para financiar su ambicioso proyecto de Bayreuth, compone una Kaisermarsch que dedica al vencedor de París, y finalmente invita al mismo Kaiser a la solemne inauguración de Bayreuth. Luis de Baviera, ofendido, permanece en Munich. ¿Obedece esta transformación a un cálculo premeditado, es consciente Wagner del valor que puede aportar a su empresa la alianza con el Emperador y la idea nacionalista? Es difícil saber hasta qué punto fue sincero Wagner en su entusiasmo por la causa del Imperio y la sociedad tradicional. En todo caso tienen aquí su origen las formulaciones reaccionarias que dieron pie a sus seguidores para convertir a Bayreuth en el símbolo de las virtudes de la derecha nacional. Wagner solamente volverá a acordarse de Proudhon y Bakunin esporádicamente, quizás en los momentos de depresión o como consecuencia de sus frustraciones económicas.[1]

Pero si el nacionalismo político puede despertar la sospecha de oportunismo, el nacionalismo artístico parece ser genuino y responder a la vocación íntima del artista. Wagner es testigo de excepción en la lucha entablada en los pequeños teatros palatinos por derrocar la influencia francesa e italiana e imponer el estilo alemán. Tomará partido por la música de Gluck y de Weber, sufrirá los desdenes del público parisino al estrenar *Tanhäuser*, y tendrá que oír de labios del director de la Opera de Berlín que su *Holandés errante* no es suficientemente italiano o francés.

Wagner era consciente de la novedad de su estilo, de la «nueva expresión»[2] y de las diferencias que lo separaban del estilo italiano (Donizetti, Bellini) y francés (Berlioz). Nada tiene de extraño que su música «alemana» rinda tributo a los héroes de la mitología nórdica y que sus escenografías estén empañadas por los paisajes subterráneos del «mundo fáustico» de Spengler. Lejos de la claridad del mediodía, donde todo tiene unos contornos nítidos, donde las formas recortan sus perfiles, domina en Wagner una paleta de colores indefinidos que diluyen los cuerpos y acentúan la dimensión fantástica de la realidad. La música es la fuente de la ilusión espacio-temporal («prima la musica...») o el cauce expresivo de la realidad representada («prima le parole...») mediante

[1] *H. Mayer*, Richard Wagner in Bayreuth, *Stuttgart-Zürich, 1978; p. 29.*
[2] *R. Gutmann*, Richard Wagner, *München, 1970; p. 115.*

el principio indefinido de la escala cromática, la modulación ininterrumpida y la casi desaparición del ritmo.

La «nueva expresividad» entraña toda una nueva cosmovisión, y el arte de Wagner se siente original y seguro, más independiente de la influencia francesa e italiana que sus predecesores Gluck o Weber. Pero el músico cede su puesto al pedagogo, y Wagner no desaprovecha ocasión para poner su música al servicio de una idea. Su nacionalismo estético se transformará paulatinamente en un nacionalismo político, y los héroes de sus óperas llegarán a abandonar el Walhalla, como Hans Sachs en *Los Maestros Cantores,* para descender a la palestra política y señalar al pueblo alemán una cruzada contra sus enemigos los pueblos latinos. De nuevo la necesidad de justificar su arte, de traducir en lenguaje racional su creación artística, convierte al pedagogo dilettante en abanderado de una idea ajena al arte. La tradición tomará esta manifestación externa y condicionada por el momento histórico-político (el sentimiento de unidad nacional que culminaría en la expedición a París) como perteneciente a la esfera íntima del artista.

Bayreuth se convirtió, a la muerte de Wagner, en una especie de baluarte del germanismo y la reacción. Los peregrinos que acudían todos los años a la Grüne Hügel contemplaban en Bayreuth el símbolo de la tradición alemana, el estandarte de las virtudes y los ideales del pueblo alemán. Nacionalismo, antisemitismo, el principio ario, la exaltación de lo nórdico e incluso algunos ingredientes posteriores y ajenos al pensamiento de Wagner, como la voluntad de dominio y el superhombre, contaban tanto o más que la música misma entre el gran público.

