

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 56 AÑO 2006

TEMA 3. OBRAS: 3.4. TANNHÄUSER

TÍTULO: **TANNHÄUSER, HIJO DEL DOLOR DE RICHARD WAGNER**

AUTOR: *Arthur Prüfer*

#### EL ESTRENO EN DRESDE

El aplaudido estreno del 19 de Octubre de 1845 de la obra en Dresde, le causó a su creador, a pesar de la favorable acogida, una profunda decepción:

“En la ópera el cantante ocupa el primer lugar, y el actor el segundo, casi un lugar secundario. Pero yo exijo lo contrario: reclamó que aparezca en primer lugar el actor y que la voz sirva de apoyo a la interpretación. “

Precisamente el primer intérprete de Tannhäuser, el veterano tenor lírico Tichatscheck, en el gran cambio anímico del segundo acto, (frase final) “el nervio de toda la futura existencia de Tannhäuser, el eje del personaje”, quedó, a pesar de sus ricas facultades, vacío de sentimientos, por lo tanto flojo en su interpretación, y debido a esto Wagner se vio obligado a realizar un contundente corte en el gran Adagio de este segundo acto:

“Para ofrecer salvación al pecador,  
se acerca a mí la enviada de Dios.”

“Tichatscheck mostraba en su voz esplendor y dulzura, pero sin el más mínimo acento de dolor.” El necesario “delicado, pero intenso sentimiento artístico” lo encontró más tarde (1865) Schnorr von Karolsfeld.

“Él encontró, para la interpretación del más difícil de mis papeles dramáticos, los indispensables rasgos básicos: la elevada energía, tanto en la pasión como en la contrición del héroe, que tanto en el placer como en el dolor debía manifestarse con gran energía”. Esto es lo que Wagner dice en “Mi vida”. (Tomo 1, Pag. 370) “y él ofreció lo que tan a menudo e inútilmente había deseado para el segundo final. Ahora, por primera y única vez, a través de sus impresionantes intensas y emocionadas expresiones, fue posible que el héroe pasase del horror a los esenciales valores de la compasión.”

En el Dresde de 1845, ni la genial Wilhelmine Schröder-Devrient , según propias declaraciones de Wagner, “ supo hacer nada con el papel de Venus” ; y también debido a la interpretación que del papel de Elisabeth hizo la sobrina de Wagner Johanna, tuvo que sacrificarse una parte de la maravillosa oración del tercer acto, ya que debido a “su evidente poco talento dramático” no lograba darle la correcta interpretación.

Que “Tannhäuser” se convirtiese en el hijo del dolor del Maestro fue ya evidente ante las carencias de esta primera representación. Lo que creyó más necesario fue cambiar el final de la obra. Wagner realizó cuatro distintos finales, uno tras otro. Estos finales se encuentran reunidos en los “Escritos Completos” , Edición Popular, Tomo 6 Pag. 191-198. Mientras en el estreno de 1845, en el final apareció la rosada sombra del Venusberg con unas figuras danzantes, pero sin Venus, el patio del Wartburg, iluminado por antorchas, acompañando el coro de los hombres se escuchaba el toque de muerte de una campana, mientras los peregrinos jóvenes pasaban por el valle en la puesta del sol y Tannhäuser moría en brazos de Wolfram cayendo lentamente al suelo; en la segunda versión de Dresde reaparece Venus y los peregrinos jóvenes portan el báculo florido. En la tercera está Venus y aparece el cadáver de Elisabeth portado en unas andas, pero sin peregrinos . Finalmente en la última versión que es la que nosotros conocemos, aparece Venus y llega el cuerpo de Elisabeth sobre el cual muere Tannhäuser y los peregrinos jóvenes bajan de la montaña con el báculo en flor entonando el magnífico canto de redención mientras la luz de la madrugada ilumina la escena. Esta versión que aparece también en el segundo Tomo, es la más dramática y quien la haya visto en el Teatro de los Festivales de Bayreuth guardará un inolvidable recuerdo. (\*) “Este final no es una modificación, es una rectificación, que por desgracia no realicé hasta que al ver la obra puesta en escena me convencí que los anteriores solo eran escénicamente la insinuación del significado que en realidad debía ofrecer.”

