

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 37 AÑO 2000

TEMA 3.9: PARSIFAL

TÍTULO: **INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE PARSIFAL**

AUTOR: *Vincent d'Indy*

## *LA GÉNESIS DE LA OBRA Y SU DESTINO*

### **1.- Génesis de la obra**

A lo largo del período de reflexión señalado más arriba, período durante el cual él no se dedicó a ningún trabajo personal, Wagner, siempre en busca de un tema dramático bueno, se dedicó a la lectura de numerosas y fructíferas obras. De esta manera él conoció todas las leyendas que le parecían presentar un carácter más particularmente alemán y que había ya retenido el poema del “Tristán”, con la idea de germanizarlo más tarde.

Al mismo tiempo que “Tristán”, la epopeya de Roland y sobre todo la novela de la Tabla Redonda lo subyugaron.

Sin pararse en los cantos episódicos de los bardos celtas, tomó entusiasmo por la Leyenda del Grial y sobre todo por el poema francés de Chrétien de Troyes, “Parsifal el Galo”, del cual él leyó una buena traducción. Enseguida, se procuró los veinticinco mil versos que Wolfram von Eschenbach, minnesinger alemán, dictó a sus secretarios, “no sabiendo ni leer ni escribir”, como él mismo añadió.

En este poema, el caballero-trovador cuenta las “Aventuras de Parsifal”, que no difieren mucho de la versión del trovador francés más que por algunos detalles.

Pero la tarea apremia, el “Tristán” encargado por Rio-Janeiro no ha sido terminado...Y, sin embargo, he aquí que, en un bello día de primavera del año 1857, el autor de la “Cena de los Apóstoles” se pone a meditar sobre el episodio del encuentro entre *Parsifal* y los *Caballeros*, el día de Viernes Santo... y, de repente, la obra llega, se le aparece como una llama pasajera pero intensa: “Me parecía, -contaba a su amigo Hans von Wolzogen-, oír unas

voces angelicales que cantaban: Nada de lanzas ni de espadas en aquel día en que el Señor murió sobre la Cruz para la salvación de los hombres.

“Y, ese mismo día, dejando de lado los bocetos para “Tristán”, se puso a escribir los versos llenos de una mística tierna en los cuales *Gurnemanz* expone a *Parsifal* el encanto adorable del Viernes Santo, día de arrepentimiento y de perdón, donde las briznas de hierba, como la flor en los campos y la naturaleza entera presentan el divino misterio de la Redención y sonrían de felicidad al espectáculo del hombre arrepentido y purificado”.(1)

Entre esta curiosa visión y la vuelta al trabajo para su última obra maestra, habían pasado 19 años y, como hemos visto, no es hasta después de la puesta a punto del “Anillo del Nibelungo” y la finalización de los “Maestros Cantores” y del “Tristán”, que Wagner, con el espíritu ya liberado de la influencia schopenhaueriana, osa girarse hacia un tema que lo tenía cada vez más en el corazón y el cual ya había someramente esbozado en sus principales rasgos en 1864; este tema es “la renuncia por el amor”, la más alta de las virtudes cristianas, ese que el catecismo nombra como Caridad.

Él había intentado incluso de señalar esta evolución haciendo intervenir, en el tercer acto del “Tristán”, en el momento de la muerte del héroe, una aparición de *Parsifal* llegando para prodigar a los amantes agonizantes unas palabras de fe y esperanza... Pero el poeta había renunciado pronto -y con razón- a esta demasiado tardía intervención de un personaje desconocido del cual hubiera sido necesario explicar demasiado largamente su presencia inopinada en el castillo de Kareol.

El público no lo hubiera comprendido.

\* \* \*

Wagner pensó entonces en exponer sus nuevas tendencias en un drama budista, del cual ya había escrito un boceto bastante avanzado, en 1856. este drama, lo bautizó como “Los Vencedores” y *Ananda*, el asceta, y estaba representado como el héroe de la renuncia al amor. Pero, a medida que el poeta trabajaba, cada vez más se acentuó la diferencia capital entre *Ananda*, héroe de concepción budista, y el héroe cristiano de cuya alta figura llegó a sustituir enteramente al asceta oriental.

Y es así como la idea religiosa ha hecho su reaparición en el espíritu de Wagner; “flor de su genio, “Parsifal” acaba de nacer en el momento en que el alma del poeta, menos absorbido por la exuberancia de su propia vida, menos distraído por la seducción de las realidades materiales, descubre, en el fondo de ella misma, una fe que había ignorado hasta entonces, y contra la cual ha luchado dolorosa y largamente”.(2)

Es particularmente curioso constatar que la última obra del artista genial que había, toda su vida, reclamado la creación de un arte dramático alemán, fue como el resultado directo de la curva que parte de las grandes raíces religiosas ya planteadas por los Jesuitas bávaros del siglo XVI con su “Lucifer”, y fue desarrollándose, a lo largo del XVIII, con la “Philotea” y esta “Leyenda del alma afortunada” que Siegmund Staden, organista de San Sebald en Nuremberg, quiso establecer en 1644 como una verdadera ópera-mística. Y la curva continuará hasta el reencuentro de un terreno sólido donde fue posible edificar un último pilar.

