

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 75 AÑO 2010

TEMA 3.4: TANNHÄUSER

TÍTULO: **COMENTARIO HISTÓRICO SOBRE LAS DISTINTAS VERSIONES DEL “TANNHÄUSER” DE RICHARD WAGNER**

AUTOR: *Maximilian Kojetinsky*

“¡No creo en mi ópera francesa! Todo lo que se haga sobre esto irá en contra de mi voz interior y el solo medio de neutralizarlo es la de adoptar una actitud firme y decidida al mismo tiempo. No creo ni en un “Tannhäuser” ni en un “Lohengrin” francés y mucho menos todavía en un “Tristan”. Así, todo lo que yo emprenda en esta dirección quedará maldito: un diablo – sin duda mi diablo personal - vendrá a desbaratar mis planes.”

(Carta de Richard Wagner a Mathilde Wesendonck, Paris 3 de Marzo 1860)

El 26 de Noviembre de 1864 el Rey Luís II de Baviera escribió a Richard Wagner que pensaba construir en Munich un Teatro monumental reservado a solemnes acontecimientos, y así permitir que la “Tetralogía del Anillo” se representase en las condiciones más perfectas posibles. Un mes más tarde el arquitecto Gottfried Semper, durante una audiencia con el Rey, recibió la orden de realizar los planos del futuro edificio. El compositor respondió a la noticia que su Rey le había comunicado, ofreciendo al soberano, en la primera o segunda semana de Enero de 1865, el programa que pensaba realizar diciendo: “Siempre que mi buen amado Rey lo desee y confirme su ayuda.” Este proyecto preveía ya “Tristan e Isolda” para el mes de Mayo o Junio del mismo año (de hecho la verdadera primera representación de esta obra no tuvo lugar hasta el 10 de Junio de 1865, debido a la enfermedad de la protagonista). Si este proyecto es más que interesante para el asunto que nos ocupa – las distintas versiones de “Tannhäuser” - es porque Richard Wagner anuncia al Rey que para el año siguiente, 1866, se dará una reposición: “en el Residenztheater, o si las circunstancias se muestran favorables en el gran Hoftheater, de “Tannhäuser” y “Lohengrin” en unas versiones renovadas y absolutamente bien representadas”. Además prevé también varias reposiciones de “Tristan e Isolda”. Finalmente, para 1867 será la Tetralo-

gía la que se dará en el Nuevo Festival.-Theater que el maestro espera esté terminado.

Los programas previstos para los siguientes años no nos parecen de especial interés para el tema que nos ocupa, así no tengo intención de detenerme en ellos. Ahora bien, al contrario, me parece especialmente importante insistir en el hecho siguiente: Cinco años después de la puesta a punto de la versión “de Paris” (1861), calificada por su autor “la única válida”, Wagner anuncia una reposición de “Tannhäuser”, y a condición que leamos correctamente el texto, con su coma tras “completamente”, bien colocada, veremos que ofrecerá al público no una versión “completamente reestructurada” sino la “reestructurada obra, completamente correcta”, este deseo, aunque no totalmente, se ejecutó en Noviembre de 1875 cuando Wagner en persona realizó en la Hofoper de Viena la nueva puesta en escena de la versión de Paris.

En toda la producción wagneriana no es posible encontrar una obra que haya sido objeto de tan numerosas transformaciones como “Tannhäuser”, sobre todo antes de la consabida “versión de Paris” con su profunda modificación. ¿Cómo explicar esta peculiaridad? Posiblemente por el lugar especial que ocupa este drama en el conjunto de la obra wagneriana. El compositor, que entonces no tiene más de treinta años, todavía no ha conseguido traspasar el foso que le separa de los conceptos de un compositor de ópera a los del futuro autor de los “Dramas Musicales”. Por su inspiración el poema era ya un libreto de “Drama Musical”, a pesar de esto la obra no llegaba a satisfacer al creador, ni en la parte musical ni en la escénica. Para convencernos será suficiente citar algunas líneas que Wagner dirige a su amigo Kietz, aposentado en Paris: (18 Diciembre 1842) “A pesar de todo estoy convencido que con esta ópera provocaré una auténtica revolución ya que tengo el presentimiento de haberme acercado a mi ideal con pasos agigantados. ¡Quede esto entre nosotros!”