## LA VERSIÓN DE PARÍS

“Tannhäuser” sufrió otro cambio radical en el año 1861, con la llamada versión de París, cuya historia es, en más de un sentido, aleccionadora e insólita. Cuando las esperanzas que había puesto en una representación de “Tristan e Isolda” en Alemania se frustraron, Wagner se dirigió nuevamente a París. Esperaba que una de sus obras se representaría en el Teatro Lírico. Pero aquí también fracasaron sus esperanzas. Ahora bien, en su lugar se le ofreció una inesperada propuesta. El Emperador Napoleon III ordenó que se representase “Tannhäuser” en la Gran Ópera y dio plenos poderes al compositor para contratar los mejores cantantes y hacer que se pintasen los mejores decorados. No debía ahorrarse nada, el Emperador corría con todos los gastos. Esta feliz proposición, Wagner, debía agradecerla a la princesa Pauline Metternich, gran admiradora de su arte, y a la cual más tarde, como agradecimiento, dedicó una “Hoja de Álbum” (en do mayor). Nunca se habían puesto a disposición de Wagner tan

ricos medios para la representación de una de sus obras. Los decorados realizados por el mejor escenógrafo francés fueron suntuosos. Por primera vez se pintó doblemente la escena del valle del Wartburg: un luminoso paisaje primaveral para el primer acto y otro con un colorido follaje otoñal para el tercero. Para el papel de Tannhäuser se logró Albert Niemann que en aquellos momentos se hallaba en la cima de su carrera. La Venus la cantó Madame Tedesco, la Elisabeth la joven Marie Sax y el Wolfram, Moreli. La traducción del texto alemán al francés fue encargada a Charles Nuitter, Wagner la controló y dirigió personalmente los ensayos con incansable energía. Pero también aquí sufrió decepciones. Apareció una sorda e insólita resistencia pasiva ante sus órdenes, cosa que aparece en su informe sobre las representaciones de París. (“Escritos” Tomo 7 Pag. 138). A pesar de todo se aceptó la ópera. Pero finalmente se llegó a una situación difícil provocada por una ridícula trivialidad que condujo a una necia y mal intencionada intriga: el problema del Ballet. Wagner explica:

“En mi primera conversación con el Director de la Gran Ópera llegó inmediatamente la condición imprescindible: para lograr el éxito de la representación debía introducirse un ballet, y además situarlo en el segundo acto. Dije que era imposible interrumpir el transcurso del segundo acto con un ballet que no tenía el menor sentido, en cambio le propuse situarlo en el primer acto, en el incorpóreo reino de Venus, que me parecía el lugar mas adecuado para situar la escena coreográfica, dándole el máximo significado. Yo mismo había pensado en esto en mi primera composición, y ahora que parecía inevitable volví a considerarlo. Hasta llegó a seducirme el trabajo pensando remediar un vacío de mi anterior partitura y proyecté un detallado plan para dar a la escena del Venusberg el máximo esplendor. Pero el Director rechazó el plan y me confesó que no se trataba solo de introducir un ballet en la ópera, sino que este ballet debía situarse a la mitad de la velada ya que hasta este momento no llegaban a sus palcos los abonados que acostumbraban a cenar muy tarde y para los cuales, al fin y al cabo, se hacía el ballet. Un ballet situado al principio no les gustaría, ya que nunca asistían al primer acto.”

A los que protestaban se añadió el partido de los Meyerbeerianos, que en aquellos momentos era quien reinaba en la Ópera y también la prensa que estaba muy irritada por la representación de esta ópera en el recinto de la Gran Ópera. Además la inapelable decisión final de Wagner distorsionó por completo los preparativos previstos. Así llegó el increíble escándalo del 13 de Marzo de 1861. Tras la tercera representación Wagner retiró su obra. Una reminiscencia de este memorable y desgraciado incidente la encontramos al final del primer acto de “Los Maestros Cantores” cuando “el milagroso canto poético” de Walter von

Stolzing es rechazado por la estrechez de miras del Gremio de los Maestros.

