



Article
scientifique

Compte rendu de
livre

2012

Published
version

Open
Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

[Revista de libro:] Conversaciones sobre música

Sevilla Llisterra, Jorge

How to cite

SEVILLA LLISTERRI, Jorge. [Revista de libro:] Conversaciones sobre música. In: EU-topias, 2012, vol. 3, p. 150–153.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:133568>

A C A N T I L A D O

Wilhelm Furtwängler Conversaciones sobre música

TRADUCCIÓN DE J. FONTCUBERTA



Conversaciones sobre música, Wilhelm Furtwängler, Acantilado, Barcelona, 2011, 110 pp.

Son muchas las ocasiones en las que los apasionados a la música clásica se plantean ciertas cuestiones acerca de temas relacionados con cada uno de los elementos que participan en la actividad musical. Mientras que la posición del público es la más conocida, el análisis desde la perspectiva del músico (ya sea éste compositor, director de orquesta o intérprete) puede ser revelador y aportar un enfoque distinto y generalmente mucho más profundo que el habitual. Esto resulta aún más evidente cuando quien

analiza los diversos temas planteados es un personaje de la talla de Wilhelm Furtwängler, director de orquesta alemán y compositor de primer orden; y lo hace en respuesta a los planteamientos de Walter Abendroth, reconocido crítico musical y compositor.

En 1937 tuvieron lugar una serie de encuentros entre Furtwängler y Abendroth con el fin de reflexionar, analizar y debatir acerca de determinados temas de interés musical. Dadas las características del momento histórico en que fue escrito, algunos de los temas abordados están más relacionados con las inquietudes de la época, aunque por lo general la temática sugiere debates de un carácter más atemporal. Estas conversaciones y los temas que trataron fueron grabadas y transcritas, de modo que pudieran quedar plasmadas en papel las reflexiones de alguien con los profundos conocimientos de Furtwängler. *Conversaciones sobre música* recoge seis de estas conversaciones acontecidas en Potsdam en 1937, además de un ensayo escrito por el propio Furtwängler en 1947 acerca de la música tonal y atonal.

En la primera conversación, titulada “Influencia de la obra musical en el público”, el tema central es la valoración y respuesta del oyente ante ciertas composiciones y su interpretación. El razonamiento de Furtwängler se apoya en el concepto de *efecto*, y cómo afecta éste a cada una de las partes que intervienen en la actividad musical. Por un lado, analiza las reacciones del público ante situaciones concretas, su intuición para responder ante ciertos estímulos musicales y extramusicales, sea esta respuesta justificada o no. El criterio del público no siempre es el más acertado, en especial cuando se expone a obras o estilos nuevos y desconocidos, tal y como muestra la historia de grandes composiciones que fueron rechazadas en su estreno y acabaron convirtiéndose, con el paso del tiempo, en las obras más populares. Toda nueva información requiere un tiempo de asimilación, en especial cuando ésta es compleja, por lo que en muchas ocasiones el público prefiere obras ya conocidas y de fácil escucha a otras que les requieran un mayor esfuerzo auditivo y mental. Por otro lado, desde el punto de vista del músico, Furtwängler habla de los efectos empleados tanto por el compositor como por el intérprete para influir en el público y facilitar la aceptación de la obra. Este tipo de efectos los justifica siempre y cuando tengan una razón musical y sucedan de

forma genuina dentro de las características estilísticas de la obra, tal y como es el caso en Beethoven. Para Furtwängler, a partir de Wagner ha habido una evolución hacia el uso excesivo de “efectos sin causa”, produciéndose así un descenso de la calidad musical de forma inconsciente. Esta valoración evidencia la preferencia de Furtwängler por el estilo clásico y romántico, y a pesar de haber estado en continuo contacto con estilos posteriores, no considera que éstos estén a la altura musical de autores como Beethoven o Brahms.

Esta idea de los efectos empleados por el músico y su recepción por el público da origen a la segunda conversación, “Distintas dificultades en la interpretación musical”. Para Furtwängler, al igual que sucede con los compositores del siglo XX, los intérpretes se centran en los efectos de forma excesiva, lo que condiciona su tarea hasta puntos insospechados. Una de las mejores muestras la hallamos en las cualidades de muchos intérpretes de hoy en día, técnicamente muy bien dotados para ejecutar cualquier efecto a la perfección (causando así una gran admiración por parte del público) pero con un sentido musical menos desarrollado. Esto les conduce a especializarse en piezas técnicamente difíciles con las que se ganan un gran reconocimiento, pero que son musicalmente superficiales. Sin embargo, estos intérpretes encuentran una gran dificultad con piezas técnicamente simples pero profundas y complejas desde un punto de vista musical, y es ahí donde sus carencias se hacen evidentes. Desde cierto punto de vista, esta tendencia es bastante lógica, ya que la técnica de los intérpretes ha mejorado muchísimo en los últimos dos siglos, posibilitando al compositor introducir nuevos elementos que asombren al público. Esta situación comenzó con los virtuosismos de la segunda mitad del siglo XIX, con obras en las que el mayor reto era tocar las notas correctas, y a partir de entonces empezó a producirse una excesiva preocupación por la técnica, dejando parcialmente olvidado el valor puramente musical. El análisis realizado por Furtwängler en estas dos conversaciones resulta especialmente acertado, ya que por lo general el público es bastante impresionable y sensible a los alardes técnicos empleados por los músicos, y quizás valora estos efectos por encima de otras virtudes más fundamentales en la música, las cuales no resultan tan llamativas a simple vista. De esta manera, Furtwängler presenta una opinión crítica no solo con el público por dejarse impresionar, sino también con