Este último pilar, será la historia sagrada de “Parsifal”.

En esta obra maestra, Wagner hizo revivir las tradiciones religiosas del arte alemán, pero elevándolo hasta alturas que ningún músico no ha osado hasta ahora alcanzar.

\* \* \*

Para poder juzgar el estado de las fuentes en las cuales Richard Wagner se inspiró en el sentido de vivificar la plena composición de su obra, es necesario examinar de qué naturaleza era la materia épica de la cual él dispuso para hacerlo.

Encontramos primeramente una canción de gesta muy extendida entre el siglo IX y el XII: “La canción del Grial, o Gradal”.

Este Gradal (cuya traducción francesa es vaso o jarro) es una especie de talismán pagano celebrado, en su origen, en los cantos de los bardos, y que tendió poco a poco a adaptarse a los ritos cristianos, siguiendo la fantasía de los cantores, hasta convertirse en la santa copa que contenía la propia sangre del Salvador, preciosa reliquia que había sido traída por José de Arimatea y entregada al rey Titurel.

En este momento, la leyenda del Grial se confunde con la de "Parsifal" que vemos nacer en Bretaña allá en tiempos de Luis el Bonachón, bajo la denominación de "Lez-Breiz o de Péronik", que más tarde los Galos convirtieron en "Pérédur" y los alemanes en "Parsifal". Pronto, el héroe de la leyenda se determina y, algunos episodios más tarde, llega a convertirse en el caballero de la simplicidad y de la caridad que ya encontramos en todos los poetas que lo han cantado y que Wagner nos lo ha conservado en su inmutable figura.

La materia épica ya estaba preparada, no se trataba más que de ponerla en marcha.

Dos caballeros-cantores, el uno francés y el otro alemán, se dedicaron, ya lo hemos dicho antes, para confeccionar dos bellos y copiosos poemas.

El primero de los caballeros fue Chrétien de Troyes, trovador al servicio de Felipe de Alsacia, conde de Flandes y de Vermandois. Y fue bajo la instigación de este príncipe, que Chrétien llevó a cabo, hacia 1180, "a los cuarenta", la tarea de escribir un romance en verso francés bajo el título: "Li contes del Graal".

El segundo, Wolfram von Eschenbach, "minnesinger" vasallo del conde de Wetheim en Franconia, vivió en el siglo posterior, y consagró, como hemos dicho, veinticinco mil versos -en alemán- a describir minuciosamente las "Aventuras de Parcival".

Este poema es visto por los alemanes como una de las obras maestras de la literatura alemana del siglo XIII.

Examinemos aquí la manera en que cada uno de los dos poetas ha comprendido y ejecutado su obra.

Siguiendo el instinto innato de nuestra raza francesa, Chrétien comienza por llamar la atención a las leyes de la lógica describiéndonos primeramente la infancia de su héroe, infancia salvaje, en lo profundo del bosque donde todo es sombrío a su alrededor. Debe ponerse en guardia contra los torrentes que desbordan, los grandes árboles que se destrozan por la fuerza de las tormentas y de los ataques de los animales sanguinarios; solamente su madre, su dulce madre, representa para él la bondad y el amor.

Y, sin embargo, abandona a su dulce madre para seguir las armaduras blancas de los *caballeros* de la Tabla Redonda cuyo fulgor le atraen invenciblemente.

Llega de esta manera a Nantes, a la corte del *Rey Arturo* donde hace aprendizaje del oficio de las armas.

Aquí se desarrolla un idilio maravilloso; en esta corte real, *Parsifal* encuentra a la noble dama *Blancaflor*, que llega a ser -¡Ah! por muy poco tiempo...- la casta dama de sus pensamientos.

Pero helo aquí de pronto lanzado de nuevo en una serie de increíbles aventuras, de las cuales -por supuesto- él sale victorioso siempre y sin daños. Y, de repente, al borde de un lago, se encuentra con un rey malherido al que se conoce con el nombre del “rey pescador”.

Aquí nos encontramos ante uno de esos juegos de palabras anfibológicas muy queridas a los poetas de la edad media. Este *rey*, que encontramos siempre en las orillas de los lagos o de los ríos, es tomado por cualquiera como un simple aficionado a la pesca, mientras que él no busca otra cosa que endulzar sus sufrimientos con el baño; pues este pecador sufre, este rey lleno de incesantes torturas sufre por haber sucumbido al pecado de la impureza...

\* \* \*

En la cima de una alta montaña, situada en el país catalán (algunas réplicas de manuscrito sitúan el castillo sagrado en Palestina, lo que es poco probable), y conocida bajo la denominación de Montserrat (literalmente: “montaña en forma de sierra”, por los dientes que la demarcan), se erige un castillo fantástico, fortificado por seiscientas treinta torres de seis pisos y adornado por las columnas opalinas de sus doscientas diez capillas cada una de las cuales parecía destinada a servir de base de un templo suntuoso.

