

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 18 AÑO 1995

TEMA 6: CANTANTES, INTÉRPRETES, DIRECTORES

TÍTULO: **WAGNER INÉDITO. MIS RECUERDOS SOBRE LUIS SCHNORR**

AUTOR: Richard Wagner

Con esta pequeña reseña damos por concluido el artículo que iniciamos en el número anterior y que tal como allí comentábamos está entresacado de “Mis recuerdos sobre Luis Schnorr de Karolsfeld”, escritos por el maestro en 1868.

* * *

En cuanto a las dudas de Schnorr sobre la posibilidad de interpretar el tercer Acto de “Tristán”, me confesó entonces que esas dudas se referían más que a un desfallecimiento del órgano, a las dificultades que encontraba para poseer a fondo la inteligencia de una frase: ese pasaje único, pero que creía de la más alta importancia, era la *maldición de amor*; se trataba especialmente de la expresión musical exigida a partir de las palabras: “Risa y llanto, voluptuosidades y heridas...” Le expliqué mis intenciones y el acento indudablemente extraordinario que había querido dar a esa frase. Me entendió inmediatamente; reconoció que bajo el punto de vista musical se había engañado en lo tocante al *movimiento*, que él suponía demasiado rápido, y vio que la precipitación exagerada resultante de ese modo, procedía de que había equivocado la justa expresión por no haber comprendido tampoco el pasaje. Le hice advertir que, al indicar un movimiento más amplio, me proponía seguramente obtener un esfuerzo insólito y hasta quizás de una intensidad extraordinaria, a lo cual me manifestó que no era exigir un imposible, y me probó al instante como con aquella amplitud del movimiento lograba interpretar el pasaje de una manera completamente satisfactoria.

Ese simple pormenor ha sido para mí una cosa inolvidable y de las más instructivas: el extremo esfuerzo físico, dejaba de ser penoso desde el punto y hora en que el artista llegaba a entender la expresión justa de la frase; la inteligencia le comunicaba al momento la fuerza requerida para vencer la dificultad material. Y he ahí el delicado escrúpulo, que durante años, había atormentado la conciencia artística de ese joven; su incertidumbre en la

interpretación de un sólo pasaje lo había intimidado hasta el punto de dudar que pudiese salir airoso de todo su cometido; en cuanto a *cortar* el pasaje, medio al que no hubieran dejado de recurrir nuestras más renombradas celebridades de ópera, no podía cruzarle siquiera por las mientes, porque sabía que ese era el vértice de la pirámide hasta donde se elevaba la tendencia trágica del tipo de *Tristán*.

¡Quién puede medir las esperanzas que me alentaron al encontrar en mi camino tal cantante!

Nos separamos, hasta que nuevos y singulares destinos volvieron a unirnos años después para la realización definitiva de nuestra empresa.

A partir de ese instante, mis esfuerzos para conseguir una representación de “Tristán” se confundieron con los que hice para asegurarme el concurso de Schnorr; pero no dieron resultado hasta la época en que un augusto amigo del arte, que la suerte me deparó después, (1) me asignó con ese objeto el Teatro Real de Munich.

(...)

Jamás el más torpe de los cantantes o de los músicos aceptó de mí tan gran número de instrucciones sobre el detalle más nimio como ese héroe del canto, que desde el primer instante conquistaba la maestría suprema; la más leve apariencia de obstinación en mis consejos, hallaban en él una acogida tan inteligente y tan simpática, que me hubiera creído desleal, si por temor de no herirlo hubiese intentado evitarle la menor crítica. Bien es cierto que esa disposición dimanaba de que mi amigo, por su propia iniciativa, había penetrado ya en el sentido ideal de mi obra, y se lo había asimilado cumplidamente: ni el menor hilo de esa trama espiritual, ni la más discreta indicación de las relaciones más ocultas, nada había que no adivinase con el tacto más exquisito. No se trataba, por consiguiente de someter a un examen riguroso los medios técnicos de expresión del artista bajo el punto de vista vocal, musical y mímico, a fin de conseguir en todo el curso de la obra la armonía entre las facultades personales y características del intérprete y el objeto ideal de interpretación. Los que asistieron a aquellos estudios, deben recordar que nunca les ha sido dado a conocer nada semejante en punto a inteligencia entre artistas amigos.

(...)