Ahora sabemos que “Tannhäuser” fue víctima de una tradición de siglos que continuaba vigente en París. Ya en el siglo 17, la ópera “Ercole” (Hércules), del veneciano Francesco Cavalli, uno de los grandes músicos de su tiempo, fue condenada al fracaso. Cavalli fue el Wagner del siglo 17, ya que las tendencias operísticas contra las que luchó eran las mismas que las del Meyerbeerismo.

Aquí debemos ocuparnos de la nueva estructuración, tanto musical como literaria, del “Tannhäuser”, sobre todo de las dos primeras escenas del primer acto que han dado pie a malas interpretaciones, que por desgracia, ni en las representaciones de la obra en Bayreuth, han permanecido atentas a la literatura wagneriana.

La idea que reina en la base de esta excepcional y fantástica escena la explica Wolfgang Golther con estas palabras:

“En el oscuro seno de las montañas habitan los elfos y entre ellos se encuentra el culto medieval a la diosa del placer. De esta manera se unen los conceptos arcaicos con los alemanes. Como rasgo esencial del ser que encarna lo clásico encontramos una atemperada y humanizada belleza, con un atractivo que sabe suavizar los arrebatos de prepotente pasión. De manera maravillosa la música del Venusberg imprime sobre tales procesos de delirantes y desenfrenadas pasiones la complicidad de las tres Gracias que rechazan las fuerzas desencadenadas, atenuándolas, inundándolas finalmente de un suave oleaje que las lleva a una mágica paz.”

El primer esbozo de esta escena lleva la fecha del 30 de Mayo de 1860, según información de Glasenapp basada en la explícita comunicación de Wolfgang Golther sobre las cartas de Richard Wagner a Mathilde Wesendonck. Este primer esbozo es según muchos puntos de vista, todavía más rico en detalles que la composición más tardía con la requerida escena de baile.

Entre el multicolor caos de las imágenes arcaicas y las norte-germánicas del reino subterráneo de la Sra. Venus , aparece el indómito humor nórdico del canto del Espíritu del Agua: Strömkarl con su prodigioso violín, el cual según la antigua tradición escandinava., al sacrificarle un macho cabrío negro tocaba arrebatadas melodías que conducían a una salvaje danza en la cual hasta las cosas inanimadas se lanzaban a un vertiginoso torbellino. Hans von Wolzogen, que dramatizó esta leyenda nórdica, “El Hombre del Mar”, con música de Hans Sommer, (estreno en Weimar, 1896) , informa en las estimables notas de su libro: “El cuaderno del

“Strömkarl” consta de once variaciones, de las cuales solo diez son bailables, la onceava pertenece al Espíritu de la Noche. Si se tocara, hasta los niños bailarían en su cuna.” En una carta a Mathilde Wesendonck, Wagner dice: “Me ha gustado utilizar del “Strömkarl” la onceava variación.” Por esto, Alfred Lorenz, autor del fundamental escrito sobre “Tristan e Isolda”, en la página 105 saca la conclusión: “En este lugar se encuentra el origen por el cual Wagner quiso escribir la nueva escena de danza del Venusberg en la forma original de variaciones, igual que el tema: “Diálogo del Día” de su “Tristan”.”

Wagner puso una nota en su escrito sobre el “argumento” del “Tannhäuser”, que se encuentra en el Tomo segundo de los “Escritos y poemas”: “Aquí se dan las dos primeras escenas para futuras ejecuciones; el editor las tendrá por las únicas válidas, y también quiero que sean las únicas reconocidas para futuras representaciones.” Ahora debemos decir exactamente: Las dos, presentadas a través de Wolfgang Golther y editadas por A. Fürstner de Berlín, contienen el texto exacto de la vieja y la nueva partitura con las completas indicaciones escénicas, son las únicas que según la voluntad de Wagner responden a la nueva partitura (de París). (Revista “Música”- 17- de Junio de 1902) Golther ha informado: “En los “Escritos Completos”, Tomo 2, se ha publicado el documento original, pero Wagner no había puesto música a este esbozo alemán sino a la versión francesa de Nutter. (Nueva edición de 1900 en Stock de París). El texto compuesto, que contiene la transcripción pianística francesa (Durand-París), difiere en ciertos detalles. La versión alemana de Breitkopf&Härtel, texto de la biblioteca nº 503, cuya portada está ilustrada con el dibujo de Franz Stassen, donde Elisabeth, en la lucha del Wartburg, pide clemencia para Tannhäuser, coincide con la transcripción pianística de Otto Siger, publicada por la misma editorial . Finalmente ahora poseemos, desde 1929, una edición crítica de las “Obras Completas” de Richard Wagner, de Michael Balling, (también de Breitkopf&Härtel) y el editor de esta lujosa edición remarca: “El presente texto ofrece en su principal contenido la última y definitiva redacción. Las partes de la antigua redacción que fueron modificadas, han sido separadas en un apéndice, como documento adjunto, así la partitura podrá ser utilizada tanto para la versión de París como para la versión más antigua. El tomo contiene un previo detallado informe sobre los efectos resultantes de la comparación de las distintas publicaciones anteriores con la partitura original, con todo el material que puede ponerse en cuestión.” Wagner se pronunció, en los “Recuerdos sobre Schnorr von Karolsfeld” sobre la exclusiva validez del nuevo “Tannhäuser”. En Munich, en 1865, se había sometido a una dificultosa traducción del francés al alemán. La versión de este nuevo “Tannhäuser se dio por primera vez el 1 de Agosto de