Nada, en efecto, podía ser más bello si tenemos en cuenta que este templo había sido llamado para encerrar en sus muros las más preciosas reliquias: primero el Santo Grial, la copa sagrada donde se había enrojecido la sangre del Salvador después de la celebración del oficio, y después la lanza del centurión Longino que había atravesado el costado del Hombre-Dios.

Este castillo, llamado por el vulgo Mont-Salvat, o Monte de la Salvación, estaba situado en la punta más elevada del Mont Serrat y rodeado por todos sus lados por un bosque casi impenetrable para aquellos que no habían sido iniciados es sus secretos.

Un día de fiesta, hacia el final del oficio, los *Caballeros* habían visto, con sorpresa, aparecer en los bordes de la copa santa una inscripción en letras de fuego, anunciando que el rey sería curado de sus sufrimientos si un “recién venido” al Castillo le preguntara, a su llegada, la siguiente cuestión: “¿Cuál es la causa de vuestra enfermedad?”. Pero nadie, ni *Parsifal* mismo en su corta aparición en Mont-Salvat, osó nunca hacer la misteriosa pregunta...

Nuestro héroe se fue, como amedrentado por esta afluencia de prodigios. Haría falta que se encontrase con su compañero de aventuras *Gauvain* para que le animase a unirse a la corte de *Arturo*, donde hizo el encuentro de una “dama vestida de negro” que reprochó al jovencito su debilidad y su inercia culpable...

Y he aquí a *Parsifal* que parte hacia la búsqueda del Castillo del Grial y a la conquista de la Santa Lanza.

(...)

En cuanto al poema compuesto por Wolfram von Eschenbach, el buen alemán, nos hace conocer la generación de la familia real del Grial, y comenzamos a saber que el caballero *Titirel*, al cual unas manos angélicas habían confiado la custodia del Grial, el más santo de los Tesoros. Fue el padre de *Frimutel*, segundo rey del país de Montsalvat, rey caído en desgracia por haber cometido el pecado de impureza; su hijo *Amfortas*, queriendo vengar a *Frimutel*, golpeado por una terrible enfermedad, parte a guerrear contra el mago *Klingsor* y sucumbe él mismo a las seducciones puestas a su paso por la reina pagana *Seckundille* y la bella duquesa *Orgeleuse*. El mago le atraviesa el costado de un golpe de lanza y esta herida no se cerrará jamás... a menos de que un caballero extranjero tenga el coraje de interrogarle directamente al rey sobre su herida.

Continuando el examen de la familia real, encontramos a un personaje femenino cuya expresiva influencia se afirma en varias circunstancias: es *Herzeleida* “corazón doloroso”, la cual, viuda de *Gamuret*, rey de Anjou, se retira a un bosque sombrío con su hijo *Parcival* a fin de preservar a éste del contacto de la guerra y las armas.

Después de la proclamación de *Parsifal* como rey del Grial, éste se casa burguesemente y se convierte en el padre de *Lohengrin*.

He aquí la situación de la familia bien establecida.

Entonces empieza la historia que se desarrolla casi idénticamente como la que nos ofrece Chrétien de Troyes, hasta el momento en que aparece la Dama de negro, la cual es reemplazada, en el poema de W. von Eschenbach, por la maga negra, la sabia *Kundry*.

Es entonces cuando *Parsifal* encuentra al eremita *Trézevent* que le instruye sobre los misterios del Grial. Y apenas, en medio de innumerables aventuras, menciona el poeta a *Klingsor* y a su castillo maravilloso; la cuestión fatídica en sí misma queda relegada al estado de un detalle sin importancia.

Así, a pesar de bellezas reales, la obra del poeta franconio queda un tanto densa y desprovista de claridad.

Tendría que llegar un músico para dar a este poema una vida definitiva, no solamente coordinando sus formas y atribuyendo a cada personaje y a cada sentimiento el valor que les estaba dando, sino incluso preocupándose constantemente por desvelar poco a poco el significado del verdadero fin que no es otro que la apología de la piedad, o, mejor dicho, de la Caridad cristiana.

Reservándome al examen, en el tercer capítulo, de las divergencias capitales que existen entre el drama sacro de Wagner y las novelas caballerescas de sus predecesores, quiero llegar a demostrar que su “Parsifal” fue verdaderamente el más completo resultado de las teorías soñadas por él en Zurich, en sus años de reflexión de los cual ya hemos hablado más arriba, y cuyo resultado fue el drama religioso.

Estas teorías, las encontramos ya expuestas en los escritos de Wagner, de 1848 a 1853, y, sobre todo en la “Carta sobre la música”, dirigida en 1860, a F. Villot, su amigo.