Estoy convencido de que el único medio de fijar para la reflexión ulterior ese prodigio tan formidablemente fugitivo, el arte de la interpretación por la música y la mímica combinadas, consiste en recomendar a los amigos sinceros de mi persona y de mi obra, que tomen en las manos ante todo la partitura de ese tercer acto. Desde luego tendrían que escrutar a fondo la orquesta, siguiendo, desde el principio del acto hasta la muerte de Tristán, los motivos musicales que sin tregua surgen, se desarrollan, se asocian y separan para volver de nuevo a confundirse, crecer y borrarse, hasta que finalmente entran en lucha, se traban y se devoran casi los unos a los otros; después deberían notar que esos motivos, cuya significación exigía la más minuciosa armonización al par que una orquestación del más independiente movimiento, expresan una vida afectiva en donde alternan el más vehemente anhelo de voluptuosidad y la aspiración más decidida a la muerte, una vida que hubiera sido imposible bosquejar hasta hoy en una obra puramente sinfónica, porque no se podía hacer sensible, sino mediante combinaciones instrumentales que apenas si ha necesitado poner en juego hasta el día con tal riqueza, un compositor puramente sinfónico. Nótese ahora que toda esa orquestación extraordinaria, no representa bajo el punto de vista de la *ópera* propiamente dicha, con respecto a los monólogos en que se desahoga el cantante tendido en su lecho, sino el acompañamiento de lo que se llama un solo de canto.

(...)

Los resultados de estas experiencias, nos movieron a reflexionar muy seriamente sobre el partido que debería sacarse de ellos para fundar un nuevo estilo de ejecución dramático-musical correspondiente al verdadero espíritu del arte alemán. Y he aquí como mi encuentro con Schnorr, provocando una unión tan íntima entre nosotros, abría a nuestra acción combinada en el porvenir, una perspectiva que prometía un éxito inesperado.

Se concibe, pues, fácilmente que nuestras experiencias sobre el órgano vocal de Schnorr, nos revelasen de una manera clara la naturaleza inagotable de un talento verdaderamente genial. Aquel órgano lleno, flexible y brillante nos parecía inagotable, en efecto, cuando servía de instrumento inmediato para cumplir una función perfectamente dominada bajo el punto de vista espiritual.

El solo ejemplo de la ejecución de dificultades tan importantes nos demostraba que era posible aprender, lo que no puede enseñar ningún profesor de canto del mundo... Pero ¿en qué consisten esas dificultades para las cuales precisamente no han encontrado aún nuestros cantantes el verdadero estilo?

(...)

Hasta aquí, no obstante, el arte del canto se ha formado exclusivamente según el modelo del canto italiano; no había otro. El canto italiano a su vez se inspiraba completamente en el espíritu de la música italiana; a ese canto correspondieron los castrados en la época del florecimiento de tal música, cuyo espíritu tendía a la satisfacción sensual con exclusión de toda pasión del alma propiamente dicha; entonces tampoco se empleaba casi nunca la voz de tenor, o bien, como sucedió más tarde, se derrochó en el sentido de un falsete análogo a la voz del castrado. Pero ahora la tendencia de la música moderna, bajo la dirección indiscutible del genio alemán, representado principalmente por Beethoven, se ha elevado al nivel de la verdadera dignidad artística, porque no sólo ha introducido en el dominio de su incomparable expresión el elemento del placer sensual, sino también la energía espiritual y la pasión profunda. ¿Cómo debe proceder, pues, el cantante formado según la antigua tendencia con respecto a las dificultades que ofrece el arte alemán del día? Desenvuelta la voz según un principio sensual, material, apenas se puede descubrir otra cosa que pretensiones al vigor y a la resistencia puramente física; y a adiestrar la voz de esa suerte parece limitarse la tarea del actual profesor de canto. Fácilmente se comprende el error de proceder así, porque toda voz de hombre, educada exclusivamente bajo el punto de vista de la fuerza material, en cuanto intente resolver las dificultades de la música alemana moderna, tales como las propuestas por mis obras dramáticas, sucumbirá al punto y de gastará infructuosamente, si el cantante no está a la altura del elemento *espiritual* de su ministerio.

(...)

Sólo reivindicó para ella, frente a un órgano dotado por la naturaleza de una manera poco común, el mérito comprobado por nosotros, de ser un órgano inagotable al servicio de la comprensión espiritual.

Con el convencimiento de la importancia inapreciable de Schnorr para mi propia creación artística, lució en mi vida una nueva primavera de esperanza. Estaba encontrado el lazo de unión directo, que debía poner mi obra en comunicación con el tiempo presente y hacerla fecunda. Era una ocasión de enseñar y de aprender: había llegado el momento de convertir en una innegable realidad artística lo que había sido universalmente desdeñado, escarnecido y cubierto de baba. Fundar un estilo alemán para la ejecución y representación de obras nacidas del genio alemán: tal fue nuestra consigna.

Schnorr debía, pues, ser de los nuestros. Acordose la fundación de una Escuela real de música y arte dramático.

(...)