Siegfried Wagner no era ajeno a esta identificación de la ideología política con la música de Wagner. Educado siempre entre mujeres (el destino de los Wagner pareció estar siempre dominado por mujeres), hombre de carácter más bien débil, orientado por sus gustos y temperamento a una época ya pasada de moda, dedicado a sus tareas de composición y dirección de orquesta más que a los problemas políticos del momento, mostró Siegfried una personalidad gris, carente de carácter y decisión, incapaz de comprender la peligrosa desviación que atravesaba Bayreuth. Aceptaba ingenuamente la identificación del concepto de raza aria con el de verdadero pueblo alemán, echaba la culpa de sus fracasos como compositor a la influencia de la prensa judía, y sus éxitos los atribuía a la sensibilidad del «verdadero» pueblo alemán.[3] Con ocasión del pacto entre Hitler y Mussolini lamenta que el pueblo alemán tenga que rebajarse a mantener estrechas relaciones con el pueblo latino.[4] Y en cierta ocasión confiesa su admiración por Hitler y «tolera» que su mujer Winifred «combata como una loba por la causa de Hitler».[5]

Pero mucho antes de que Siegfried tomase las riendas de los festivales existía ya en Bayreuth una asfixiante atmósfera de germanófilos intolerantes y fanáticos. Cósima era más una víctima de este fanatismo que responsable directa de esta dirección, y no se pueden identificar en ningún momento las doctrinas reaccionarias de los *Bayreuther*

[3] Cfr. *H. Mayer,* op. cit., *p. 80.*
[4] *H. Mayer,* op. cit., *p. 82.*
[5] *Bayreuth:* Die Götter Dämmern. *En «Spiegel», 1-III-76, p. 147.*

Blätter con el pensamiento de la viuda de Wagner.[6] Incluso es posible que en más de una ocasión Cósima resultase sospechosa de integridad por su doble condición de extranjera (era hija de Marie d'Agoult y Franz Liszt) y de haber sido educada en un ambiente donde dominaban judíos, liberales y socialistas.[7] Hasta tal punto los defensores de la ortodoxia veían en Cósima un obstáculo para germanizar los festivales, que en 1884, un año después de la muerte de Wagner, planearon la creación de una «Fundación Richard Wagner» con el propósito de destronar a Cósima.[8]

El principal teórico y jefe ideológico de la reacción era el yerno de Wagner, el filósofo dilettante y ensayista Sir Stewart Chamberlain. Según Chamberlain, solamente el «principio nórdico-germano» podía garantizar la existencia y razón de ser de los festivales de Bayreuth. Para evitar que este principio decayese, había que convencer al propio Siegfried de que se abstuviese de colaborar con los judíos y con los no-arios. Siegfried debería tener presente además que los enemigos del pueblo alemán acechaban al otro lado del Danubio dispuestos al ataque contra Germania...[9]

Winifred continuaría estas doctrinas en la época del nacionalsocialismo, y sus coqueteos con el régimen (a los que no fueron ajenas las ventajas económicas que reportó la protección oficial) determinaron el definitivo descrédito político de Bayreuth después de la Segunda Guerra Mundial.

Antes de dirigir Toscanini en Bayreuth le había precedido Fritz Busch, a quien podemos considerar un representante de la corriente objetivista, antirromántico, enemigo del énfasis tradicional y «antialemán» como el mismo Toscanini. Su experiencia en Bayreuth fue corta y dolorosa. Al final, amargado por la presión de los vigilantes de la ortodoxia, tuvo que dimitir y dejar su puesto al celoso Carl Muck, representante del «espíritu de Bayreuth».[10] Antes de su dimisión se había permitido recomendar a Siegfried el engagement de Arturo Toscanini. La respuesta de Siegfried es digna de un modesto provinciano orgulloso de los valores de la patria chica: «Un extranjero no casa bien en Bayreuth»...[11]

¿Cómo se explica que cinco años más tarde entre Toscanini en Bayreuth rodeado de todos los honores? ¿No era esto una profanación de los valores tradicionales, un desafío para todos cuantos se habían educado en la tradición de los festivales? Winifred Wagner, espíritu realista y pragmático, comprendió la necesidad de romper el pequeño círculo asfixiante de wagnerianos ortodoxos y abrir las puertas de Bayreuth al gran público, secularizar en cierta manera los festivales y contratar a un director de primera fila que diese realce al espectáculo, internacionalizar un Bayreuth que estaba reducido a las modestas proporciones de un teatro provinciano.[12] Convencer a su marido no resultaría demasiado difícil. Ya hemos hablado del carácter indeciso y vacilante del hijo

[6] *H. Mayer,* op. cit., *p. 58.*
[7] Ibid., *p. 58.*
[8] Ibid., *p. 62.*
[9] *W. Wessling,* Toscanini in Bayreuth, *1976; p. 18.*
[10] *H. Mayer,* op. cit., *p. 70.*
[11] *Fritz Busch,* Aus dem Leben eines Künstlers, *München, 1949; p. 158.*
[12] *H. Mayer,* op. cit., *p. 94.*

de Richard Wagner. En cuanto a Cósima, que moriría el mismo año de la entrada de Toscanini en Bayreuth, hacía más de veinte años que no pronunciaba su opinión y vivía al margen de los acontecimientos musicales, refugiada en los recuerdos del pasado. Invitar a Toscanini era probablemente la única manera de rejuvenecer a Bayreuth,[13] y los Wagner se apresuraron a cursar invitaciones al mestro para dirigir en 1930, no sin antes vencer las resistencias de algunos miembros de la familia.