He aquí, reunidas en un haz tan resumidas como ha sido posible:

a) “La Música no puede expresar otra cosa que emociones y sentimientos”.

b) “Eso que el lenguaje musical no sabría hacer por sí mismo, es indicar con precisión el fin de esta emoción y sus sentimientos”.

c) “La potencia expresiva del lenguaje musical depende pues de un complemento. Ella encontrará en la facultad que ella posea de caracterizar netamente todo lo que un sentimiento o una emoción pueda contener de personal o de particular”.

d) “Esta facultad no puede darse a conocer más que como un medio de alianza con el lenguaje hablado”.

e) “De todas maneras, esta alianza no puede dar buenos resultados en tanto en cuanto la unión de los dos lenguajes se haga en un momento preciso en el que, en el lenguaje hablado, se manifieste la necesidad imperiosa de un modo de expresión dirigido directamente a los sentidos”.

f) “O, éste depende absolutamente de una meta: un tema dramático que se dirija al solo entendimiento, no puede expresarse más que con el lenguaje hablado; pero si el contenido emocional crece, la necesidad de otro modo de expresión se hace sentir cada vez más netamente, y llega el momento donde el lenguaje musical queda sólo adecuado a lo que trata de expresar”.

Y yo añadiría a la nomenclatura, un poco seca, de estos principios:

g) La aplicación continua de estas teorías, en una carrera de verdadero artista, tendrá por efecto una tendencia cada vez más acentuada hacia la elección de temas de orden religioso.

De aquí la evolución que va de “Rienzi” a “Parsifal”.

## **2.- La primera representación**

El miércoles 26 de julio de 1882, la pequeña ciudad de Bayreuth en Franconia (Bayreuth a comienzos del siglo XIX, Bareith según la ortografía fantasista del siglo XVIII), se presentaba adornada y engalanada siguiendo el orden prescrita por las grandes fiestas oficiales. Las largas banderas con los colores del imperio alemán, fijadas en el primer piso de las casas, se extendían



hasta el suelo, alternando con las banderolas bávaras azules y blancas, más discretas.

Por lo demás, ninguna marca de alegría o de alborozo entre los indígenas, los cuales, después de haber recibido e instalado, mejor o peor, a los extranjeros... o a los nacionales que la Municipalidad les enviaba como huéspedes que pagaban, volvían a sus pequeños asuntos, sin denotar que un gran acontecimiento se preparaba sobre la colina donde vieron erigir recientemente su nuevo teatro.

Estas gentes parecen no poseer más que la mitad del carácter que debieran tener...

“Estamos en pleno reino de ersatz”, clama uno de nuestros camaradas, habituado al país.

Existe, en efecto, en la lengua alemana, una palabra que no poseemos equivalente en el francés y que expresa exactamente esta manera de ser, es el vocablo “Ersatz”, cuyo significado evoca una idea de reemplazar cualquier cosa por otra más o menos parecida a la primera, pero en un orden inferior.

(...)

Henos aquí ahora sobre la colina donde está construido el teatro. Unos grupos simpáticos se forman...

Hay un poco de nerviosismo... Uno de nuestros amigos ha descubierto una falta en los coros del primer acto...

Respuestas... Una voz indignada grita: “No puede haber ninguna falta en una partitura de Wagner”.

Se comenta bastante agriamente un artículo de la “Frankfurter Zeitung” en el cual Wagner había prohibido de una manera absoluta toda comunicación oral entre el personal de teatro, instrumentistas, coristas, maquinistas, etc, y los visitantes extranjeros, siempre a la caza de anécdotas de cuya propagación “puede ser atribuida a tal o cual ejecutante”. Franceses y belgas protestan la decisión de Wagner, reservando las primeras representaciones (o repeticiones generales) a los miembros del Patronato que han aportado cien francos anticipados, con visos de ser útiles a tal empresa.

Se espera...

“¡Ah! ahí está Lamoureux”...

Y ahí se ve a Saint-Saens, enigmático, y a Leo Delibes, exuberante, y Fischer e incluso Salvayre... ¿Qué hará aquí?

Si se añade a esta lista a Ernest Chausson, que se aísla, a Pierre de Bréville, Marcel Girette, J. de Brayer, Camille Benoit, y el que escribe estas líneas, tendremos a la docena de músicos franceses que pueden enorgullecerse de haber estado en esta avant-première representación...

Aún esperamos...

Se produce un movimiento en la masa... son unos instrumentos de cobre de la Fanfarria municipal que vienen a lanzar a los cuatro vientos algunas notas del Preludio reemplazando para este oficio la vetusta campanilla del entreacto.

Los elegidos, bajando la voz como si estuvieran en una iglesia, penetran en el teatro y ocupan sus plazas. No esperan otra cosa que el largo la bemol que tanto gustaba a Hermann Levi y sobre todo a Motul, pese a que, a veces, ciertos organismos no podían soportarlo.

Comienza exactamente a las 4, el primer acto se termina a las 5 y media.

