

WILHELM FURTWÄNGLER

CONVERSACIONES  
SOBRE MÚSICA

TRADUCCIÓN DEL ALEMÁN  
DE J. FONTCUBERTA

BARCELONA 2011



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Gespräche über Musik*

Publicado por  
A C A N T I L A D O  
Quaderns Crema, S.A.U.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona  
Tel. 934 144 906 - Fax 934 147 107  
correo@acantilado.es  
www.acantilado.es

© 1983 by Schott Music GmbH & Co. KG, Maguncia, Alemania  
© de la traducción, 2011 by Joan Fontcuberta Gel  
© de esta edición, 2011 by Quaderns Crema, S.A.U.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:  
Quaderns Crema, S.A.U.

En la cubierta, retrato de W. F. a partir de un sello  
de correos alemán del año 1954

Este libro se ha publicado con la ayuda de la Fundación  
Privada Paper de Música de Capellades (Barcelona)  
Consejo asesor: Màrius Bernadó y Benet Casablanca

ISBN: 978-84-15277-29-3  
DEPÓSITO LEGAL: B. 28 725-2011

AIGUADEVIDRE *Gràfica*  
QUADERNS CREMA *Composició*  
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *septiembre de 2011*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,  
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización  
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total  
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o  
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión  
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta  
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

PREFACIO  
DEL EDITOR ALEMÁN

La reedición de *Conversaciones sobre música* entre Wilhelm Furtwängler y Walter Abendroth por F. A. Brockhaus responde al deseo de la señora Elisabeth Furtwängler de recopilar en una editorial la obra literaria de Wilhelm Furtwängler. Esta nueva publicación ha sido posible gracias a un acuerdo de colaboración con la editorial Atlantis, según el cual la obra se publica en ocho volúmenes desde 1948 hasta 1963. Aprovecho la ocasión para mostrar mi más cordial agradecimiento al fundador de la editorial Atlantis, Martin Hürlimann, por sus consejos y su apoyo, que hicieron posible la publicación de este libro.

Que el arte interpretativo de Wilhelm Furtwängler sigue siendo actual lo demuestran todavía hoy sus grabaciones. Es todo un acontecimiento escuchar una pieza musical dirigida por él. Pero Wilhelm Furtwängler fue también un hombre de su época, que pensaba de acuerdo con las categorías artísticas contemporáneas. El lector encontrará en *Conversaciones sobre música* declaraciones de Furtwängler que aparecen arraigadas en la época. Y así se produce una tensión entre las reflexiones sobre su gran arte como director, casi intemporal, y la inevitable servidumbre al presente y la subjetividad de la toma de posición frente a los temas que lo afectan. Esta tensión se manifiesta con especial claridad en el capítulo siete del libro, donde Wilhelm Furtwängler ya no habla en una conversación, sino en un ensayo en el que expone sus ideas sobre la música tonal y la atonal.

Este ensayo es del año 1947, mientras que las conversaciones tuvieron lugar en 1937. Walter Abendroth, por

cuya iniciativa se realizaron las conversaciones sobre música, dice al respecto:

Estas conversaciones fueron reales. Se mantuvieron en el hogar de Furtwängler en Potsdam. Además del autor y el editor, participó en ellas la colaboradora de Furtwängler, Freda von Rechenberg, encargada de la grabación de las entrevistas, referidas siempre a un tema predeterminado. La revisión posterior modificó muy poco la configuración original. Tanto la cantidad como la forma de las preguntas y las objeciones del editor fueron escogidas con cuidado y restringidas al máximo a fin de que el curso de las ideas dominantes apareciera lo más claramente posible y de no interrumpir el hilo de la conversación.

La idea era la siguiente: hacer accesible a círculos lo más amplios posible las múltiples experiencias y las maduradas ideas de un artista de primer orden y el carácter universal de las preguntas y los problemas que su arte suscita, y hacer fructífera su riqueza para el común de la gente de conocimientos. De esta manera penetramos con la mirada en el estudio del artista, una mirada que también interesará, enriquecerá y cautivará a aquellos que, aun habiendo experimentado en ellos mismos la influencia de esta personalidad artística, sin embargo, quizá nunca han considerado que los sugestivos logros en el campo del arte no resultan sólo del talento, de la esfera del inconsciente, del impulso o del temperamento, sino también de la claridad con que se presentan, de sus rasgos bien definidos, del espíritu despierto, de la colaboración y el trabajo previo de un intelecto sabio. Estoy convencido de que para el lector de estas conversaciones será un estímulo indagar y descubrir hasta qué punto este trabajo consciente y meditado tiene sus raíces en la experiencia directa de la obra de arte y está determinado por ella.