Así, Wagner no pretende haber alcanzado ya su ideal, sólo dice que se ha acercado a él. En efecto tiene plena conciencia que su “Tannhäuser” debe diferenciarse de la ópera tradicional y que el elemento esencial de esta innovación deberá residir en el poema dramático que le sirve de base. “ Por nada del mundo tengo la intención de atribuir un valor absoluto a mi composición poética. Sólo quiero – pues creo tengo todo el derecho - insistir en el hecho que descansa sobre una estructura dramática lógica, aunque de esencia legendaria y deslumbrante, y que ni en su con-

cepción ni en su ejecución final me he dejado llevar por las concesiones que habitualmente exigen los libretos de ópera de una banalidad penosa.” Estas dos expresiones (“auténtica revolución” y “no dejarse llevar por concesiones”) revelan claramente hasta que punto el autor dramático precede al compositor, en Wagner.

El título original, “El Monte de Venus” (“Der Venusberg”) tuvo que cambiarse de inmediato, a lo que Wagner accedió “contrariado”, y fue una “concesión” dramática que el compositor tuvo que hacer a su editor antes de la aparición de la transcripción para piano. En la autobiografía de Wagner leemos que este editor porfió con insistencia en varias ocasiones y sin la más mínima discreción, señalando el peligro de un título tan ambiguo. Se sabía que esto daría pie a bromas de mal gusto, sobre todo entre los profesores y estudiantes de medicina de la Clínica de la Universidad de Dresde. “Así,” dijo Wagner “fue suficiente para mi, al escuchar los comentarios sobre tales repugnantes groserías, realizar la modificación que se esperaba. Así puse el nombre de mi héroe Tannhäuser, el mismo título de este ciclo legendario en el que se habla del mito de Tannhäuser, aunque en su origen no hay nada en común entre ellos. Que me tomase esta libertad me fue reprochado más tarde por el científico investigador de Sagas tan apreciado por mi, Simrock, quien tantos estudios ha dedicado al origen y a la renovación de nuestras tradiciones legendarias.” (Richard Wagner, “Mi Vida”).

Así el poeta se sentía “contrariado”, hacía un verdadero sacrificio al renunciar a su primer título ya que como dramaturgo y como músico creía era el único que se adaptaba al drama. Pero en cuanto a sus versos aceptó gustoso los juiciosos consejos que se le hacían. Por ejemplo, leemos en una carta dirigida a su amigo Gaillard, autor de obras sobre musicología, (5 de Junio 1845): “He seguido vuestro consejo y he hecho algunos retoques en mi texto; entre otros he suprimido: “schwärzliche Gefieder” (negra vestimenta), en la romanza de Wolfram,” Se trata del pasaje que en la versión primitiva decía así: “Como presagio de muerte cae el crepúsculo, cubre el valle con su negra vestimenta” Según el consejo de su amigo modificó el texto y llegó a la versión actual: “¡Presagio de muerte! Cae el crepúsculo tendiendo sobre el valle su velo de sombra.” En el manuscrito también la palabra “Todesahnung” se ha cambiado por “Todesahnen”, pero “Anung” (presagio) se conservó en el poema y en la transcripción para piano, porque seguramente el autor veía en la forma “Ahnung” una expresión poética más vigorosa que la de Ahnen (presagiar) menos sonora. Asimismo prefirió este cambio por la cercanía de dos palabras terminadas en “ung” (Todesahnung

y Dämmerung – Presagio Mortal y Crepúsculo), cuando además su estructura rítmica era diferente (en una la sílaba final cae sobre una negra, la otra sobre una corchea). Así, tuvo que renunciar a la expresión que le parecía “la más sugestiva”, al “término poético” que creía “más intenso”. (Ver más abajo):

Presagio mor-tal, crepús-cu-lo sombrío.