El entreacto se dedica a la colación. Se habla poco, no se desea otra cosa que volver a entrar en la atmósfera del Arte que se acaba de dejar.

A las siete volvemos a los asientos, hasta las 8 y cuarto, segundo entreacto, mucho más corto que el primero.

Hacia las diez todo ha terminado...

Saliendo de la sala, ya no soñábamos con ir a repostar a Angermann, como habíamos preparado al principio... Nuestro grupo, aplastado por la belleza de la obra maestra que nos acababa de ser revelada, se lanzó al bosque de abetos que domina el teatro, y, bajo el impulso de Camille Benoit caminamos en silencio por los senderos oscuros en que la noche aumentaba el misterio.

Y cada uno entró en sus aposentos sin hablar.

\* \* \*

Es curioso constatar que este efecto de silencio fue experimentado por casi todos aquellos que penetraron verdaderamente en el sentido de la obra; pero ¡que exuberancia sin embargo en el reencuentro del día siguiente! Cada uno quería haber descubierto algo nuevo. Uno de los jóvenes de nuestro grupo llegó triunfante... Blandía dos temas de los cuales uno lo había situado en el "Rheingold" y que era cuando aparecía *Amfortas*.

"E pur si muove" repetía, asombrado... Y nosotros apenas podíamos demostrarle que no había nada de sorprendente en el hecho de que Wagner hubiese querido celebrar eso con la ayuda de un tema similar, la belleza femenina codiciada por los gigantes y la de aquel dulce pasaje que transportaba una dulzura pasajera a los sufrimientos del rey herido.

\* \* \*

Aunque una estadística de este género sea difícil de establecer, podemos afirmar que el número de franco-belgas que asistieron a las primeras 16 representaciones dadas en 1882, se eleva a una cincuentena aproximadamente, de los cuales la mayoría, eran unos entusiastas de esta nueva luz que se elevaba al mundo.

Pero, entre estos mismos, incluso hubo muchos que fueron cautivados de la plena y entera inteligencia de la obra maestra que acababa de desarrollarse delante de sus ojos. Lo que es consolador para nosotros, es que, entre la masa de alemanes realmente alemanes que ocupaban las gradas (había muy pocos americanos inscritos en estas representaciones), un gran número no comprendieron demasiado bien y, para nuestro gran asombro, cometieron extraños errores de los cuales no vislumbraban su importancia, ni a veces, la absurdidad.

Nuestros músicos franceses casi oficiales no hacían más que dejar caer aquí y allá unos asertos a veces un tanto aventurados... Es así que Delibes, preguntado sobre sus impresiones de la tarde anterior, no dudó en responder: "Amo mucho esta obra; sobre todo el segundo acto, porque hay esas muchachitas, ya que allá donde hay muchachitas, se divierte uno".

Pero aquellos que fueron inconstablemente los más molestos para llevar a cabo un juicio a fondo sobre la obra, fueron los periodistas.

Quisiera, en el próximo párrafo, procurar exponer y explicar sus indecisiones y sus opiniones.

### **3.- La opinión de la crítica**

(...)

En ese verano de 1882 todos aquellos de nuestros escritores que hubieran sido aptos para juzgar la última obra maestra de Wagner, como Ernest Reyer, el autor de "Sigurd", que había preferido sus rocas de Lavandou a los abetos de Bayreuth, o como Adolph Jullien, el erudito crítico del "Français", retenido en París por una indisposición, faltaron a la cita, confiando a otros el cuidado de reemplazarlos.

La crítica, como institución, estaba muy mediocrementemente representada en esta gran *première* y no estoy mal fundado si expongo aquí el resultado de aquello que escribieron los encargados de tal cosa.

Nosotros -los viejos wagnerianos- habíamos confiado mucho en el artículo del señor S.B., redactor de la "Gazette de France", artículo que nos parecía debía haber sido escrito muy bien y dotado de una gran autoridad; pero cuando nos dejó ver una copia del mismo, nos apercibimos que no había comprendido nada del poema, y tampoco, del resto, más que acaso de su realización musical.

Deseoso de explicar a sus lectores el rol de *Kundry*, el gran crítico escribió: "*Kundry* es una especie de judío errante femenino... Antaño ella había visto decapitar a San Juan, y ella guardó en su rostro, por una especie de imitación fantástica, la risa sardónica del santo martirizado..."

Yo era la primera vez que oía hablar de la "risa sardónica" de San Juan Bautista..., y después, es seguro que se trata de él cuando *Kundry* murmura: "El... El... que castigó en otra ocasión mi risa...". El contrasentido es más que evidente.

Y la frase final del artículo nos pareció terriblemente trivial por servir de perorata a tamaño motivo: “*Parsifal* fue nombrado, -habría que añadir “por decreto en fecha tal...”,- rey del Grial en lugar de *Amfortas*, y su inteligencia se abre de repente a las luces y a la poesía...”.