Mis mayores tribulaciones, mis más punzantes preocupaciones, mis humillaciones más degradantes, ¿no dimanaban de esa fatalidad de la configuración exterior de la vida y del estado de las cosas, que me representaba ante el mundo y ante el conjunto de las relaciones estéticas y sociales, sólo como un *compositor de ópera* y como un *director de orquesta*? Sí: ese singular *quid pro quo* me ha conducido a una confusión constante de mis relaciones con el mundo, y sobre todo de mi actitud frente a sus exigencias para conmigo, no debían ser tampoco de escasa monta los sufrimientos que acarrease al joven artista del alma profunda, de noble y serio talento, su posición de *cantante de ópera*, su esclavitud a un reglamento teatral ideado contra los héroes recalcitrantes de bastidores, su sumisión a las órdenes de gentes pedantes y mal educadas.

Schnorr era un poeta y músico de nacimiento; como yo, pasó de una educación clásica general al estudio particular de la música, y es muy verosímil que hubiese seguido mi propia dirección, a no producirse en él ese desarrollo del aparato vocal que, en su calidad de órgano inagotable, debía servir para realizar mis más ideales aspiraciones, asociándolo directamente a mi carrera y trayendo un complemento a la tendencia propia de mi vida. En esa nueva situación, nuestra civilización moderna no ofrecía otro recurso que aceptar contratos de teatro, hacerse *tenor*, como Liszt, en un caso semejante, se hizo *pianista*.

Por fin, la protección de un príncipe de sentimientos elevados y favorable a mi ideal de arte alemán, iba a permitir implantar en nuestra civilización la rama cuyo crecimiento y desarrollo, hubiesen fecundado el suelo para ejecuciones artísticas verdaderamente alemanas; y ya era tiempo ciertamente de proporcionar ese alivio al ánimo decaído de mi amigo. Ese decaimiento era el gusano roedor que devoraba la alegría de aquel artista y sus fuerzas vitales. Adquirí una convicción más clara de este hecho, al notar no sin sorpresa, el apasionamiento vehemente y hasta la furia con que resistía a esas inconveniencias constantes en las relaciones de teatro, en que a la falta de conciencia de los cómicos se une el estrecho espíritu de los burócratas, y que no sienten por supuesto los que son objeto de ellas.

(...)

Una noche me dio a entender con breves alusiones, el profundo desacuerdo que lo separaba del mundo en que vivía. Parecía haber concebido repentinas dudas a propósito de la realización de los planes y proyectos que constituían nuestra felicidad; parecía no poder comprender como de aquellos adláteres fríos e indiferentes, que hasta nos acechaban con odiosa perfidia, podía prometerse nuestra obra una prosperidad seria.

(...)

Yo acabé por participar de ese sentimiento de desacuerdo, de esa sombría inquietud. Todavía nos vimos libres de ella una hermosa noche, la última de los días que pasamos juntos. El Rey había pedido al Teatro de la Residencia, una audición privada en que debía ejecutarse trozos característicos de mis diversas obras -Tannhäuser, Lohengrin, Tristán, El Oro del Rhin, la Walkiria, Sigfrido y Los Maestros Cantores- todo cantado y ejecutado a gran orquesta bajo mi dirección personal. Schnorr, que oía entonces por primera vez alguna cosa nueva de mí, cantó por su parte con una belleza y un vigor asombroso. Sintiose como sustraído a los tormentos de la existencia, cuando después de una entrevista de media hora, a que lo había invitado el Rey, único oyente de nuestra ejecución, volvió y me abrazó impetuosamente “¡Dios mío! ¡cómo bendigo esta noche! -exclamó- ¡Ahora comprendo lo que fortifica tu fe!... ¡Oh, entre ese Rey divino y tú, será forzoso que yo haga también alguna cosa buena!...”

(...)

Al otro día por la mañana mi amigo salía tranquilamente para Dresde...

Unos ocho días después de esa despedida, me telegrafieron la muerte de Schnorr. Había vuelto a cantar en un ensayo, teniendo que andar en contestaciones con sus compañeros, que se asombraban de que aún conservase la voz. Después sintió un terrible reuma en la rodilla, que lo condujo en pocos días a una enfermedad mortal. Los planes concertados por nosotros, la representación de "Sigfrido", el temor de que pudiera imputarse su muerte al exceso de esfuerzos que exigía el *Tristán*, fueron las últimas preocupaciones de aquel alma luminosa.

Bülow y yo esperábamos llegar a Dresde a tiempo para el entierro de aquel amigo tan querido. Fue en vano, hubo que dar tierra al cadáver antes de la hora prefijada; llegamos demasiado tarde. A la misma hora, con un claro de sol de Junio, la ciudad de Dresde, adornada de mil colores, salía a recibir a los viajeros que acudían a la fiesta universal de las Sociedades corales alemanas. El cochero que nos conducía, y a quien yo daba prisa para llegar al cementerio, me decía, tratando de abrirse camino con gran trabajo a través de la muchedumbre, que habían afluido cerca de 20.000 cantantes. "¡Sí! -pensé- ¡pero falta precisamente el *cantante!*"

Nos apresuramos a volver la espalda a Dresde.