La tensión que se produjo en Bayreuth tuvo que ser extraordinaria. Schmidt-Isserstedt, testigo presencial de la representación de *Tristán,* refiere que los miembros de los clubs wagnerianos calificaban el acontecimiento de verdadera locura.[14] Carl Muck, el «Pontifex maximus» de la dirección opuesta, sufrió un colapso y tuvo que ser llevado urgentemente a un hospital. Hans von Vollzogen tuvo que consolar al enfermo diciéndole que Toscanini era solamente una atracción para ganar público, un letrero propagandístico y no un artista. Y añadió una consoladora frase para el enfermo medio muerto de envidia: los italianos también pertenecían a la raza aria. Ningún motivo había para sospechar de la pureza de las futuras versiones musicales...[15]

En realidad los temores de los tradicionalistas eran fundados: Toscanini era un revolucionario que venía a transformar radicalmente el concepto de la interpretación de las óperas de Wagner. Pero se equivocaban en juzgar a Toscanini un extranjero ajeno al arte del maestro o un intérprete superficial incapaz de calar en lo más hondo de la partitura. El wagnerismo de Toscanini tenía mucho más valor que el de un Carl Muck. Toscanini aprendió a amar las partituras de Wagner en medio de un ambiente hostil, estrenó sus óperas en Milán a despecho de compositores como Verdi, Puccini y Mascagni, que amenazaron retirarle su protección; tuvo a sus espaldas a la terrible prensa «nacionalista» italiana, y una gran parte del público organizó verdaderos escándalos de protesta que comprometieron su cargo de director de la Scala. Muck y sus colegas del «espíritu de Bayreuth» no eran más que criaturas de un ambiente, expresión de la inercia colectiva.

Toscanini llegó a Bayreuth con la emoción de un peregrino que visita Roma para ser recibido por el Papa. Lauritz Melchior afirma que lloró cuando entró en el Festspielhaus por vez primera.[16] Sus ojos se humedecían siempre que se encontraba en presencia de algún miembro de la familia Wagner.[17] Dirigió en Bayreuth sin aceptar sueldo ni retribución alguna, y mientras Furtwängler exigía chófer, caballo, mozo de establo y mil detalles más aparte del dinero estipulado, Toscanini se conformaba con vivir en las inmediaciones del Wahnfried y disponer del servicio doméstico de la familia Wagner.

Toscanini no era extranjero ni ajeno al arte de Wagner porque lo traía dentro. Hasta tal punto supo adaptarse a los imperativos del momento, que la mayor parte de los artistas no apreciaron al principio cambio alguno, y hasta les pareció que Toscanini aceptaba la tradición. El inflexible maestro se mostró aquí dúctil e indulgente, tuvo consi-

[13] *M. Labrocca,* Arte di Toscanini, *Turín, 1966; p. 132.*
[14] Ibid., *p. 114.*
[15] *B. W. Wesling,* op. cit., *p. 50.*
[16] Ibid., op. cit., *p. 11.*
[17] Ibid., *p. 15.*

deración con los defectos de la orquesta, que en aquellos tiempos no podía compararse con los conjuntos americanos, aceptó artistas contratados por la familia Wagner que no correspondían a sus exigencias... «Lo hacéis correctamente, pero aún más correcto sería si lo hiciéseis como yo os digo.»[18]

En un opúsculo dedicado a la técnica de la dirección de orquesta echó Wagner los cimientos de lo que se denominaría más adelante la escuela romántica. Para Wagner era fundamental definir el *tempo* en función del canto, el ritmo en función de la melodía. ¿Cómo lograr un tiempo justo? Gracias a un sentido preciso del canto, pues al igual que para los grandes violinistas y los grandes intérpretes vocales, el canto, el flujo melódico, constituyen la fuente de toda música. Según Wagner, son inseparables el sentido justo del «melos» y la noción de tiempo exacto, pues el uno determina al otro. Las teorías de Wagner desembocan en el concepto de tiempo-fluctuación o tempo-rubato, es decir, del cambio sucesivo de tempi dentro de un mismo movimiento o tempo básico. Con ello quería desechar Wagner toda apariencia mecánica o matemática y sustituirla por la unidad viviente (y variable) del flujo melódico.