Estas modificaciones y también otras, algunas de las cuales concernientes a la puesta en escena – todas realizadas antes del estreno de la obra - nos muestran claramente como el compositor tomaba en serio su trabajo de escritor y como permaneció fiel al proyecto que se había fijado desde que empezó a redactar su poema. “Cuando haya encontrado el momento de decidir los versos de mi texto me esforzaré en hacerlos lo más buenos que me sea posible.” (Carta a Kietz, 6 Noviembre 1842).

Se sabe que Wagner analizaba cada palabra cuando escribía sus poemas dramáticos. Para cada situación, para cada idea buscaba la “expresión más sugestiva”. Encontramos una muestra de tal cosa en la parte final de la carta a su amigo Gaillard (1845). Después de haber tratado sobre la cuestión de “la negra vestimenta” se refiere a otro pasaje: “A pesar de todo en el coro de los Peregrinos Jóvenes he mantenido en la rima final las dos palabras “Gott” y “Spott”, no debido a que no encontré otra rima, sino porque la palabra “Spott” me ha parecido al mismo tiempo poética y perfectamente sugestiva para calificar esta caricatura de la misericordia divina, cuando un clérigo intolerante rechaza al pecador que le implora. ¡Qué Dios me ayude!”

Es posible que quizás les sorprenda ver que doy tanta importancia a las modificaciones y correcciones que Wagner hizo en su obra antes que se representase por primera vez. En realidad se trata de poner en claro la posición de Wagner ante su obra, como poeta y dramaturgo, (el mismo Wagner dirigió la escena y la orquesta en la primera representación de su obra en Dresde) y así poder dar respuesta a la pregunta: “¿Qué o quién pudo impeler a Wagner, normalmente tan poco inclinado a la duda, a retocar, revisar y transformar tantos detalles en esta ópera, y esto después de mucho tiempo tras su creación?” (Sacado de los “Recuerdos sobre Wagner en Dresde” reunidos por Maria Schmole, hija de Heine, amigo de Wagner y escenógrafo del Hoftheater de Dresde). Casi medio siglo después de esta premiere, la autora de estos

mismos “Recuerdos”, convertida en una anciana señora, cuenta que: “A pesar de unos aplausos, a menudo entusiastas, a pesar de los excelentes intérpretes que se superaron bajo la dirección de Wagner en persona; ni él ni sus amigos tuvieron al salir de la representación la sensación de haber asistido a un triunfo real.” En cuanto el mismo Wagner declara en su autobiografía, que este estreno le proporcionó un potencial de experiencia muy instructivo: “Cuando bajó el telón por última vez, pude pensar con todo derecho, que el público se había comportado con una evidente simpatía hacia mi ya que no me había ahorrado los aplausos. Pero la certeza adquirida gracias a la experiencia vivida me decía que esta representación no había sido un éxito. ¿Debido a qué? Por una parte debido a una evidente falta de oficio y por otra a una insuficiente puesta en escena ... la misma noche tomé toda una serie de resoluciones que deberían remediar los defectos susceptibles de arreglo, en vista a la segunda representación fijada para el día siguiente.” Wagner tuvo que reconocer el peligro de “su falta de oficio” en un terreno nuevo para él, el de regidor y director de escena. “Mi ignorancia sobre la materia”, dice en “Mi Vida”, “se mostró sobre todo en la estructuración de la escena final, lo que provocó una funesta consecuencia: la de dejar al público en una molesta inseguridad, ya que no le fue posible captar el sentido real de las peripecias de la acción dramática.”

Durante los dos siguientes años, al precio de repetidos esfuerzos, intentando evitar el riesgo de permanecer incomprendido por su auditorio, compuso sucesivamente dos nuevas variaciones. Sería demasiado largo estudiar todos los detalles y volver a consultar el mismo Wagner citando los pasajes correspondientes en su autobiografía. Pero a pesar de todo es bueno trasladarse a “Mi Vida” a propósito de los cambios que hizo al final de su drama. Por desgracia el valor documental del relato autobiográfico no es realmente seguro en lo que concierne al problema de “Tannhäuser”, ya que cronológicamente los recuerdos de Wagner fueron dictados después de la puesta a punto de la “versión de París”, la única versión que su autor reconoció “definitiva y válida”. (“Tannhäuser” se dio en París en 1861 y sólo es en 1865 que Wagner empieza a dictar “Mi Vida” a la infatigable pluma de Cósima).

