

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 77 AÑO 2011

TEMA 3.4: TANNHÄUSER

TÍTULO: **TANNHÄUSER. CARTA AL SEÑOR VON WOLZOGEN**

AUTOR: *Edouard Schuré* (*)

SOBRE LA EJECUCIÓN DE ESTE DRAMA EN BAYREUTH EN 1891
EXTRACTO DE LA GUIA MUSICAL

Señor y querido cofrade,

Me decís que la notable representación de “Tannhäuser”, ofrecida el año pasado en Bayreuth, no fue apreciada en su justo valor por la crítica alemana. En lugar de dedicarse al fondo del drama y al poderoso sentimiento que vive en él desde el principio al fin, han discutido sobre la forma y han debatido sobre bagatelas. Como en esta obra el estilo musical de Richard Wagner no había alcanzado todavía toda la flexibilidad y la sabia complejidad que distingue su tercera etapa, han llegado a la conclusión que esta obra se limitaba a permanecer dentro de la categoría de la ópera, y la juzgaron como tal. Hace cuarenta años que ya se la había calificado de incomprensible a causa de sus audacias y al Maestro se le había calificado de loco, una locura genial, pero al fin y al cabo una locura. Hoy se quiere ser más wagneriano que Wagner y se la declara envejecida, prescrita y anticuada.

Me preguntáis, señor, si yo soy de esta misma opinión. Para mi es al mismo tiempo un honor y un placer contestaros con toda sinceridad.

Ciertamente, si pensamos en la mala acogida que se le dio a “Tannhäuser” en el Paris de 1861, tiene algo de travieso que un francés defienda hoy el mismo “Tannhäuser” contra los alemanes. ¿Pero no es propio de los grandes genios provocar estos cambios de opinión a larga distancia y hacer que los espíritus se apasionen en sentidos contradictorios? Así, la cosa ha continuado durante cuarenta años. Hoy se aplaude “Lohengrin”, en la misma escena de la Grand Opéra donde no se había aceptado “Tannhäuser”. Ahora en Bayreuth, donde el arte se eleva a una altura superior, se reúne cada año la élite del público europeo. Todo esto es prueba del gigan-

tesco avance que las ideas de Wagner han alcanzado en el mundo, y el carácter más y más universal del movimiento del cual él es creador.

Las representaciones del año pasado en Bayreuth han tenido para mi un encanto especial. Desde la premiere del “Anillo” y después de “Parsifal”, allí no se ha visto nada más interesante. Tuve el gusto de escuchar los tres dramas en orden cronológico: “Tannhäuser” el drama de la voluptuosidad y del arrepentimiento; “Tristan e Isolda” la tragedia del amor y para finalizar, “Parsifal”, el misterio de la piedad y de la santidad. Se podría llamar a este conjunto maravilloso “La Trilogía de la Pasión”, que va del amor desordenado e insaciable, pasa por el amor único y absoluto, y llega hasta al amor divino.

En lo que se refiere a “Tannhäuser” debo confesar que no ha sido hasta esta representación en Bayreuth que he sido capaz de sentir toda su fuerza patética. Las dos únicas representaciones que había visto anteriormente, una en Bolonia, otra en Estrasburgo, comparadas a esta, parecen unas ridículas caricaturas que no ofrecen la más mínima idea de las intenciones del Maestro. Ya había intuido su radical insuficiencia, pero no podía estar seguro hasta ahora de hasta que punto la idea y el alma del drama podían encarnarse en la carne y la sangre de una acción palpitante de vida y autenticidad. Esta bella realización se debe sin duda a las óptimas condiciones con que el Teatro de Bayreuth ha sido creado y al sentido estético inspirado en el espíritu superior que lo dirige como fiel depositario y continuador de la tradición del Maestro. La especial belleza que distingue Bayreuth de todos los demás lugares se ha obtenido gracias a la perfecta armonía de los cuadros escénicos, del gesto y la declamación, junto a los matices infinitos de la orquesta y la subordinación rigurosa del conjunto al pensamiento reinante en el drama, al alma de la acción. Un tal resultado es posible gracias a la inteligente actuación de todos los intérpretes. También requiere un continuo rejuvenecimiento de la obra con un entusiasmo personal, una invención, una creación permanente en los detalles, una adaptación siempre nueva en la actuación, según las posibilidades de cada actor.