Lo que sería necesario abrirse a la luz, es la inteligencia de estos periodistas malhechores, siempre buscando lo que conviene hacer con respecto a esta obra maestra de los cuales ninguno entre ellos ha sabido penetrar el secreto...

No han comprendido nada...

Y no osan decirlo...

De esta situación, nace, y poco a poco toma forma, un razonamiento que se resume así: aparte de algunas fantasías, todos reconocen que, en la obra de Wagner, hay indudablemente, “cosas bellas”.

Pero: están ellos forzados a reconocerlo igualmente, aún no comprendiéndolo...

Entonces: esto no puede ser bueno.

O: esto produce el efecto... el primer y el tercer acto han sido aclamados.

Pues: si no se prodiga la alabanza, no se podrá estar “a la page” (siguiendo una alocución que nacería cincuenta años más tarde).

Conclusión: Una pieza que presenta mucho interés, pero que queda rellena de defectos...

\* \* \*

Y la sobrepoderosa crítica se ha quedado tan ancha, esperando ver qué “va a pasar”.

Para terminar vamos a examinar la estadística de los músicos franceses que se repartieron las doce primeras representaciones del “*Parsifal*” en Bayreuth, y cuya mayor parte tomaron la pluma para defender, en Francia, la idea wagneriana. Veamos lo más exacto posible, esta lista, con los compositores, y críticos, y otros verdaderos amantes de la música.(3)

(...)

#### **4.- Historia de la obra**

Podría afirmarse, de acuerdo con el dicho popular, que “los pueblos afortunados no tienen historia”, y qué verdad más completa cuando, además, se trata de juzgar una obra de teatro que ha encontrado buena acogida por parte del público o, al menos, que ha sido apreciada en su valor por aquellos que no han comprendido o penetrado en su belleza.

Para obras de este tipo, es necesario que ellas hayan sido montadas por el personal director como por el personal ejecutante de una manera absolutamente irreprochable, hasta en sus más mínimos detalles.

¿Y cómo ha sido esto posible? Únicamente por un sentimiento que nosotros llamamos “confianza mutua”: coristas, figurantes, cantantes, saben que los repetidores, de los cuales ellos reciben la explicación de sus movimientos y de todo aquello que constituye su rol, serían incapaces de equivocarse y de fallarles, porque esos artistas tienen confianza en el director de la orquesta, el cual ha sido investido de la confianza del Maestro. De la misma manera, pero en el sentido inverso, el Maestro tiene plena confianza en sus directores de orquesta que reúnen en sus potentes manos toda la buena voluntad de los subalternos así como la de los jefes de canto y de los solistas cantantes.

Pero aún así, para que esta confianza pueda establecerse completamente, es indispensable que las mismas funciones queden en la medida de lo posible entre las manos de los mismos hombres: una obra que comporte reemplazos y sustituciones de intérpretes, corre el riesgo de tener representaciones fantásticas... Wagner, habiendo practicado este oficio, sabía esto, y por ello ha intentado guardar una distribución idéntica para cada serie de representaciones.

De esta manera nada podía fallar... La confianza quedaba plena y entera.

Las 92 representaciones de “Parsifal” que fueron dadas en el teatro de Bayreuth de 1882 a 1894, tuvieron la buena fortuna de reunir casi completamente estas condiciones, incluida la muy afortunada sustitución de un

joven cantante belga, remarcablemente inteligente, por un tenor alemán tradicional del cual los espectadores deploraron su pesadez y rigidez.

Ciertamente se puede afirmar que la confianza más absoluta reinaba entre esos artistas todos remarcables, pero es justo añadir a esta afirmación que el animador que tomó la rienda de estas fuerzas y supo imponerse como el alma de estas representaciones fue indudablemente Hermann Lévi.

Admirable y vigoroso entrenador de hombres, jamás exigió de su orquesta un trabajo del que no hubiese estado seguro de conseguir un resultado óptimo, y ello sin violencia, sin manifestaciones de mal humor y casi como un juego.

Habiendo estudiado la obra durante muchos años con el propio Wagner, supo penetrar en la voluntad del poeta, incluso contra aquellos que parecían desafiar toda posibilidad de ejecución.

Cuando llegaba al púlpito, Lévi se desembarazaba de su abrigo y de su chaleco y los tiraba a un muchacho de la orquesta, quedando en mangas de camisa, entonces la orquesta sabía que iban a trabajar duro... y que la tarea sería ruda.

Pero como director de orquesta avieso, jamás emprendió Lévi un trabajo sin explicar minuciosamente las razones de ese trabajo.

En una de la últimas repeticiones del tercer acto, desesperado por no poder sacar de un fagot arisco la sonoridad expresiva que reclamaba la situación dramática, lanzó -sin parar- a la nariz del instrumentista las palabras "Ausdruck... alla francese"... lo que hizo reír mucho a los otros ejecutantes.