Así nos contentaremos con examinar rápidamente las dos versiones dichas de Dresde (redactadas en 1846/47) que siguen de cerca la versión primitiva. En la primera, al final del tercer acto, cuando Venus se manifiesta por última vez para hacer que el héroe caiga de nuevo en la tentación, su aparición se revelaba solamente por un

resplandor rojizo que bañaba la montaña del Hörselberg. Para indicar la muerte de Elisabeth se escuchaba, desde el Wartburg, el lejano tintineo de una campana de muerte, mientras una velada luz aparecía en las ventanas del castillo. En esta época Wagner se queja a menudo, tanto oralmente como en sus cartas, de la falta de expresión que mostraba el cantante encargado del papel de Tannhäuser, cuando en el segundo acto (¡Ah, piedad para mí!) debía manifestar un vivo dolor. Para remediar este inconveniente el compositor procedió a una reconstrucción con varios recortes y supresiones. Para Septiembre de 1846 los cambios habían llegado al siguiente punto: Venus aparecía en persona cantando durante toda la escena; además los Jóvenes Peregrinos llevaban de forma bien visible “el báculo florido” del que hablan en el coro.

Poco más o menos un año más tarde, para acentuar más en esta escena final la claridad de los motivos simbólicos, se sacaba a escena, tras su muerte, el cuerpo inanimado de Elisabeth. Esta versión apareció en la edición de una selección para piano editada entonces. También ahora, Tannhäuser en vez de expirar en brazos de Wolfram, se desploma muerto sobre el cuerpo de Elisabeth. En las representaciones que tuvieron lugar en 1847, el coro de Peregrinos Jóvenes desapareció por completo, Wagner en una carta a su amigo Uhlig nos explica el motivo de esta supresión: “El coro en cuestión”, confiesa, “funcionaba demasiado mal”. Igualmente cuenta en “Mi Vida” que después de la premiere de Dresde había sometido la estructura musical de este mismo coro a su propia crítica y lo había juzgado sin indulgencia.

Ciertamente se podrían examinar a fondo las modificaciones y los nuevos elementos que aportó el Maestro a la escena final de la primera versión, tanto desde la música como desde el punto de vista del texto y de la puesta en escena; pero si queremos estudiar a fondo las diferencias entre la última versión de Dresde (1847) y la partitura original nos veremos impulsados a enfrentarnos a un trabajo de especialistas cuya extensión sobrepasa de mucho los límites de esta propuesta, así nos contentaremos, con ayuda de algunos ejemplos, a comprobar como el compositor en vista de la reposición de “Tannhäuser” para el Otoño de 1847, transformó su obra, renovando del todo el edificio melódico de los versos y su sostén armónico y también el texto propiamente dicho, así como los elementos escénicos.

Originalmente había una reminiscencia del canto seductor de Venus en el primer acto, (Querido ven mira allí la gruta ...) ahora en el acto tercero sólo tenemos 8 compases con las siguientes palabras: “Hacia ti Venus yo regreso ...” Estos compa-

ses cantados por Tannhäuser eran seguidos sin más por otros 8 que unían el diálogo dramático entre Wolfram y Tannhäuser con una textura muy diferente. En la versión de 1847 los 8 primeros compases de Tannhäuser se ampliaron en un periodo de 16 (8+8) para lo que fue necesario un cambio en el texto: “Hacia ti señora Venus, en tu embrujada noche, desciendo a tu reino donde tu encanto me sonrío eternamente.” El siguiente periodo (Texto: “¡Ay! No me dejes buscar en vano ... tú, dulce diosa guíame.”) ha sido acortado en 15 compases (8+7), mejor (4+4) (3+4). Regresaremos a este pasaje cuando comentemos la versión posterior, la de 1861, la llamada de París. El canto que Venus dirige a Tannhäuser, (“¡Bienvenido mi infiel amante!”) que fue compuesto más tarde procede del canto de las Sirenas del primer acto: (“Acercaos a la orilla”).