Después de estas observaciones generales daré las impresiones detalladas que recibí de la obra en esta memorable ejecución. Por dos veces Richard Wagner ofreció el análisis psicológico de su “Tannhäuser”, con plena conciencia y energía apasionada, en pocas páginas, en algunas líneas pudo elevar y profundizar hasta el fondo del tema (“Sobre la representación de “Tannhäuser”, ver “Gesammelte Schriften”).

Recuerdos de Schnorr. Un fragmento de este texto, escrito por Wagner en 1868, fue publicado en el N° 17 de "Wagneriana", edición en castellano. Abril-Junio 1995.) Después de esto no queda nada más que decir sobre la interpretación del personaje. Recordemos solamente algunas de estas importantes palabras, que todo actor debería leer atentamente antes de interpretar el personaje: "Declaro sin la menor duda que el éxito completo en el papel de Tannhäuser es el apogeo de la perfección que un cantante dramático pueda alcanzar en su arte." No pretendo creer que el actor Winckelmann alcanzase este ideal el año pasado en Bayreuth. Wagner resume en dos palabras lo que requiere su Tannhäuser. Reclama del actor: "la absoluta inmersión en el éxtasis (tanto voluptuoso como religioso) así como en la contrición. ("Zerknirschung")." Esta palabra, intraducible, expresa un arrepentimiento tan violento que descompone al hombre en su dolor. Según esto una tal fuerza expresiva sólo es posible poseyendo un temperamento muy peculiar, junto a un total ardor en la pasión, dominando además con exactitud la voz y el canto. Durante la vida del Maestro y según propia declaración, solo Schnorr lo había logrado. Pero debemos tener en cuenta al eminente actor del año pasado, sus esfuerzos por mantener este papel extenuante, y algunos de los bellos efectos obtenidos, sobre todo en la lucha de los cantantes en el Wartburg y en el recitado de la maldición del Papa en el tercer acto.

En primer lugar unas palabras sobre la sorprendente primera escena, de la cual la habitual designación "Ballet del Venusberg" no es capaz de dar una idea. Aparte de algunos detalles que quizás habrían exigido un mecanismo más ingenioso en la llegada de los Amores, creo que la dirección de Bayreuth tiene la gloria de haber ofrecido por primera vez esta prodigiosa pantomima según las intenciones del Maestro. Pensemos que aquí Wagner tuvo la audacia de reproducir una orgía arcaica con toda su fogosidad, toda su osadía y toda su grandeza, pero al mismo tiempo quiso crear un cuadro escénico que con sus finos matices, sus sabias gradaciones y su terrible potencia, nos ofreciese, bajo la forma de una representación plástica, la profunda psicología de la voluptuosidad. Se sabe que este ballet fue compuesto para las representaciones de París. En un estilo más avanzado que el resto de la obra constituye por sí solo un poema escénico acompañado de una sinfonía que supera la Obertura en intensidad. ¡Feliz reto del genio! Es posible que Wagner pensara: "Ya que necesitáis absolutamente un ballet os haré uno más audaz, más lascivo, más desenfrenado que todos vuestros ballets de agua de rosas; os conducirá al vértigo, pero al mis-

mo tiempo tendrá un sentido, no pueril y banal sino profundo y simbólico. Apaciguaré las fuerzas que habré desencadenado y permaneceréis bajo el encanto de un noble hechizo. Será al mismo tiempo: el triunfo de la danza y la redención del ballet.” Se puede afirmar que el arte de Bayreuth ha creado por primera vez esta imagen de seducción. La llegada de las Bacantes y sus compañeros, sus rápidas evoluciones, dan una intensa sensación del delirio de los sentidos que llena de furor el alma y de desorden el espíritu. La irrupción de los Faunos, con el estremecimiento de los cróталos, conduce al máximo esta locura. Ahora no es sólo el deseo concentrado sobre un solo objeto, es la pavorosa multiplicidad, su dispersión, es la necesidad del continuo cambio que agita a las parejas, es la tortura y la condena del placer que se apodera de esta multitud. Las Bacantes lanzadas al aire vuelan de unos brazos a otros. Pero he aquí que deslizándose por el aire llega el tropel de los Amores, ellos pondrán un poco de armonía en esta confusión. Bajo sus flechas caerán fulminadas las bacantes enloquecidas y sus compañeros. Algo imperiosamente nuevo se ha apoderado de ellos. Despertarán amando, y este amor será la redención del placer. Cuando al fin aparecen las Tres Gracias para pacificar la orgía en nombre de la belleza, madre del amor, se inclinan reunidas, doblégándose ante la diosa como tres ramas de yedra dulcemente balanceadas por el viento; cuando la rosada nube se entreabre sobre el lago y el canto de las sirenas – en unas frases deliciosamente suavizadas - llama al reposo a todos los que se aman, entonces los prolongados suspiros de la sinfonía que muere, expresan el último desvanecimiento de la conciencia en el océano de la voluptuosidad.