1867. Golther, agradecido, hace comparaciones entre la versión alemana original y la francesa y nuevamente a la traducción alemana: (Venus: “¡Vete, perturbado!” “¡Busca tu salvación!”), así como dos lugares muy evidentes donde el canto, en la traducción, se aparta de la línea vocal del original francés. “Como lo habría conseguido” ...”Quejas” y “¡Atrás! ... Valientes.” La escena, con la nueva rima, obtuvo su propio carácter, no solo por el nuevo lenguaje en sí mismo sino también por el cambio en los intervalos franceses.

La esencial diferencia de la versión de París (Munich), de la versión anterior, se da en la Obertura cerrada inmediatamente después de la música del Venusberg, sin la repetición del coro de los peregrinos, llegando así inmediatamente al final y tras una pausa atacando el preludio de la primera escena del Venusberg y con ello el primer acto con una considerable ampliación de la escena.

Alfred Lorenz que nos ha ofrecido unos fundamentales análisis sobre la básica construcción de la música en las obras de Richard Wagner (“Anillo de los Nibelungos”, “Tristan e Isolda”) menciona en su artículo: “Música teatral o sinfonía dramática” lo siguiente: “También puede decirse del joven Richard Wagner, (hasta “Lohengrin”) que al levantarse el telón en “Tannhäuser” hace que se separen dos mundos, tras la apoteosis del coro de los peregrinos aparece el sensual interior del Venusberg; o tras la manifestación del poder papal aparece el plácido valle del Wartburg (preludio del tercer acto), pero este preludio lo cierra con la melodía redentora de la “Holden Abendstern” cuando Elisabeth pasa despidiéndose de Wolfram; posteriormente Wagner hizo que la Obertura (música del Venusberg) se introdujese directamente en la primera escena.

Las obras posteriores del Maestro muestran un análisis completamente distinto. La profunda diferencia se basa en el conocimiento de la esencia del arte de la música según el pensamiento de Schopenhauer (Música-Voluntad), en cuya filosofía Wagner se introdujo tan profundamente, que al conocerla dio la bienvenida a lo que durante tanto tiempo había dormido en él. Ahora sus introducciones musicales no son fragmentos añadidos ni simple preparación a la obra, son importantes partes pertenecientes al drama.”

Alfred Lorenz, autor de la primordial obra, “El Secreto de la Forma en Richard Wagner” 1. Tomo: “El Anillo del Nibelungo”, 2. Tomo “Tristan e Isolda” (Berlín Max Hesse 1925-27) ha demostrado que a través de la versión de París, caso único en su vida, se había robado a la obertura de “Tannhäuser su histórico mensaje, tras la recuperación de su doble sentido volvió a recuperar su misión: una exterior, haciendo que el mundo conozca la musa wagneriana y que el arte de Wagner llegue al público, y otra interior, decisiva para el desarrollo de la forma

musical dentro de su carácter.