Teniendo en cuenta la no existencia de la visión de Venus y la llegada del cortejo fúnebre con el cuerpo de Elisabeth fue inevitable alargar el coro de los caballeros Trovadores: (“Salvación al alma ...”) que antes se detenía en la palabra “Hochgewinn” a la que de inmediato seguían las últimas palabras de Tannhäuser: “¡Oh! ¡Santa Elisabeth ... tu eres quien rogará por mí!” Sobre estas palabras se escuchaba el coro de los Peregrinos que descendían de la montaña, pero que todavía no llevaban el báculo florido. En la versión primera los Peregrinos Jóvenes cantaban su “Aleluya” final acompañados sólo por las trompetas y los trombones que entonaba el tema del “Coro de los Peregrinos”. En la partitura de 1847 el coro fúnebre de los Cantores se completa con el añadido de la parte “Salve la pura ...” – con su ritmo de dos tresillos por compás. En vez del Canto de los Peregrinos Jóvenes se intercala en este lugar un conjunto de los Caballeros Trovadores que abarca 10 compases y que no ofrece gran interés. A esto se une, cantado por todas las voces masculinas (Trovadores y Peregrinos) la melodía de los Peregrinos del mismo acto, (Salud a vosotros ...) pero con el texto siguiente: “Gloria al milagro sagrado ...”, dominado con una tonalidad triunfante por el “Aleluya” de los Peregrinos Jóvenes. Se puede constatar que en la transcripción para piano publicada después de la reposición de 1847, así como en la partitura dicha de Dresde, el coro de los Peregrinos Jóvenes, por expreso deseo de Wagner, ha reaparecido súbitamente reemplazando los diez compases cantados por los Trovadores. En cambio para el acompañamiento de tresillos ejecutados por la madera, con un efecto demasiado uniforme y monótono, se tendrá que esperar hasta la aparición de la versión de París para encontrar una mejora, obtenida introduciendo en esta última

parte una serie de acordes de las arpas y de los instrumentos de cuerda. Espero que estos ejemplos habrán sido suficientes para comprobar qué medidas radicales creía necesarias el compositor para corregir su obra que por otra parte creía terminada desde hacía cierto tiempo. Según su punto de vista esto era absolutamente necesario para que la escena final fuese verdaderamente inteligible para el público.

También los “Recuerdos de Maria Schmole-Heine” nos informan sobre estos diversos cambios: “Un poco más tarde Wagner tuvo la idea de modificar el final de su ópera. Esta medida fue objeto de animados debates. Por ejemplo el compositor había imaginado mostrar un cortejo fúnebre bajando de la colina, durante el coro de los caballeros, (“La piadosa alma ha desaparecido ...”) y Tannhäuser se desplomaba sobre el cuerpo de Elisabeth exclamando: “¡Oh Santa Elisabeth ruega por mí!” lo que correspondía a la tercera y última versión, dicha de Dresde. “Quiero admitir”, continua la autora de los recuerdos, “que esta realización produciría en el público un efecto más directo que la primera, pero la versión más poética de las dos – poética en grado absoluto – es sin duda la primera, la que nos deja escuchar, junto al coro de los Caballeros, la nota desolada de una campana que resuena en las alturas mientras se iluminan las ventanas del Wartburg. Levantando sus ojos al cielo, los ojos que estaban a punto de cerrarse para siempre, Tannhäuser auguraba la presencia de su buen ángel que acababa de abandonar la tierra, y a continuación caía inanimado en brazos de Wolfram. Quién, o si se prefiere, qué motivo pudo empujar a Wagner, habitualmente tan poco inclinado a la duda, a encontrar en esta ópera tantos detalles a retocar y transformar y además después de tanto tiempo de su creación. ¿Quién se atreverá a responder esta pregunta con seguridad? Fuese lo que fuese ninguno de los cambios introducidos entonces en la obra fue un enriquecimiento para ella y en esta época – época de efervescencia y ardor juvenil - se dieron frecuentes discusiones entre Wagner y un Fischer ya algo mayor y también con mis propios parientes. Recuerdo bien que mi buen padre encontraba inadmisibles que Elisabeth, justo en el momento de haber exhalado el último suspiro, fuese colocada de inmediato en una camilla y trasladada a Eisenach. Wagner y mi padre eran normalmente buenos amigos, pero jamás lograron ponerse de acuerdo sobre este tema.” Remarquemos que en esta controversia el antagonista de Wagner, su amigo Heine, ponía como base de su argumentación la duración real del tercer acto, es decir un lapso de tiempo de una hora y no la duración dramática que se extiende sobre una noche entera. Veamos en esta ocasión