Mendelsohn y Berlioz representaban el extremo opuesto, y andando el tiempo serían considerados por la crítica como los fundadores de la escuela objetiva. El continuo cambio de tiempos y ritmos les parecía contrario a la claridad interpretativa y a la limpieza de ejecución.[19] Una sinfonía dirigida con tantas fluctuaciones del tiempo fundamental pierde su unidad y surgen en los intérpretes el caos y la confusión. (No les faltaba razón en su crítica del tempo-rubato, pues Wagner no era un técnico irreprochable en los tiempos, y en muchas ocasiones las orquestas perdían el compás y se originaban pequeñas confusiones.)

Para Wagner, el riesgo de interpretar falsamente un compositor por basarse en el principio subjetivo del tiempo-fluctuación era menor que el de interpretarlo fríamente, sin alma. Todo intérprete tenía que «vivir» subjetivamente la obra aún a despecho de deformarla. O mejor aún, toda interpretación mecánica, por el hecho de serlo, dejaba de ser objetiva, de traducir el alma de la música.[20] Los peligros de esta concepción wagneriana de la interpretación fueron puestos en tela de juicio ya en su tiempo por el célebre crítico vienés Hanslick, antirromántico y objetivista, autor de la conocida polémica contra la música wagneriana, y defensor incondicional de Brahms. Si toda variación del tiempo fundamental está permitida, ya no nos sería posible oír sinfonías de Beethoven, sino meras adaptaciones basadas en las partituras de Beethoven. Si hacemos de la sola intuición subjetiva una norma universal, no podremos evitar la transformación de la sensibilidad en capricho arbitrario.[21]

La adscripción de Wagner a la «escuela romántica» no ofrece dudas, pero hay que entender su credo estético como una continua revisión y autocrítica dirigida contra los excesos de su propio temperamento. Wagner fue siempre romántico, pero sus excesos le obligaron a un proceso continuo de depuración de sus propias teorías, y al lado de

[18] Ibid., *p. 11.*

[19] *R. Gutman,* op. cit., *p. 122.*

[20] Ibid., pp. 123-124.

[21] H. Schonberg, Die Grossen Dirigenten, *Hamburg; p. 129.*

sus acaloradas defensas de la expresividad, el subjetivismo y la desmesura, encontramos una senda paralela que corre subterránea, que se anuncia fugitiva aquí y allá, en conversaciones íntimas, en grupos reducidos, en manifestaciones espontáneas que nunca fueron recogidas en tratado alguno, y que abogan por el orden, la medida, la claridad, la transparencia de sonido. Da la impresión que Wagner inició un proceso de autocrítica basándose en los ideales del sonido de la orquesta de cámara. Después de experimentar las dificultades prácticas que implicaba la representación de una ópera tan larga como *Rienzi,* Wagner se avino a recortarla sustancialmente. Pero no sólo *Rienzi,* sino muchas otras óperas que eran consideradas en la mayoría de los teatros alemanes como inaguantables fueron aligeradas de peso sin que Wagner pusiera grandes reparos.[22] Wagner fue aprendiendo dolorosamente que sus proyectos eran desmesurados, impracticables, desbordaban la realidad, eran hijos de una voluntad exaltada que carecía de medida. Después de componer el *Holandés Errante* se encontró con que la instrumentación estaba demasiado recargada y tuvo que rehacerla pacientemente.[23] En su madurez tuvo que volver varias veces a recomponer sus obras de juventud porque las encontraba igualmente recargadas y solemnes, especialmente en lo que concierne al impacto enfático que producían los metales.[24] La música que Wagner componía pecaba siempre por exceso; en la práctica se mostraba ruidosa y carente de transparencia. Incluso el segundo acto del *Tristán* tuvo que sufrir una cura de adelgazamiento en los metales.[25] Al inaugurar la primera representación del *Anillo* se vio en la necesidad de exhortar a sus músicos para que tocasen «piano, pianissimo», pues tal y como estaba escrito en la partitura era imposible que las voces solistas pudiesen hacerse audibles ni siquiera en la primera fila de butacas.[26] En otra ocasión tuvo que rogar a sus músicos que no tomasen demasiado en serio la indicación «ff», e incluso añadió explícitamente que todas las indicaciones dinámicas fuesen ejecutadas *mucho más piano* que como estaban indicadas en la partitura.[27]

El proceso de «autocrítica» y depuración nos lleva a pensar que los continuadores de la escuela romántica han basado sus interpretaciones en la leyenda —alimentada por los escritos de Wagner— en la infalibilidad de los dones de la intuición y el sentimiento, y han olvidado el aspecto práctico, real y «objetivo» de las dificultades técnicas que implican una tal concepción. De la misma manera que en Wagner se operó un desdoblamiento entre el artista y el teórico, entre el músico y el pedagogo, entre el compositor y el escritor panfletario, se produjo en los directores de orquesta fieles a la «tradición» un paralelo proceso de desdoblamiento. Allí donde surgían problemas técnicos creían solucionarlos con ideas, donde la música no alcanzaba un nivel artístico deseable creían poder sustituir sus deficiencias con el énfasis y el pathos declamatorio. La retórica y el colosalismo sustituían, en muchas ocasiones, los valores estrictamente musicales.