Wagner ha dado nueva vida al histórico desarrollo de la forma sonata en la obertura operística, abandonando la parte principal de esta forma: la repetición de la llamada exposición, dándole de manera genial la forma de un perfecto “arco”. En todos los buenos músicos se da el vivo anhelo de constante creación llevada hasta una excelsa altura, ayudando a construir una forma que supere en perfección a todo lo precedente. Vemos que esto ya ha sido empleado a menudo por Juan Sebastián Bach. De esta manera nos llega el esfuerzo realizado por su creador en este sentido, en la Obertura del “Tannhäuser”. Por lo tanto no debemos lamentar el cambio que su creador nos ofrece en la Obertura, para darle el sentido de “Obra de Arte Total.”

Por desgracia la rotunda instrucción del compositor para la ejecución de la única y decisiva versión, es normalmente ignorada por los directores. Se contentan con dar la vieja versión, según la partitura de Dresde, a un público que desgraciadamente no acostumbra a ser lector de los escritos de Wagner, que no sabe nada de la existencia de este “Tannhäuser” París-Munich y de la instrucciones de Wagner para su ejecución. A veces también los Directivos de la Ópera imponen una versión intermedia en la cual se toman algunos puntos de la versión posterior, como la aparición de los rudos sátiros con el fascinante acompañamiento de las castañuelas en la orquesta, o la de las tres Gracias, aunque sin cumplir su trabajo de ordenadoras del caos reinante con su música y danza ante Venus, encantadoras y seductoras y sin la aparición de las nebulosas imágenes del rapto de Europa y de Leda y el Cisne, que ellas provocan.

Naturalmente en el Teatro del Festival de Bayreuth se cumple la voluntad de Wagner (\*), y así en este sagrado lugar se ha dado la versión de París-Munich en todos los “Tannhäuser” que hasta ahora se han dado en los Festivales en unas representaciones de estilo correcto. También aquí, Siegfried Wagner dio en 1904 una representación admirable de esta grandiosa creación de su padre, con una reproducción del antiguo bajo relieve del grupo, “Comitiva de las Bacantes”.

Pero no es solo por comodidad o incapacidad que muchos Teatros desisten hacer la de todas maneras difícil y exigente escena.. Más frecuente es que las Direcciones de los Teatros se escuden tras el pretexto que este nuevo arreglo prescinde de la música del viejo “Tannhäuser” y por esto creen tener el derecho a no hacerla. Este es un error, consecuencia del desconocimiento de los escritos de Wagner, sobre todo en lo que se refiere a la recreada escena entre Venus y Tannhäuser que sigue manteniéndose.

La fuerza dramática de esta escena nos confirma que no fue en absoluto un obsequio al Jokey-Club parisiense, sino que Wagner, en 1860, destinó esta escena a la compensación del afán de espectacularidad que deseaban con el ostentoso espectáculo coreográfico. En esta nueva creación poética y musical fue mucho más vivo el deseo que apareciese más claro el sentido del drama como sucedía en la versión antigua. Esto lo condujo a dar una más profunda personalidad al personaje de Venus. En el comunicado de Wagner: “Sobre la ejecución de Tannhäuser” (“Escritos” Tomo V) el compositor se expresa sobre tal cosa con absoluta claridad: “ Ante todo, el personaje de Venus dará solo buen resultado siempre que la interprete esté dispuesta a creer en su personaje, y esto sucederá cuando esté dispuesta a creer en todas sus manifestaciones, en su legítima aversión a la mujer que lo sacrifica todo por amor. “

Así este dramático antagonismo entre Venus y Elisabeth es la tangible sustancia del antiguo sentido del poder de la belleza ante la piedad del amor cristiano, con el que luchan igualmente Elena, Margarita en el “Faust” y Tannhäuser. Esto es posible realizarlo gracias a esta posterior profundización poética de la figura de Venus. Se dice que a través de ello puede entenderse el drama de Tannhäuser. Debe admitirse que la expresión poética del anhelo de muerte del héroe esta impregnada, en la nueva versión, de la armonía musical de “Tristan e Isolda”, y que artísticamente produce una más profunda impresión que la siguiente escena del primer acto: el saludo al recuperado Tannhäuser por parte del Landgrave y los caballeros cantantes en el “Septetto”. De todas maneras debe objetarse de nuevo que esto va en contra de la tensión dramática. Ahora bien, el final de este primer acto con su alegre “Alali” de caza (“ un alegre tumulto que llena la escena de caballos de caza”) logra en la escena de Bayreuth igual fuerza que la escena del Venusberg.