las indicaciones de la puesta en escena tal como las precisó el mismo Wagner: Al levantarse el telón “el día termina”, a la entrada de Tannhäuser, “ha llegado la noche”, tras la desaparición de Venus, “se perciben las primeras luces del alba”, finalmente, después de las últimas palabras de Tannhäuser, “los rayos de la aurora iluminan toda la escena”. Si consideramos que en este periodo del equinoccio de Otoño la noche y el día tienen la misma duración, disponemos de una cierta “duración dramática” que por lo menos alcanza de 12 a 14 horas. Esto, bajo la óptica del autor dramático, representa una larga, larga noche de Otoño, llena de horror y espanto, en el transcurso de la cual Tannhäuser hace una confesión íntegra, después de ver aparecer en su delirio las seducciones de Venus rodeada de su corte, y a continuación la lucha sobrehumana que emprende Wolfram a fin de obtener la salvación del alma del caballero arrepentido que al fin ha encontrado el camino de retorno. Por esta misma época debería haber tenido lugar una representación de “Tannhäuser” en Berlín, proyecto que no llegó a realizarse. A propósito de esto Wagner escribió el 11 de Agosto de 1852, al mismo amigo Heine una carta que finalmente, después de cinco años, ponía punto final a su controversia: “En conjunto es la misma puesta en escena de Dresde que en líneas generales podrías tener como base, pero siempre teniendo en cuenta las mejoras que he aportado, especialmente para la primera escena que se desarrolla en el Venusberg ya que en ella podremos utilizar las grandes dimensiones de la escena del Teatro de Berlín. (¿No es posible ver aquí, ya en germen en la mente de Wagner, una anticipación del Venusberg “parisiense”?) “Doy sobre todo una gran importancia al último acto: quiero absolutamente que el final de este acto se desarrolle enteramente tal como lo he modificado, o sea en su forma completa. ¡Las razones que justifican esta exigencia son asunto mío, he sopesado el pro y el contra y mi decisión es irrevocable!” (Dicho en otras palabras, es inútil discutir en el futuro sobre este asunto.) “Lo que en Dresde era desacertado, dentro del nuevo final de la obra, – además de la mediocre intervención vocal de la Venus, casi siempre desagradable y desplazada – era sobre todo la molesta ausencia de un decorado original, concebido especialmente para la obra, ya que tuvimos que contentarnos con los medios puestos a nuestra disposición. Así para Berlín debería confeccionarse un decorado especial que ayudara a la aparición de Venus en un marco muy distinto al del primer acto, es decir en una lejanía de contornos difuminados, indecisos, para que así la visión de Venus se sitúe muy alejada y no tenga un desagradable aspecto excesivamente real, como una pie-

za montada sobre una bandeja de plata, como sucedió en Dresde. ¡Esto es algo que llevo en mi corazón! Finalmente – y esta es una idea que tú también has tenido – quiero que se ejecute el Coro final de los Peregrinos; aquí debería obtenerse un bello efecto de sol naciente (la luz rojiza de la aurora), y si se quiere lograr un resultado satisfactorio sería necesario pintar un decorado del mismo valle con ciertos retoques. (¡En el primer acto estamos en Primavera, en el último en Otoño!).”

Así, como consecuencia de un hecho bien establecido, esta tercera versión de Dresde, que como ya hemos visto contenía el Coro de los Peregrinos Jóvenes y además también el preludeo del tercer acto reducido a la mitad, tanto en la transcripción para piano como en la partitura impresa, será durante cierto tiempo, para los ojos de Wagner la producción definitiva. Pronto el maestro terminará, hasta el segundo acto de “Siegfried”, su Tetralogía, sin hablar del “Tristan” ya enteramente concluido. Pasarán casi quince años hasta llegar al día que deberá plantearse otro arreglo del mismo “Tannhäuser” para la Grand Opera de Paris. Esta vez los cambios de escena tendrán como principal objetivo la Bacanal y la escena del Venusberg ( Primer Acto) pero a nivel orquestal esta renovación se reflejará en la obra completa.