F. A. BROCKHAUS

1983

PRIMERA CONVERSACIÓN

INFLUENCIA DE LA OBRA  
MUSICAL EN EL PÚBLICO

ABENDROTH: Ayer le vi en la Filarmónica como oyente en el concierto de su colega X. ¡Un tanto insólito!

FURTWÄNGLER: Ahora empiezo a hacer cosas en las que durante mucho tiempo no podía pensar. Me gusta ir a conciertos y dejar que la música ejerza su poder sobre mí. También como artista he sacado provecho de ello; puedo observar mi actividad como intérprete de forma objetiva y, por decirlo así, desde fuera, y a la vez darme cuenta de muchas cosas mejor que si participara en ellas. Aunque a menudo sólo sea para aprender cómo no debe hacerse.

A: Me imagino que éste fue el caso ayer. ¿O aprueba los entusiastas aplausos del público?

F: En absoluto. Sin embargo, los comprendo, porque sin duda produjo efecto, aunque no el que debería haberse producido teniendo en cuenta el carácter de la pieza interpretada. Fueron efectos «espurios» los que oímos ayer, por así decir, introducidos desde fuera, pero efectos al fin y al cabo. Si un efecto es espurio, es decir, genuino o no en el sentido más profundo de la palabra, el público no puede juzgarlo. Cualquier público—también nuestro público berlinés, y éste, de forma especial, como público típico de una gran ciudad—debe ser considerado en primer lugar como una masa sin voluntad propia, que reacciona a cual-

quier estímulo de manera desinhibida, como quien dice automática. Su primera reacción puede ser genuina, pero a menudo también puede ser falsa. A eso se añade que esta primera reacción depende tanto de las circunstancias especiales del momento que, poco después, a veces ya no es comprendida por los propios interesados, en este caso el público mismo. Si no ¿cómo se explica, pues, que no sólo la música pura, sino incluso las óperas que más tarde resultan los éxitos más estruendosos y más duraderos de la historia, una *Carmen*, una *Aida*, una *Bohème*, etcétera, fracasaran en su primera representación?

A: Que yo sepa, esta pregunta no ha sido respondida satisfactoriamente.

F: Muy cierto. Eso se debe a que con el público todo sucede de forma completamente instintiva, caprichosa, sin plena conciencia. Lo que llamamos «público» de nada tiene una visión menos clara que de sí mismo. Sobre todo para el oyente—como individuo o como público—hay una condición previa para poder emitir un juicio realmente válido: ha de tener *tiempo*. El tiempo es necesario para conocer realmente una obra, sobre todo tratándose de música pura. Resulta difícil pronosticar cuánto tiempo dura el proceso de conocer y comprender una obra o a un artista. Puede requerir décadas, toda una vida. Piense usted en Bach, en las últimas obras de Beethoven, también en fenómenos como Bruckner.

Por supuesto, también hay que tener presente otra cosa: en muchos de estos casos puede que una gran parte de la culpa se deba a una mala interpretación, pero la calidad de la interpretación es siempre el tercer factor, casi siempre desconocido, que cabe tener en cuenta en los eventos mu-

sicales. La música depende siempre de los intermediarios. No se puede mostrar a sí misma, como las artes plásticas, y está claro que el destino de una pieza musical *desconocida* para el oyente depende en alto grado del intérprete, el cantante, el director, etcétera. El que en estos casos un intérprete mejore una pieza mala no es algo que suceda a menudo, más bien al contrario, es decir: es moneda corriente que una pieza buena sea *mal* interpretada. Pero para el oyente que no conoce, o no conoce lo bastante la obra, resulta absolutamente imposible distinguir hasta qué punto un mal resultado se deba imputar a la obra o al intérprete.

A: Recientemente, la dirección de la Orquesta Filarmónica ha publicado una lista de las obras preferidas del público berlinés, las más «taquilleras». De aquí se pueden sacar interesantes conclusiones acerca de la psicología del público.

F: Sé a lo que se refiere: la historia de los «éxitos de taquilla» que el público—«perezoso» como es—quiere escuchar una y otra vez; la queja sobre su mala disposición, si no incapacidad, para aceptar nuevas obras, etcétera. Pero ¿cómo se explica, pregunto a mi vez, que a la larga las cosas buenas—e irremisiblemente, por cierto, sin aspavientos, con enigmática e infalible serenidad—acaben imponiéndose? ¿Cómo se explica el juicio de la «posteridad», al que al fin y al cabo nos hemos acostumbrado a considerar como última instancia?