Al lado de Hermann Lévi, pero sin embargo en un plano inferior, encontramos a sus indispensables acólitos: los repetidores del coro y de la escena, los directores de canto, y todos aquellos, en fin, que se distinguen con el nombre de asistentes cuya misión es velar por todos los detalles, de arreglar minuciosamente todas las salidas y movimientos de la puesta en escena que los del coro o los figurantes tienen que ejecutar.

Aquí vemos entonces despuntar una figura bizarra pero eminentemente simpática, un hombre cuya apariencia se aproximaría a la de un simio, forjado en días húmedos y fríos, o en aquellos días de canícula, con una especie de macfarlan informe y con una especie de sombrero puntiagudo que recordaba a

los italianos de Léopold Robert. Es Porges, el primer “asistente” cuyo mutismo es proverbial... (muy rara vez alguien ha escuchado su voz), pero el cual es capaz de ordenar algo con una simple mirada para reemplazar por el buen camino un conjunto de coristas fuera de su límite convenido.

(...)

Parsifal, propiedad de la familia Wagner después de la muerte del maestro, sufrió la suerte del teatro de Bayreuth.

(...)

La Opera de París llegó, naturalmente tarde en esta marcha hacia el Grial, pero la parte puramente musical fue convenientemente puesta en escena por André Messager, buen músico, deseoso de presentar bien la obra de arte, inteligentemente secundado por un jefe de coro fuera de serie: Noël Gallon.

(...)

Sin embargo, siguiendo la costumbre de la Opera, la fecha de la première sufrió numerosos retrasos, y no fue hasta el domingo 4 de enero de 1914, seis meses antes de la declaración de la guerra...

\* \* \*

En esta época, la estela wagneriana se había oscurecido; ya no existía aquel entusiasmo latente que había dictado los poemas de Verlaine o Mallarmé; se habían franqueado las brumas de la incompreensión... y todo se había comprendido a medias...; la música francesa se orientaba francamente hacia la sinfonía y la música de cámara.

No se puede pues afirmar que la divulgación del Parsifal llegara exactamente “en su momento preciso”, y sin embargo, la obra quedó según planeada y no perdió nada de su interés dramático, y, puedo afirmar, de su afirmación doctrinal.



Vamos a examinar ahora las fuentes de las cuales Wagner sacó su poema, tema que ya hemos esbozado antes pero que conviene ahora de volver a insistir.

## *EL POEMA*

### **1.- Las fuentes del poema**

*Ci commence li Romanz  
De l'estoire dou Graal.  
Savoir doivent tout péchéeur  
Et li petit et li mineur  
Que devant ce que Jhésus-Criz  
Venist en terre, par les diz,  
Fist des prophetes annuncier  
Sa venue en terre, et huchier  
Que Diex son fil envoieiroit  
Ca-jus-aval, et soufferroit  
Mout de tourmenz, mout de douleurs  
Mout de froiz et mout de soeurs.*

Estos son los primeros versos donde aparece el vocablo Grial, designando bajo esta forma una especie de vaso sagrado que da a su poseedor la facultad de poder comunicarse directamente con los dioses.

En esta época (siglo V) el cristianismo mismo no se había instalado completamente en Europa, y las leyendas que constituyen en gran parte la enseñanza -siempre oral- de los druidas, son los únicos materiales ofrecidos a la curiosidad de los jóvenes neófitos.

Se sabe que la raza céltica, eminentemente conservadora, tuvo la particularidad de guardar intactas todas las leyendas confiadas a la imaginación de los poetas, trovadores y bardos, no admitiendo otras modificaciones que su adaptación al pensamiento cristiano, el cual conducía naturalmente a la expresión de la Caridad.

“Este sentimiento nuevo que germinó en el alma de Occidente surgiendo de sus profundidades y que hizo cristiana esa alma, fue una concepción muy superior a la del amor. Esta concepción surgía de una joven vida interior, de una joven vida moral que, como una fuente profunda, comenzaba a hervir en el corazón de los hombres de ese tiempo, haciéndoles presentir la trascendencia necesaria del amor de todos hacia todos. Y, en estas almas, este amor superior provocó la necesidad de castidad así como una necesidad de orden moral. Los monjes de las grandes comunidades, los cristianos más simples que roturaron los bosques y cultivaron las tierras, eran unos hombres castos y su compasión la comunicaban a todos. En la abadía, el benedictino, pensador y artista, era un casto...”.(4)

Encontramos en ciertas leyendas y en ciertas fábulas, notablemente en la historia de “Péredur”, los “romances del Grial” y de “Parsifal”, esta noción de castidad; y se convierte, en el tercero de estos poemas, en el motor más potente del drama heroico.

Los doce versos que hemos citado al comienzo del presente capítulo no son otra cosa que la primera docena de “l’Estoire dou Graal”, cuyos cuatro mil versos consagrados a las aventuras de José de Arimatea no forman más que la primera parte de esta “Estoire” y parecen como la paráfrasis de algún evangelio apócrifo.