También la Sra. Cosima Wagner, la genial reinstauradora del “Tannhäuser” en el Teatro del Festival de Bayreuth, ha reconocido el decisivo significado de la solución dada en “el trabajo de Bayreuth par excellence”, y sobre ello habla en la hasta ahora inédita carta a George Davidsohn:

“Si hiciésemos una representación operística ( en el mejor sentido de la palabra) sería inevitable que la riqueza musical de la primera escena hiciese aparecer apagada, no solo la siguiente, sino también el segundo y el tercer acto. Por lo tanto si logramos mostrar las figuras en su total aspecto dramático y la vida esplendorosa de la Edad Media, la anteriormente mencionada riqueza musical del mundo mágico de Venus hará resaltar los más sencillos medios de expresión de los demás momentos de la vida. Nuestra única aspiración es



mostrar la cordialidad del saludo de Tannhäuser, la sencillez y llaneza del lenguaje, evitar todo lo que en posición, expresión, tempo, etc. pudiese recordar un “Septetto”, y solo los que conocen la situación de las actuales representaciones pueden intuir el trabajo oculto que se encuentra tras la escena del primer acto.”

En sus cartas a Mathilde Wesendonck, Wagner habla en el mismo sentido sobre las necesidades artísticas de la refundición del “Tannhäuser”:

“Este reino de la Sra. Venus era evidentemente el punto más débil de mi obra. Sin un buen ballet me acogí solo en su momento a algunas gruesas pinceladas y debido a esto se perdió mucho: o sea, dejé el efecto del Venusberg totalmente apagado e inseguro por lo cual se perdió la importante base sobre la cual debía desarrollarse la emoción de la tragedia. Todos los posteriores recuerdos y evocaciones que debían llenarnos de espanto (ya que esto debe quedar claro en la acción) perdieron casi por completo su efecto y su significado. No nos asaltaban el miedo y la ansiedad.

Reconozco también que, entonces, cuando escribí el “Tannhäuser, no pude hacer todavía lo que aquí era necesario, para esto necesitaba una maestría mucho más grande, que es la que ahora justamente he conseguido. Ahora cuando escribo la última transfiguración de Isolda y el igualmente conseguido adecuado final de la obertura del “Holandés Errante” es cuando podré transmitir ... el horror del Venusberg.”

Y a principios de Agosto añadió:

“Había creado una Venus inflexible; una buena concepción, pero sin auténtica vida. Así he añadido una serie de versos: la diosa del placer se conmueve, el dolor de Tannhäuser es real, por lo cual su llamada a María es un grito de miedo que le sale del alma.” Ante estas citadas razones debemos ser contrarios a las opiniones de Peter Cornelius, Georg Münzer y Otto Neitzel, que creen preferible la versión de Dresde a esta “mezcla de estilos”. Pero la impresión artística total, que sin más prejuicios se logra ofrecer en Bayreuth, y que eleva la ópera a drama, es decisiva. También en el “Faust” nos encontramos con grandes diferencias de estilo, por ejemplo: los versos blancos junto a los versos burlescos y la prosa, cosa que disfrutamos tranquilamente, lo mismo que en el “Tannhäuser”.

Una instructiva lección de la confrontación de la versión de Dresde con la de París-Munich, nos la ofrece Heinrich Rietsch que pone el ejemplo de la primera escena con el coro, solo instrumental, de las sirenas de la versión de Dresde, comparándola a la nueva versión, que desde todos los puntos de vista es completamente significativa para el arte moderno, con sus numerosas aportaciones musicales, así se llega al resultado que la nueva versión hace

frente a la vieja a través de audaces, difíciles e inéditas melodías, junto a unas libertades armónicas y rítmicas que aparecen en el nuevo arte y que ofrecen una nueva forma a la que todo el mundo puede acceder.

(\*) Nota del Editor: Recordar que este texto es de 1930.

*TANNHÄUSER Y EL TORNEO POETICO DEL WARTBURG* por el  
*Dr ARTHUR PRÜFER*. Druck und Verlag Carl Siessel, Bayreuth 1930  
Traducción del alemán por Rosa María Safont