Por lo demás, en lo que respecta a las consabidas piezas «favoritas» del público—según las estadísticas de la Orquesta Filarmónica lo son, por ejemplo, entre otras, las sinfonías «impares» de Beethoven, *La inacabada* de Schubert, ciertas sinfonías de Chaikovski, etcétera—, las preferencias podrían tener en parte una razón práctica. Estas

obras se caracterizan por una gran claridad y una estructura fácil de abarcar en su conjunto, por una plasticidad creativa que ni siquiera una interpretación deficiente y confusa pueden echar a perder. *No dependen tanto* de la calidad de la interpretación, *ni se pueden estropear tan fácilmente* por malos intérpretes como otras menos populares, pero no por eso menos valiosas, de grandes maestros. Más interesante que la cuestión de por qué estas obras ocupan un lugar tan preferente en el gusto del público me parece *la* de por qué pueden *ocupar* ese lugar preferente tan continua y permanentemente, por qué sus efectos, al parecer tan evidentes, sufren tan poco *desgaste* con el tiempo. Hay numerosas obras que «producen efecto»—tal vez en su momento incluso más que las arriba mencionadas—y que después han palidecido y en parte desaparecido. Y lo curioso es que parecen pertenecer a esta clase de obras las que fueron escritas buscando, sin el menor disimulo, el «efecto». Obras del gran virtuoso Liszt, por ejemplo; también una parte de Berlioz, Wagner, Strauss, Chaikovski, etcétera. Efecto en sí mismo y efecto a la larga no son necesariamente lo mismo. Sí, parece incluso como si un efecto demasiado grande, demasiado consciente, en el *momento* fuera un obstáculo para el otro efecto, más profundo *a la larga*, y que a menudo lo haga realmente imposible.

¿No ha notado también a lo largo de su vida que puede usted sucumbir a un efecto y, sin embargo—en el mismo instante—, darse cuenta de cuán poco valor tiene? La reacción de un público, precisamente porque es espontánea, siempre se adecuará de una manera u otra al efecto que la provoca. Así, hay obras que levantan fuertes aplausos, estruendosos, pero a la vez vacíos, sin contenido; concuerdan con el vacío propio de estas obras. Y hay otras ante las que el público reacciona con menor ostentación, pero



cuyo valor no sólo es incomparablemente mayor, sino que también su efecto es incomparablemente *más profundo*. Sin duda alguna, sería falso juzgar la magnitud real de la impresión causada por una obra artística, y ya no digamos su valor, a partir del efecto sobre el público, es decir, del aplauso *externo*. El público mismo—ese algo curioso—no sabe cómo y por qué reacciona; reacciona de forma inconsciente y automática, un poco como un barómetro. Lo que importa es saber leer correctamente ese barómetro e interpretarlo como es debido.

El público mismo es incapaz de hacerlo. Hasta el punto de que el individuo, incluso el más inteligente—como lo he vivido centenares de veces—, no sabe a ciencia cierta cómo juzgar una obra. Cuando se le pregunta, su respuesta, esto es, su juicio *consciente*, refleja todas las opiniones preconcebidas posibles, todas las asociaciones de ideas existentes en el primer plano de su conciencia y otras por el estilo, mucho más que la impresión *real* que ha tenido. Pero es sólo con ésta, no con las ideas y las opiniones preconcebidas, propias de su limitada individualidad, con lo que participa en la auténtica creación de opinión en el público, la cual es un proceso *involuntario que sigue unas leyes definidas*.

A: ¿No sería también misión de la crítica esclarecer el concepto que el público tiene de sí mismo y de sus propios juicios?

F: No puede, aunque quisiera hacerlo o creyera que puede. Porque ella misma forma una parte demasiado grande del público. La contradicción que ahí existe, a saber, el hecho de que la reacción espontánea del público a menudo sea errónea y, sin embargo, su juicio a la larga sea correcto, tiene una única explicación, que ya he mencionado: necesi-

ta *tiempo* para formarse una opinión cabal de los artistas y de las obras de arte. Tanto más cuanto más importantes e incomparables sean. No es en absoluto antinatural que en un primer momento el público rechace lo desconocido. Sin embargo, a la larga con absoluta seguridad deberá rendirse a lo nuevo *si realmente vale la pena*.

Pero hay que tener presente cómo se produce la interacción entre artista y público. Sólo es posible si ambos, siendo *ellos mismos*, mantienen esa interdependencia. Si el artista, de forma inconsciente, no capta las posibilidades latentes en el público, si no las domina y las somete a la obra, el público (que aquí podríamos llamar «pueblo») *no llegará a hacerse consciente* de sí mismo como tal. Pues por de pronto sólo es una masa cualquiera de personas anónimas.