Determinar claramente las fuentes a las cuales Wagner llegó y cogió los elementos constitutivos de su obra, es una tarea muy difícil... Es cierto que el músico poeta debió de leer una traducción de la fábula de Chrétien de Troyes así como -probablemente- el texto del Romance de Wolfram von Eschenbach, quizás algunas publicaciones sobre estos mismos temas, pero dudo que hiciese numerosas lecturas antes de “ponerse manos a la obra” en el poema definitivo, destinado a la música.

En efecto, esto es lo que primero llama la atención al lector en el examen de este tema. Es la claridad de la historia que se establece desde la primera escena y nos presenta todos los personajes empleados en el drama, salvo, sin embargo, las dos influencias nefastas, la masculina y la femenina, el nigromante y la bruja, como lo hubieran definido en la época romántica: *Klingsor* y *Kundry*.

La construcción de este primer acto está conforme al esquema adoptado por nuestros libretistas franceses del dieciocho; cada acto se constituye en medio de una escala graduada hacia la acción que estalla al final del acto y engendra, por los mismos medios, la acción de los actos siguientes.

(...)

## **2.- Análisis del libreto**

(...)

Antes de dejar el primer acto convendría hacer una anotación general sobre la manera en que Wagner entendió la composición de un poema destinado a ser representado en un teatro. Para él, eso que nuestros literatos llaman el “libreto” no es otra cosa que un monumento, una obra de arquitectura que debe ser construida y establecida de manera que todas las diversas partes, que casan perfectamente, contribuyen a formar un todo sólido contra toda prueba. Todos los medios para adquirir esta solidez son empleados como en una catedral del siglo XIII, desde los pilares, rematados por sus capiteles adornados, hasta los contrafuertes, apoyo de la construcción. Pero, lo que es más chocante en esta construcción, es la correspondencia de los elementos escogidos y su reparto entre las diversas partes, siguiendo unas formas binarias o ternarias.

Tomemos, por ejemplo, el primer acto que acabamos de examinar someramente, y encontraremos (dejando a un lado las porciones puramente musicales) una composición binaria, una división del acto entero en dos partes; y, cosa más curiosa, es que cada una de estas dos partes está dividida de manera que se corresponden absolutamente una con la otra, estableciendo un equilibrio estable dentro del monumento.

Así la conversación entre los *pajes* y los *escuderos*, interrumpida por la llegada tumultuosa de la salvaje *Kundry*, encuentra su correspondencia en la escena de la muerte del cisne por el joven hombre desconocido, escena que se clausura con la misteriosa desaparición de la enigmática *Kundry*.

Después, vienen los dos recitados de *Gurnemanz*: la pérdida de la Santa Lanza, recitado muy vigorosamente, y la simple historia del Grial desde su fundación, correspondiendo con la llamada desesperada a la Muerte, lanzada por *Amfortas*, el rey maldito, y seguida por la comunión de los *caballeros*.

En fin, la profecía que pone en equilibrio la admisión de *Parsifal* a la celebración del misterio, con su exclusión muda en el final del acto.

Se podría, como en la mayoría de las escenas wagnerianas, establecer un esquema gráfico explicando la correspondencia que existe - intencionadamente, esto sin duda- entre los diversos elementos de la acción:

1º Acto:

*1.- Conversación de los pajes y escuderos*

*1.- La muerte del cisne.*

*2.- Llegada violenta de Kundry*

*2.- Kundry desaparece en el sueño.*

*3.- La pérdida de la Lanza*

*3.- La llamada de Amfortas a la Muerte.*

*El Grial y el castillo maldito*

*Celebración de la ceremonia*

*La Profecía*

*Parsifal es expulsado del castillo de Montsalvat.*

Y si a ello se añade la música, que hace la unión entre estos diversos elementos, la correspondencia se convierte en más increíble entonces.

Vamos a ver esto cada vez más evidente en los actos 2º y 3º; creo que no existe otra obra musical donde el equilibrio se encuentre tan firmemente constituido y donde la claridad del drama aparezca más resplandeciente en su escena final.

NOTAS:

(1) Henri Lichtenberger: "Wagner".

(2) Marcel Hébert: "Tres momentos del pensamiento de Wagner".

(3) N. del T: En esta línea se pueden leer ilustres nombres como: Ernest Chausson, Léo Delibes, Edouard Dujardin, Judith Gautier, Augusta Holmès, Charles Lamoreux, Cataulle Mendès o Camille Saint-Saens.

(4) "El esoterismo de Parsifal", de Lotus Péralté.

[...] [...] [...]

*Este estudio comenzado por el maestro al final de su carrera fue interrumpido aquí por su repentina muerte.*

*Querer realizar tamaña obra como él la había concebido es un trabajo de construcción que nadie osaría asumir por su responsabilidad.*

*La misión que, por su testamento artístico, se me ha hecho el gran honor de confiar, me ha permitido, de acuerdo con sus herederos y sus editores, de decidir que convenía -sin intentar completarlas- publicar sólo las páginas que él dejó: "Introducción a un análisis musical de Parsifal".*

P. de Breville