Suponemos que todo el mundo conoce las circunstancias por las cuales la Ópera de Paris aceptó “Tannhäuser” gracias a la intervención de la Princesa Metternich. Además se sabe que tuvieron que obedecerse las exigencias de los abonados, incapaces de renunciar al gran ballet tradicional del segundo acto, y esta actitud intransigente fue el argumento decisivo que obligó al compositor a renovar una vez más su obra. Escuchemos ahora al mismo Wagner como relata los hechos en cuestión a Mathilde Wesendonck en una minuciosa carta del 10 de Abril de 1860:

“Por el momento me siento obligado a hacer una buena provisión de buen humor ya que debo escribir un ballet. ¿Qué os parece? ¿Vais a dudar de mi? En todo caso deberéis imponeros la obligación de hacerme justicia si un buen día os llega la ocasión de escuchar y ver el ballet en cuestión. Por el momento he aquí lo esencial: ¡No debería cambiarse ni una sola nota, ni una sola palabra en “Tannhäuser”! Pero quedó claro que debía encontrarse un ballet a cualquier precio, y además este ballet debía colocarse necesariamente en el segundo acto. ¿Por qué? Porque los abonados a la Ópera, que tienen por costumbre cenar bien, no llegan nunca puntuales al principio de la representación sino siempre con cierto retraso. Ante estas condiciones repliqué que no tenía intención de supeditarme a las arbitrarias exigencias del Jockey-

Club, y que prefería renunciar y llevarme mi obra. A pesar de todo cedí y quise sacarlos de apuro con la condición que la ópera no empezaría antes de las 8, y que ya me ocuparía de alargar considerablemente la escena del Venusberg.

Evidentemente esta Corte de Amor de Dame Venus es hasta el presente la parte menos acertada de mi obra. Al no disponer hasta hace poco de un buen cuerpo de baile, bien que mal seguí adelante, pasando rápido por esta escena, sin detenerme en detalles, causando con esto un serio perjuicio al conjunto. Ante estas condiciones el Venusberg ofrecía una impresión muy desvaída e imprecisa. Esto hacía prever la desaparición casi total de una de las bases esenciales sobre la cual debía edificarse toda la fuerza sugestiva de la posterior tragedia. En consecuencia una serie de evocaciones y lógicas pulsaciones, todas de suma importancia para la futura acción de la obra se reunieron en esta escena llenándola de repugnancia. Sin esto todo el sentido de la obra es incomprensible. Según la actual versión los pasajes en cuestión están desprovistos de interés y de sentido y la desazón que debería habernos asaltado no hacía acto de presencia. Por otra parte debo reconocer que en la época que escribí “Tannhäuser” era todavía incapaz de crear algo tan potente como puedo hacerlo hoy en día. Una tal creación exigía una maestría muy superior a mis medios de entonces, de los cuales al fin ahora dispongo. Debería haber compuesto ya la “Muerte de Isolda” para haber encontrado por una parte una conclusión satisfactoria a la Obertura del “Holandés Errante” y por otra la atmósfera horrible del Venusberg. Se llega a ser poderoso cuando ya nada en el mundo os parezca algo más que un juego de niños. Bien entendido, me siento obligado aquí a inventarlo todo para poder indicar al coreógrafo el más pequeño matiz. En todo caso es bien cierto que en este cuadro sólo la danza es capaz de sugerir y expresar mis intenciones. ¡Pero no se tratará de una danza habitual! El público quedará trastornado cuando contemplará la desbordante inspiración a la que he llegado, además, sin ningún impedimento. Todavía no he terminado de bosquejarlo todo. Voy a intentar hacerlo aquí mismo, por lo menos fijar ante todo las líneas del conjunto. No os sorprenda ver que introduzca esta planificación en la carta dirigida a mi Elisabeth. Venus y Tannhäuser se encuentran en la posición indicada en la versión original. Pero en la actual, a sus pies, se hallan tendidas las Tres Gracias armoniosamente enlazadas. Una gran guirnalda de cuerpos infantiles enmarca el lecho de la Diosa. Son Amores dormidos que durante sus juegos

caprichosos han caído los unos sobre los otros y el sueño los ha sorprendido en pleno desorden.

