

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 «tradicción» 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.