Cabía no aceptar esta línea e intentar un proceso de crítica sobre las partituras seme-

[22] *R. Gutman,* op. cit., *111.*
[23] Ibid., *p. 112.*
[24] Ibid., *p. 113.*
[25] Ibid., *p. 381.*
[26] Ibid., *p. 447.*
[27] Ibid., *p. 466.*

jante al que emprendió el propio Wagner. Cabía rechazar las indicaciones «teóricas» del filósofo dilettante allí donde eran incompatibles con las exigencias de la partitura. Cabía, en fin, ser fieles a la música misma, al verdadero *objeto* del arte del director de orquesta. De ahí la justificación de su nombre, escuela *objetivista*...

Creemos que la primera gran figura en romper con el pathos grandilocuente de la tradición wagneriana fue el genial artista —hoy injustamente olvidado— Felix Weingartner, uno de los mayores técnicos de la dirección de orquesta de todos los tiempos. Para Weingartner era fundamental distinguir entre lo que es propiamente musical y lo que le es añadido y en cierta manera ajeno. El sonido, el fraseo, la dinámica, el balance orquestal, estaban para Weingartner en función de las leyes formales de la música, y cualquier intromisión de valores ajenos deformaba su naturaleza. El polo opuesto a Weingartner lo ocupaba el representante de la escuela romántica de su tiempo, von Bülow, director partidario de adoptar la actitud solemne del sacerdote, y cuya música sonaba lenta, majestuosa y enfática. Weingartner prefería ritmos rápidos y ligeros, y su música sonaba clara y transparente, precisa, ajustada y despreocupada de todo pathos transcendente.

Weingartner era consciente de que sus críticas al estilo representado por Bülow se extendían al propio Wagner. Odiaba el principio del tempo-rubato o tempo-fluctuación. Un director de orquesta tenía que ceñirse a una norma metronómica objetiva, sin que por ello tuviese que degenerar su estilo en lo mecánico o desprovisto de vida.[28] No obstante estas críticas, Weingartner se consideraba rendido admirador de la música de Wagner. Wagneriano por admiración a la música y anti-wagneriano como protesta al estilo y la técnica de dirigir. ¿Cómo explicar a sus contemporáneos la aparente contradicción de ser un apasionado wagneriano y al mismo tiempo militar en las filas de los anti-wagnerianos? En una célebre carta dirigida a la prensa expresó su posición al respecto: «Permítanme ustedes que añada que yo no considero que las palabras «Wagner» y «wagneriano» expresen una idea análoga; todo lo contrario, estas palabras son diametralmente contrarias en concepción e idea. Yo admiro a Wagner de tal manera, que considero una honra declararme públicamente un entusiasta anti-wagneriano».[29] Weingartner propone separar la música de Wagner de todo aquello que le fue añadido y operar un proceso de depuración semejante al que realizó el propio Wagner. En lugar de aceptar ciegamente la literatura que rodea la música de Wagner, Weingartner prescinde de todo lo que no pertenezca al texto musical y a las leyes formales del sonido. Y si Wagner mismo se vio obligado a hacer cortes en gran número de sus óperas y a modificar la instrumentación para adecuarla a las condiciones acústicas reales de los teatros de su época, no sería injustificado «prolongar» esta tendencia en nuestro tiempo a sabiendas de que estas modificaciones no atentan contra lo específico del arte de Wagner. Weingartner, en su época de director de la Opera de Viena, presentó al público las obras de Wagner sensiblemente aligeradas de peso, «desacralizadas» y adaptadas a los principios de la unidad dramática.[30] No es éste el lugar para juzgar el alcance de las medidas de Weingartner, ni para defenderlo de las iras de los wagnerianos que pidie-

[30] Ibid., *pp. 222-223.*

[28] *H. Schomberg,* op. cit., *p. 219.*

[29] Ibid., *p. 223.*

ron su dimisión en la Wiener Staatsoper, pero sí de señalar la justificación que Weingartner encontraba en tales medidas: el propio Wagner había comenzado este proceso de depuración y adelgazamiento de su obra, y no era muy aventurado pensar que gran parte del pathos retórico y declamatorio de Wagner era infiel al principio mismo de su música. Wagner se habría extralimitado, se habría proyectado a sí mismo más allá de su propio arte, habría desconocido los límites de su arte verdadero, y lo habría identificado como una expresividad nueva y exagerada que lo desbordaba. Se imponía una labor de revisión crítica en la madurez, labor que la escuela romántica pretendió desconocer por permanecer demasiado unida a los escritos del Wagner pedagogo...