¿Dónde estaría por ejemplo—a guisa de paradoja—toda nuestra vida de público de conciertos si Beethoven no hubiera compuesto sus sinfonías? Los predecesores y los sucesores de Beethoven, pero sobre todo él mismo, fueron los primeros en *crear* con sus obras el concepto «público de conciertos». Sin duda *este* público se convierte luego en algo diferente de una masa informe y sin voluntad. Precisamente gracias a la influencia formativa de estos compositores de repente posee criterios. Se hace exigente. El artista debe hacer frente a sus exigencias. Pero también el artista por su parte plantea al público exigencias que corresponden a las que el público le plantea. El público espera de él que las satisfaga, pues son lo que le confiere su propia *dignidad*. Al fin y al cabo hay una diferencia entre una masa que se funde en un todo asistiendo a una carrera de caballos o a un combate de boxeo, y la que escucha una sinfonía de Beethoven. Lo que importa es la *manera* como se efectúa esa fusión.

También en la misma esfera de la música se dan estas di-

ferencias. Wagner habla de efectos que llegan al público desde fuera, efectos que lo convierten quizá en una masa momentáneamente entusiasmada, pero no en una «comunidad» auténtica. Los define lacónicamente como «efectos sin causa». Precisamente en tiempos de Wagner, la época en que surgen los grandes virtuosos, los músicos empiezan a buscar esos «efectos sin causa» y a servirse de ellos. Con ello la relación público-artista se convierte por primera vez en el *problema*, y sigue siéndolo hasta hoy. De ahí data ese alejamiento creciente entre ambos que hoy en día se ha convertido en uno de los grandes peligros para la estabilidad de toda nuestra vida musical. El afán de *buscar efecto* a toda costa, que ya empezó en tiempos de Wagner y Liszt, era un indicio de que tal alejamiento había comenzado entonces. El exceso de efectos era en realidad un intento de salvar esta distancia, no menos que, por ejemplo, hoy en día, aunque de forma diferente, los esfuerzos de sociedades corales, clubes juveniles, etcétera, que tratan de crear la obra a partir de la comunidad, en vez de, al contrario, crear la comunidad a partir de la obra. El objetivo sigue siendo el mismo: la formación de una auténtica «comunidad».

Una cosa es segura: convertir un público en una *auténtica* comunidad, aunque sea momentánea, sólo lo consiguen obras que llegan al individuo cuando ya no es un individuo separado sino parte de su pueblo, parte de la humanidad, parte de la naturaleza divina que actúa en él. Sólo gracias a estas obras un público tomará conciencia plena de las fuerzas que anidan en él; y, también, son sólo estas obras las que los hombres necesitan y desean en lo *más profundo* de su ser, a pesar de sus reacciones tan vagas e indecisas a primera vista. Esto no cambia el hecho de que el público, en la vida práctica musical de cada día, sea precisamente a estas obras a las que a menudo oponga resistencia y se en-

tregue a ellas a regañadientes, como sabemos por experiencia. En este aspecto, el público es como la mujer que quiere ser obligada a aceptar su felicidad.

A: ¿Quiere decir con esto que la capacidad de impresionar al público es un argumento *contra* una obra de arte?

F: En absoluto, sería una conclusión demasiado superficial y precipitada. Rechazar, por ejemplo, las obras de Beethoven porque tienen la capacidad de causar efecto en el público sería como tirar el grano con la paja. Precisamente un fenómeno como Beethoven es el mejor ejemplo de efecto genuino, por así decir, «legítimo». Porque sus obras tienen éxito completa y exclusivamente por lo que *son* y no por lo que representan, por su carácter y no por su fachada. Pero el hecho de que Beethoven influya así se debe a la claridad con que expresa lo que quiere decir. La mayor claridad posible de expresión es, pues, también la manera—la única manera—de que dispone el compositor de tener en cuenta que existe un «público». Ya dice Goethe: «Si alguien tiene algo que decirme, debe hacerlo claro y simple. Ya tengo bastantes complicaciones dentro de mí». Claro está que esto presupone *una cosa*: que alguien tenga algo que decir, o sea, atreverse a mostrarse como es, desnudo, por así decir, sin ayuda de nadie. Tal cosa no está al alcance de cualquiera, y aquellos que se expresan de forma complicada, también algunos artistas, y precisamente ellos, en general deben tener sus motivos para hacerlo.

Hay obras de arte que producen efecto porque quieren producirlo. Y las hay, a su vez, que lo producen por el simple hecho de existir. He aquí la causa de por qué el efecto en unas disminuye con el tiempo y en otras, no.