Todo esto, intenso como la vida misma, pasa con la rapidez de una visión. Las Bacantes han huido con sus bien amados, las nubes rosadas vuelven a cerrarse, sólo puede verse el grupo formado por Venus que recostada vela inmóvil al caballero dormido a sus pies. ¿Es que las escenas entrevistas han sido únicamente una magia, un sueño convocado por la diosa para excitar los deseos de su demasiado tranquilo cautivo? Han pasado como la espuma en el mar y comprendemos que este placer de los sentidos haya provocado la saciedad, despertando dolor y sed de libertad.

Esta orgía del Venusberg es un ejemplo esplendoroso, entre otros cientos de ellos, de la feliz aplicación de los medios escénicos utilizados por Wagner para penetrar profundamente en los sentimientos. Nunca cesa de hacer sicología, en las palabras, en la música y en el cuadro escénico; todo lo que no conduce a este fin es rigu-

rosamente evitado. He aquí lo que cautiva, he aquí lo que captura en sus dramas, una vez que su encanto se ha apoderado de nosotros.

No quiero detenerme ni en el primer acto ni en el principio del segundo. Paso en silencio ante el desfile de los invitados al Wartburg, animado por infinitos detalles satíricos, espirituales y delicados, creados, pienso, por la que dirige tan sabiamente la escena. Tampoco insistiré en la lucha de los cantores cuya expresión dramática ha sido reforzada por unas felices acotaciones y por la conjunción de movimientos de todos los personajes. Llego al punto culminante de la escena, que es el eje de toda la obra. Se trata del momento en que Elisabeth se interpone entre Tannhäuser y los caballeros que en el paroxismo de su indignación quieren causar la muerte del confeso amante de Venus. Este momento se concentra en el grito de Elisabeth: “¡Deteneos!”, esa es la palabra que súbitamente la engrandece a nuestros ojos: “¿Qué es la herida de vuestras espadas contra el golpe mortal que he recibido de él?” Sí, este grito de dolor y de protesta sale de un corazón roto, el de una mujer a quién la fuerza del amor le da el coraje supremo a partir de su fe y de la embriaguez del sacrificio. Este grito es la cumbre del drama. En él se condensa toda su fuerza, lo mismo que el rayo descarga en un segundo la electricidad contenida en la nube. Observé que en Bayreuth esta palabra: “¡Deteneos!” obtuvo un gran efecto dramático ya que Mlle. Viborg lanzó su grito musical por encima de la nota alta marcada en la partitura. En tal caso la palabra no es suficiente, el grito es la única expresión posible del impulso del alma, añadido al prodigio del gesto. Es un relámpago sobrenatural en una densa oscuridad. ¿Por qué este grito tiene el poder de detener los caballeros enfurecidos, de paralizar sus brazos, de convertir en impotentes las desnudas espadas amenazantes? ¿Por qué es capaz de disipar las pesadas nubes que la voluptuosidad del Venusberg acumula sobre los sentidos todavía no liberados de Tannhäuser y logra abrir un camino hasta su corazón inundándolo de la luz divina del “otro amor” que él todavía no conoce? ¡Ah! Es que este grito, como el de Leonora en “Fidelio”: “Tödt erst sein Weib!”, franquea la distancia entre los dos mundos y con una sola oleada torrencial rompe las barreras que los separan. Gracias a este grito el amor puro se proyecta del mundo divino del alma a la densa materia y así el amor espiritual triunfa sobre el amor físico. Es la aparición de un torrente de luz que brota de una herida abierta, que se desborda en las palabras de Elisabeth adquiriendo la fuerza de un oráculo, de una inspiración celestial, gracias al sagrado poder del dolor y del sacrificio. Este torrente emocional,

que en lo sucesivo conducirá el drama hasta su fin, crea hasta cierto punto una nueva forma, un nuevo ritmo musical dentro del gran estilo de Wagner.

En efecto, en el tercer acto, el alma de Elisabeth se convierte en el poder oculto y soberano que conducirá el drama a su realización: a la salvación del culpable gracias al poder redentor del amor, por la renuncia de la que se entrega a él espiritualmente, y que para salvarlo se ofrece en holocausto. Esta idea, totalmente cristiana, y tan profundamente auténtica, se desarrolla durante este tercer acto en una serie de escenas emocionantes, en una poesía íntima inmersa en un melancólico encanto otoñal.