los compositores e intérpretes por abusar de unos recursos superficiales y con poco valor musical.

Esta reflexión acerca de la prioridad dada a la técnica sobre la propia música da lugar a la tercera conversación, “Lo dramático en las composiciones de Beethoven”. Furtwängler, que muestra una clara preferencia por la música clásica y en especial por los compositores alemanes, convierte a Beethoven, siempre que tiene ocasión, en el punto de referencia a la hora juzgar ciertos aspectos de la composición; y en esta conversación parte de la idea de cómo la técnica ha de utilizarse al servicio de la música y no al revés. Muchos compositores evolucionaron en la dirección de ir haciendo cada vez más enrevesadas sus obras, apoyándose en las crecientes habilidades técnicas de los intérpretes. Esto dio lugar a una complejidad injustificada desde un punto de vista musical, y es precisamente ahí donde Beethoven destaca sobre el resto de compositores por su tendencia a simplificar sus ideas, por tratar de convertir sistemáticamente lo complicado en sencillo, creando así una música clara y poderosa. A partir del análisis de las características compositivas de Beethoven surge una pregunta comparativa sobre el uso de lo dramático en sus composiciones y en las de Wagner, lo cual acaba por convertirse en el centro de la conversación. Mientras la música de Wagner está más conectada con el texto, el sentido musical de Beethoven es demasiado fuerte para dejar demasiado espacio a otros elementos. No obstante, aunque Beethoven no incluyera con frecuencia textos en sus composiciones, cuando lo hizo el resultado fue magistral, siendo uno de los ejemplos más notorios la novena sinfonía. Los razonamientos de Furtwängler en esta conversación suponen una nueva muestra de sus preferencias musicales y su mentalidad algo conservadora. Si bien es cierto que los compositores fueron buscando nuevas estrategias más complejas, esto no siempre implica que no estuviesen justificadas o que la calidad musical descendiese.

La cuarta conversación, “Acerca de la novena sinfonía de Beethoven”, se inicia con una reflexión sobre el uso de la voz como instrumento para introducir un texto en una composición. Ésta da lugar a un debate que puede trasladarse a todas las épocas y estilos musicales, y es el que aborda la siguiente cuestión: ¿debe estar el texto subordinado a la música, o ha de ser la música la que se ajuste a él? Según el análisis realizado por Furtwängler, Beethoven supeditó la

música al texto en algunos pasajes concretos de la novena sinfonía, de modo que la curva descrita por la melodía se ajustara a las sílabas del texto y a su entonación. Sin embargo, la idea final de la obra es puramente musical, dado que la voz se utiliza como un recurso concreto dentro de la totalidad de la obra. El mero hecho de que Beethoven decidiera introducir el coro en el cuarto movimiento de la sinfonía responde a una necesidad puramente musical originada por lo que había sucedido en los tres movimientos anteriores. A esto hay que añadir la capacidad de Beethoven para crear grandes formas a partir del desarrollo de motivos e ideas principales, tal y como sucede en el cuarto movimiento de la novena sinfonía: la estructura de este movimiento está basada en el desarrollo de ideas musicales, siendo la voz y el texto recursos empleados para generar un efecto deseado, de modo musicalmente justificado, dentro de la obra.

La admiración por la capacidad creativa de Beethoven da paso a la quinta conversación, “La creatividad en la interpretación”, donde comienza por analizar lo diferente que suena una obra al ser interpretada por distintas orquestas, y cómo el resultado no siempre se ajusta a las capacidades técnicas de los músicos que las integran. En ocasiones, las orquestas de mayor nivel se acomodan y se conforman con interpretaciones técnicamente perfectas, cayendo en una rutina mecánica que no deja ningún espacio a la improvisación desde un punto de vista interpretativo. Esto puede deberse al método de trabajo y régimen de ensayos del director, pero también a que existe una fuerte influencia de las tradiciones interpretativas que afecta especialmente a ciertos autores y estilos. Con frecuencia observamos que tras teorizar en exceso sobre cómo se han de interpretar las obras de cierto compositor, el número de normas a las que se ha de ceñir el intérprete le limita en gran medida, dificultando la aplicación de su creatividad debido a que la obra debe ajustarse a un modelo único e inalterable. Éste es ciertamente un fenómeno que se sigue produciendo en el presente, aunque no deriva de la composición misma; un claro ejemplo es la música de Bach, muy libre e improvisada en sus tiempos, pero tremendamente estipulada hoy en día. Como consecuencia, cada vez es más frecuente que nos encontremos con interpretaciones correctas desde un supuesto punto de vista histórico, pero vacías e inertes desde un punto de vista musical. Estas valoraciones de Furtwängler muestran una visión un tanto conservadora de