Proyectemos de nuevo el problema de la objetividad de la interpretación referido a las versiones wagnerianas de Toscanini. ¿Es el gran director italiano fiel a las teorías de Wagner o a sus partituras? ¿Se atiene a las normas de dirección del famoso opúsculo de Wagner o prefiere limitarse al texto escrito? Willy Reich nos informa que Toscanini no consideraba necesario resumir sus puntos de vista sobre la técnica de dirigir porque éstos se encontraban ya sustancialmente en el libro de Wagner.[31] Pero las teorías de Wagner estaban basadas en el tempo-fluctuación, que era justamente lo que procuraban evitar los directores de la corriente objetivista. Toscanini, el admirador incondicional de Nikisch y Weingartner, enemigo personal y artístico de Furtwängler y ejemplo a seguir para la mayoría de los directores antirrománticos (Reiner, Kleiber, Szell, Mitropoulos, Busch), declara que su técnica de dirigir es sustancialmente la misma que la de Richard Wagner.

La contradicción es en el fondo aparente, y después de haber estudiado la postura de Weingartner, los conceptos de objetividad y subjetividad pierden el sentido que normalmente les atribuimos. Hay una «objetividad» que equivale a la interpretación despersonalizada y mecánica de una partitura, y una subjetividad que equivale al capricho y a la arbitrariedad de una mal entendida intuición. En el medio se encuentra una objetividad que pretende servir a la obra, al texto escrito, pero sin olvidar que todo texto es expresión de un acto creador.

En este medio equidistante entre estas dos posturas extremas es donde hay que situar a Weingartner, anti-wagneriano por amor a Wagner, y a Toscanini, wagneriano a despecho de la tradición.

No hay contradicción ninguna entre el estilo objetivo, recortado, tenso y ceñido de Toscanini y su adhesión a los principios de la técnica de dirección de Wagner. Lo que Toscanini encuentra afín a su espíritu en el libro de Wagner es la necesidad de interpretar la partitura como el resultado de un acto de creación, de algo viviente que respira, que se manifiesta como melodía, como canto. «No quiero oír notas, no. El alma de los sonidos es lo que quiero»,[32] solía decir a sus músicos. Toscanini acepta, pues, este principio de Wagner y acepta la teoría del tempo-fluctuación, del fraseo basado en la «respiración» del flujo melódico, y esta característica le evita caer en el peligro de la interpretación mecánica. Gran parte de las interrupciones coléricas que solía efectuar durante los ensayos iban acompañadas de la exigencia imperativa de «cantare, canta-

[31] *M. Labrocca,* op. cit., *p. 254.*
[32] *F. Herzfeld,* La magia de la batuta, *p. 180.*

re come gli uccelli»... Pero le separa definitivamente de la escuela romántica su fidelidad a la partitura y su total independencia de los valores extramusicales. Toscanini, como Weingartner, distingue entre lo que pertenece a la música y lo que le es ajeno, entre el sonido y las interpretaciones ideológicas del sonido, entre el Wagner artista y el Wagner pedagogo. Por el primero sentía una admiración sin límites. Al segundo parece que lo ignoró por completo.

Cuando Nietzsche rompió con Wagner (con su música, pero sobre todo con toda la ganga inútil de adherencias concomitantes) encontró un sustituto en Bizet y en su ópera *Carmen* por la inmediatez de su lenguaje, por la sencillez y transparencia de su música, por el aire ligero e intrascendente de su argumento. «Il faut mediterraniser la musique»,[33] escribió en *Der Fall Wagner* a manera de programa, dando a entender que la música alemana estaba enferma de transcendentalismo y filosofemas y había que buscar otro cauce de expresión. Toscanini vino a mediterraneizar la música de Wagner, y de tal manera que si prescindiéramos del texto argumental encontraríamos en las nuevas versiones algo muy cercano a lo que exigía Nietzsche de las óperas del futuro. La claridad latina —concepto éste muy manoseado y distorsionado por mil polémicas partidistas—, introduce en el claroscuro de Wagner una luz desconocida que hace más nítidos los contornos sonoros y produce una nueva dimensión de presencialidad. Willy Reich, comentando la versión de Toscanini de los *Meistersinger* (Salzburg, 1935), destaca que la claridad latina había restituido a esta obra su significado original.[34]