¡Y así que empieza, qué obra maestra de concepción poética y de instrumentación es la que nos encontramos en el preludio! La oración fervorosa de Elisabeth, el sombrío dolor de Tannhäuser, la letanía de los peregrinos arrepentidos y el motivo de salvación son el monólogo de una alma angustiada. A continuación, súbitamente, una súplica apasionada, imperiosa, de todos los instrumentos de cuerda que termina en un grito desgarrador. Grito de desespero y de muerte, grito de una alma que se ofrece al sacrificio del que saldrá la redención. Tras lo cual, como las ramas muertas de una vida desgarrada, los motivos se rompen y se deshojan uno a uno en un “lamento” fúnebre que va ensombreciéndose y ... en el que oscila siniestra la mancha negra de un ataúd ...

Este preludio es sólo un breve resumen del drama que seguirá. Cuando el telón se levanta y nos muestra Elisabeth postrada ante un pequeño calvario a los pies del Wartburg, vemos con los ojos del cuerpo lo que la música no ha hecho ver en nuestro espíritu. En las escenas siguientes se da una admirable gradación de tonalidades fundidas unas con otras, que van del más profundo sentimiento religioso a la tragedia más intensa. En la oración de Elisabeth se expande y se inmola toda una vida. La llegada de los peregrinos con el silencioso desespero de Elisabeth que busca vanamente a Tannhäuser entre ellos. La escena muda de la despedida entre Wolfram y Elisabeth posee una suave y delicada sensibilidad; la lenta desaparición de la blanca novia de la muerte entre los árboles del bosque, después el canto de Wolfram a la estrella vespertina que prolonga la despedida suprema y la traslada a una esfera sobrenatural; todas estas escenas, en las que se armonizan maravillosas emociones nos elevan por encima del dolor humano hasta una paz celeste. Pero Wagner no nos deja permanecer más de un instante en este puro éter del alma, y nos precipita en el

abismo del sufrimiento, conduciéndonos junto a su héroe bajo el aplastante hierro del destino. Como el estertor de un moribundo se arrastran en los contrabajos las cinco notas incisivas que interpretan el paso jadeante del peregrino, de Tannhäuser, regresando de Roma, apaleado por la excomuni3n. Las primeras palabras que dirige a Wolfram expresan de manera punzante el estado de su alma: “¡No te sientes junto a mi!”, dice, “¡El lugar donde yo descanso est3 maldito!”. Nada es m3s dram3tico que su relato, ya que al explicar la condena del Santo Padre pone en escena la amargura de su desespero, el hundimiento de su alma aplastada bajo el infortunio. Lo que le hab3a forzado a humillarse en el polvo, a 3l, el orgulloso y triunfante caballero de Venus, no era el deseo de su salvaci3n sino 3nicamente la necesidad de poner fin al sufrimiento de aquella a qui3n 3l hab3a reconocido como su 3ngel salvador, Elisabeth, a la que ahora ama con un amor sin esperanza, pero por lo mismo m3s intenso. Dura-mente rechazado por la Iglesia, el desgraciado cree no tener otro recurso que lanzarse a los brazos de la diosa pagana. Lo que 3l busca no es la felicidad sino el olvido, la aniquilaci3n. La evocaci3n calenturienta de Venus, la alteraci3n del paisaje, la aproximaci3n gradual al antro de perdici3n donde relampaguean los deseos insensatos, donde las voluptuosas zarabandas se diluyen en las lejan3as rosadas, la aparici3n de la diosa en su lecho de n3car y coral, la palpitaci3n de su voz que en su pianissimo alcanza al m3ximo la llamada lasciva ...para romper esta terrible magia es necesario nada menos ... una santa. Wolfram pronuncia el nombre de Elisabeth. Ante este nombre querido, ante el tintineo de estas s3labas celestes y redentoras, Venus y su montaa se desvanecen entre tinieblas. Al mismo tiempo unos peregrinos enlutados, portadores de antorchas cruzan el valle transportando en unas parihuelas el cuerpo de la virgen muerta. Ante el despojo de la que ha muerto rogando por 3l, Tannh3user cae inanimado ... pero purificado, salvado para siempre. Esta redenci3n, esta felicidad suprema llega al espectador a trav3s del coro triunfal de una sonoridad esplendorosa, que asciende al cielo conducido por las amplias oleadas de la orquesta, por encima del cad3ver de la amada del alma, de la santa m3rtir, del verdadero y divino amor. La luz del sol naciente que envuelve la montaa y las almenas del Wartburg es el s3mbolo de esta transfiguraci3n. Una vez m3s, aqu3, el cuadro esc3nico, fant3sticamente acompaado por las fanfarrias de la orquesta y por las voces, reflejan y resumen la idea de todo el drama. El amor y el sacrificio de Elisabeth han salvado al pecador. El grito de defensa lanzado desde el dolor, que apareci3 en el segundo acto, ha perma-