la evolución que sufren las tradiciones interpretativas con el paso del tiempo, las cuales se ajustan más a las tendencias del presente que a la realidad histórica que pretenden reproducir.

La sexta conversación, “El compositor y la sociedad”, supone un pequeño corte en el hilo conductor existente entre las conversaciones anteriores para tratar un tema que no está directamente relacionado con la conversación que lo precede. El centro de interés se traslada a la identidad del compositor, su relación con compositores de otros países y la influencia del sentimiento nacional o de identidad del pueblo. Si bien la música de los principales países europeos siempre tuvo su sello de identidad nacional, se podía percibir en todas ellas un origen común. Sin embargo, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, estas diferencias crecieron al acentuarse los rasgos característicos de las identidades musicales de cada país, por lo que con el paso de las generaciones el punto de partida común a todas ellas resulta cada vez más lejano. Una de las consecuencias de esto, según señala Furtwängler, fue la aparición de corrientes estilísticas en los principales países europeos, encabezadas todas ellas por los músicos más representativos de la identidad musical de su nación. Como ejemplos tenemos a Wagner, con toda una generación de compositores alemanes que copiaron y siguieron su estilo ciegamente; o a Stravinsky, con quien sucediera lo mismo en Rusia. Los compositores abandonaron la concepción de una música universal para centrarse en ellos mismos, en su identidad personal y nacional como reflejo de la mentalidad de una sociedad que evolucionaba hacia nuevas corrientes artísticas y de pensamiento. Esta necesidad de cambio de los compositores y de la sociedad en su conjunto abrió nuevas vías de evolución artística a través de formas de pensar que contrastaban con las de la etapa anterior. La lectura que hace Furtwängler en torno a este tema es especialmente representativa del momento histórico que estaba viviendo la Alemania de 1937, con un marcado sentimiento nacionalista y una clara inclinación hacia los compositores alemanes y su música.

Estas últimas reflexiones acerca de la necesidad de cambio que estaba experimentando la sociedad establecen el camino hacia el último capítulo, “Ensayo sobre la música tonal y la atonal”. Furtwängler, que comienza reconociendo su preferencia por la tonalidad, como se podía intuir a

partir de sus reflexiones y opiniones anteriores, señala una situación que ya era evidente en el año 1947. El gran cambio que había experimentado la música clásica en el siglo XX, sustituyendo el sistema tonal por el atonal, no había sido bien aceptado por un público que seguía prefiriendo la música tonal de compositores de siglos anteriores. La mejor muestra de ello era la taquilla, donde Bach y Beethoven seguían llenando las salas de concierto mientras los compositores de música contemporánea tenían grandes dificultades, incluso para que su obra se volviese a interpretar una vez ya había sido estrenada. La preferencia por lo conocido, por un sistema musical ya asimilado tras varias generaciones es calificada por Furtwängler como perezosa, aunque no culpa al público por ello y afronta la situación como un problema presente desde tiempo atrás. La realidad era que la música contemporánea llevaba cuarenta años sin ser aceptada por el público, pero a su vez esto no había sido motivo para que los compositores tomaran nuevas direcciones o retomaran el tonalismo de épocas anteriores. Esto condujo a una situación que sigue presente en nuestros días, en la que los compositores contemporáneos

han de competir con los autores preferidos de la historia de la música por un lugar en la programación de las salas de concierto en una batalla que tienen perdida de antemano. De este modo se ha establecido una relación diferente a la que hubo en tiempos pasados entre el compositor y su público, que cada vez es más reducido y está más alejado de su música.

Los razonamientos expuestos por Furtwängler en *Conversaciones sobre música* invitan a reflexiones muy enriquecedoras, y a pesar de que en algunos de los temas abordados pueda percibirse la época en que fue escrito, la mayoría de debates que genera son perfectamente trasladables a nuestros días sin quedar en absoluto obsoletos.

Jorge Sevilla Llisterri

Conservatorium van Amsterdam.

Amstendamse Hogeschool voor de Kunsten

& Conservatorio Superior de Música

“Joaquín Rodrigo” de Valencia