Ciertamente esta claridad latina requiere en el espectador una cierta preparación. Un público acostumbrado a las versiones tradicionales no siempre se encuentra a gusto ante las novedades que introduce Toscanini. Refiere el célebre cantante Lauritz Melchior que un sector de la crítica en Bayreuth solía identificar el *Tristán* de Toscanini con *Turandot.*[35] Otros consideraban que el *Tristán* carecía de tragedia y lo calificaban de inauténtico o italianizado.[36] Es fácil caer en estos errores porque la ligereza, el ritmo y la transparencia de estas versiones recuerdan la música italiana. Sin embargo, una audición detallada y desprovista de prejuicios descubrirá en el Wagner de Toscanini una intensidad expresiva y una presencia del elemento trágico como apenas es posible encontrar en sus colegas de la escuela romántica.

La «claridad latina» tenía ciertamente sus límites aplicada a las obras del repertorio alemán. Hemos encontrado testimonios unánimes sobre la falta de «contacto» entre director y compositor en *La Flauta Mágica* de Mozart, por poner un ejemplo: Otto Strasser la considera decepcionante,[37] Erich Leinsdorf asegura que Toscanini no comprendió la obra,[38] y Rudolf Bing la califica de «espeluznante».[39] El mismo Toscanini confesó, hablando de Mozart en general y de *Las Bodas de Fígaro* en particular, que había algo

[33] *F. Nietzsche*, Der Fall Wagner, *cap. 3.*
[34] *M. Labrocca*, op. cit., *p. 142.*
[35] *B. W. Wesling*, op. cit., *p. 12.*
[36] Ibid., *p. 72.*
[37] *Otto Strasser*, «Und dafür wird man noch bezahlt», *p. 125.*
[38] *Robert Bachmann*, Grosse Interpreten im Gespräch, *München, 1978; p. 119.*
[39] *R. Bing*, 5000 Abende in der Oper, *p. 242.*

en este compositor que él no lograba comprender por completo.[40] Pero extender esta crítica a las versiones de Wagner no parece acertado. Alma Mahler, quizás resentida con Toscanini por el trato que éste le prodigó a su esposo, ya enfermo e incapaz de llevar a buen término el *Tristán* del Metropolitan, asistió a la première de Toscanini y le dedicó unos comentarios despectivos en su libro *Recuerdos de Gustav Mahler.*[41] Pero Gustav, aunque de gustos y carácter diametralmente opuestos a los de Toscanini, no fue de la misma opinión. «Toscanini dirige el *Tristán* de una manera completamente diferente a la nuestra —explicaba Mahler poco después a Bruno Walter— pero en su género grandiosa.»[42] El testimonio de Mahler es el mejor ejemplo que podemos aportar para legitimar las versiones wagnerianas de Toscanini: Gustav Mahler pertenecía al estilo romántico, era compositor famoso y una autoridad en Wagner, sufrió el despectivo comentario de Toscanini («Mahler no conoce el *Tristán*»), y sin embargo supo reconocer generosamente la grandeza de su interpretación.

Después de haber estudiado los presupuestos teóricos del arte de Toscanini, nos resta resumir brevemente la aplicación de estos principios a la técnica de la dirección de orquesta y a los resultados prácticos por ella alcanzados. Para facilitar la comprensión dividiremos los aspectos materiales del sonido en tres grupos: *a)* los pertenecientes a la estructura *espacial* y *horizontal* del conjunto orquestal (claridad de texturas, transparencia, balance dinámico entre los diversos grupos de instrumentos); *b)* los pertenecientes a la estructura *temporal* y *vertical* (ritmo, precisión metronómica); *c)* los pertenecientes al *concepto* mismo del sonido que se busca.

En lo que concierne al primer apartado, es de destacar en primer lugar la increíble habilidad de Toscanini para interpretar las obras más complicadas de Wagner con total claridad y transparencia. Otto Strasser define el Mozart de Toscanini como una música que adquiere transparencias cristalinas sin por ello perder calor interpretativo.[43] Más adelante aplica el mismo autor este concepto a la interpretación de los *Meistersinger* de Salzburg (1935), añadiendo que el efecto orquestal es semejante al ideal de la música de cámara.[44] Esta transparencia hace posible la audición simultánea de varias líneas melódicas que se entrecruzan a la manera de hilos finísimos[45] que son a la vez dependientes e independientes del tejido sonoro.[46] Lejos de emplear Toscanini bloques macizos de sonido contundente y opaco, prefiere la delicada transparencia del modesto sonido de cámara.