necido en el tercero ante el inicio de la agonía y de la muerte y se ha convertido en un torrente gracias a la fuerza de una poderosa oración. Ha vencido todos los obstáculos y celebra su apoteosis ante la muerte de los amantes con la victoria del espíritu sobre la carne.

Me atrevo a decir que esta resplandeciente apoteosis nos ha sido ofrecida por primera vez tal como el Maestro la concibió gracias a los medios utilizados en esta representación de Bayreuth. Un tal resultado sólo es posible con el profundo estudio de la obra bajo una dirección inteligente y con la unión de todos los intérpretes animados por un mismo entusiasmo. Lo que caracteriza la totalidad del teatro de Richard Wagner en cada una de sus piezas es la riqueza de su unidad. En todos estos dramas la idea primordial es la exaltación de unos sentimientos únicos empujados hacia una elevada intensidad. He aquí porque su interpretación no soporta lo mediocre y reclama los más duros esfuerzos; pero en caso de éxito la impresión es soberana y trascendente. Entonces se tiene la convicción que estos dramas no revelan lo superficial de la vida sino su profundidad, su verdad penetrante y universal, y cuando se asiste a ellos con auténtica concentración y verdadero respeto, nos parece que “se realiza ante nuestros ojos lo que el alma sueña.”

Tal es la importancia que creo tiene el “Tannhäuser” de Bayreuth bajo el punto de vista estético. Y según mi parecer contiene no en menor medida la idea religiosa que se desprende de toda la obra de Richard Wagner. Y cuando se observa detenidamente, tanto la obra como el pensamiento del Maestro, nos encontramos ante una corriente pagana y una corriente cristiana. La corriente pagana, unida a la filosofía de Schopenhauer, que descansa sobre un concepto pesimista del mundo, no se encuentra sólo en este estado perceptible, evidente y terrestre, sino que de manera absoluta, desde su principio a su fin, aparece en la Tetralogía del Nibelungo con una manifestación mucho más grandiosa al encarnarse en la mitología escandinava y en las leyendas heroicas, origen de las tradiciones arcaicas de la raza germánica. Por otra parte esto que califico de corriente cristiana se une en la obra de Wagner a un concepto de la vida espiritual y mística, y a la idea capital de la redención del hombre a través del amor y el sacrificio. Según esta idea se concibió el esplendor del Santo Graal en “Lohengrin” y “Parsifal”. Según mi parecer la corriente pagana incorpora el elemento expansivo y exterior en la obra y en el pensamiento del gran Maestro, mien-

tras que la corriente cristiana constituye la base esotérica e interior, es decir el pensamiento interno, el alma religiosa.

Ahora bien, el desarrollo de esta idea me conduciría mucho más allá de los límites de una simple carta. En este momento ya los he superado. Perdonadme señor y querido cofrade ya que Richard Wagner y el Teatro de Bayreuth han sido la causa, y espero tengáis la bondad de estar de acuerdo con mis más sinceros votos hacia la elevada y sanadora obra, a la cual ha-béis consagrado lo mejor de vuestra vida.

Paris 20 Enero 1892

(*) Edouart Schuré nació el 21 de enero de 1841 y falleció el 7 de abril de 1919. Entre 1863 y 1865 residió en Alemania donde tuvo ocasión de conocer a Wagner en una representación de "Tristan e Isolda" convirtiéndose a partir de entonces en un apologista de la obra wagneriana. Fue un precursor del wagnerismo en Francia pero también en España donde sus principales obras fueron tempranamente traducidas y editadas. Es autor entre otros de los libros siguientes: "Historia del drama Musical", "Ricardo Wagner sus obras y sus ideas", "Les Grands initiés" (en esta obra no habla de Wagner) y "Femmes Inspiratrices et Poètes Anonciateurs" (donde dedica extensos capítulos a Mathilde Wesendonk y Cosima Liszt).