Con respecto al tiempo, es de destacar que Toscanini viene a liberar a la música de Wagner de la pesadez, monotonía y falta de movimiento en que decayó en manos de algunos de los representantes de la tradición romántica. «Los wagnerianos llaman ritmo a lo que yo, sirviéndome de un refrán griego, denominaría *mover un pantano*», escribía Nietzsche en su apología de *Carmen.* En Toscanini se advierte el deseo de liberar

[40] *«Spiegel» n.º 31, 1977,* Ein Dirigent, ja, das bin ich.
[41] *A. Mahler,* Erinnerungen an Gustav Mahler, *Frankfurt, 1971; p. 175.*
[42] *B. Walter,* Thema und Variationen, *p. 361.*
[43] *O. Strasser,* op. cit., *p. 119.*
[44] Ibid., *p. 124.*
[45] *B. W. Wesling,* Wagner und Toscanini, *RCA AT 400, disco 2635111.*
[46] *M. Labrocca,* op. cit., *p. 190.*

esta música de los movimientos excesivamente lentos donde la necesidad dramática impone una mayor vitalidad, y al revés, dotarla de mayor sosiego en los pasajes solemnes. La escena Brünhilde-Siegfried del primer acto de *Götterdämmerung* posee la rapidez y viveza de una ópera italiana, y el ritmo puede sugerir en un auditorio poco preparado el ambiente de *La Traviata.* Por el contrario, las escenas más solemnes de *Parsifal* resultan mucho más lentas que con Furtwängler o Muck.[47] En general domina en Toscanini la preocupación por cambiar el ritmo, por adecuar el tempo melódico a las necesidades dramáticas de la obra y por evitar la pedantería, falta de fantasía y de elasticidad que reprochaba Wagner a Richter.[48]

Finalmente, el concepto sonoro, el estilo musical definido por la materialidad misma del sonido. ¿Cuál es el resultado de esta técnica? En nuestra opinión, una «gracia» indefinible que se transparenta en la intimidad, en el lirismo,[49] en la ausencia de esquinas,[50] en la alegre vitalidad[51] que emana de su arte, en una ligereza que no puede confundirse con la superficialidad...[52] Esta gracia ligera y «latina» es lo que faltaba a los intérpretes nacidos en el seno de la tradición. Wagner conocía este defecto y aconsejaba a sus músicos que ejecutasen con un estilo *«un poco más italiano».*[53] ¿Puede seguir la crítica moderna juzgando heterodoxas —heterodoxas por italianas— las versiones de Toscanini?

«Tengo que confesar que yo llegué a Bayreuth como llega un peregrino, y que allí quise servir a la obra de Wagner, pero no a aquella mafia que se había impuesto la tarea de liberar a Alemania. ¿Liberarla de qué? Los ''libertadores'' destruyeron el nimbo del arte alemán. Yo no podía trabajar ni permanecer en un lugar donde un Bruno Walter fue tratado de manera tan infantil y brutal. Otros pudieron aguantarlo, y esto manchará su reputación siempre que se invoquen sus nombres.»[54]

Toscanini expresó así su renuncia definitiva a dirigir en Bayreuth. La familia Wagner había acudido a la intercesión de Hitler, quien envió una carta al maestro expresándole sus deseos de poder oírlo y rogándole que se dignase volver al año siguiente. Todo fue en vano. «In vita democrazia, in arte aristocrazia»...

Los Wagner pusieron entonces sus ojos en Fritz Busch, la «víctima» de los ortodoxos de 1925. También resultó en vano. Busch manifestó a Toscanini en una fiesta que éste organizó en Italia poco tiempo después, su adhesión a la negativa de pactar con la Alemania nazi.[55] Después de estas renuncias le cupo a Richard Strauss la «honra» de salvar el prestigio de los festivales...

M. Fernando Varela Iglesias

[47] *B. W. Wessling,* Toscanini in Bayreuth, *pp. 117-118.*
[48] *R. Gutman,* op. cit., *p. 395.*
[49] *B. W. Wessling,* op. cit., *p. 16.*
[50] Ibid., *p. 122.*
[51] Ibid., *p. 13.*
[52] *B. W. Wessling,* Wagner und Toscanini, *RCA AT 400, disco 2635111.*
[53] Ibid.
[54] *B. W. Wessling,* Toscanini in Bayreuth, *p. 127.*
[55] *Fritz Busch,* op. cit., *p. 213.*