En torno a la escena, sobre los salientes de las rocas de la gruta, descansan apacibles unas parejas de amantes. En el centro sólo se ven danzar unas Ninfas que incomodan a los Faunos que las persiguen, queriendo escapar de ellos. Los movimientos de este grupo no cesan de intensificarse, los Faunos se muestran más y más agresivos. La excitante huida de las Ninfas incita a los hombres de las parejas, hasta entonces tranquilos, a ser sus defensores. Celos por parte de las mujeres que se sienten abandonadas por culpa de las Ninfas. La insolencia de los Faunos crece. ¡Tumulto general! Las tres Gracias se levantan para intervenir, reclamando el retorno a la armonía y a la moderación. Ellas también sufrirán el asedio de los Faunos, pero finalmente éstos son rechazados por los hombres defensores de las Ninfas. A continuación las Gracias reconcilian las parejas amorosas. Se escucha el canto de las Sirenas, pero a lo lejos se desencadena un gran tumulto. Los Faunos, para vengarse, han acudido a las Bacantes. Con sonoros gritos su cortejo infernal aparece así que las Gracias han ocupado su lugar a los pies de Venus. La ruidosa comitiva tiene en sus filas toda clase de animales monstruosos. Entre ellos las Bacantes escogen un carnero completamente negro, lo examinan detenidamente para comprobar si en algún punto de su negro pelaje se encuentra una sola mancha blanca. Dando alaridos de triunfo arrastran el animal hasta la cascada. Allí un sacerdote lo degüella realizando el sacrificio con gestos espantosos.

Súbitamente la multitud lanza ensordecedores gritos de gozo a la vista de un personaje que el remolino del torrente ha depositado. Se trata del nórdico y bien conocido "Strömkarl", tocando su gran violín mágico. En adelante será él quien conducirá la danza con su arco y podéis imaginar lo que deberá inventar para dar a la danza en cuestión el carácter adecuado. Es continua la aparición en escena de siniestros personajes mitológicos, y a continuación aparecen, uno tras otro, los animales consagrados a los dioses. Finalmente son los Centauros los que invaden el lugar mezclándose con el gentío en pleno delirio. Las Gracias se muestran desoladas por tener que enfrentarse al alocado tumulto. En el colmo del desespero se lanzan al centro de los locos danzantes, pero todo es en vano. Ellas buscan con la mirada un posible socorro y finalmente se dirigen a Venus. Un gesto de la diosa es suficiente para despertar los Amores que de inmediato disparan una granizada de flechas sobre el gentío desen-

frenado. No toman ningún respiro, sus flechas nunca cesan. Entonces vuelven a formarse las parejas, todos se reúnen de dos en dos. Heridos por las flechas del Amor vacilan y están todos dispuestos a reunirse con su pareja. Un arrebatado deseo se apodera de ellos. Los disparos acerados que cruzan el aire también alcanzan finalmente a las Gracias. Ellas no tardan en sumergirse en la vorágine general.

Faunos y Bacantes formando parejas se sumergen en el desorden; en cuanto a las Gracias son los centauros los que las transportan sobre sus fogosos lomos. Este embriagado gentío se dirige hacia el fondo de la escena. Las parejas encuentran lugares donde tenderse. Los Amores continúan lanzando sus flechas y marchan persiguiendo a sus locas víctimas. El cansancio empieza a invadir a unos y a otros, la niebla comienza a invadir la escena. A lo lejos, cada vez más lejos, se escucha la voz de las Sirenas. Todo desaparece, llega de nuevo el orden. Renace la calma.

Es entonces cuando Tannhäuser sale de su sueño. Aquí tenéis, más o menos el proyecto general. ¿Qué pensáis de ello? Por mi parte estoy encantado de haber utilizado mi “Strömkarl” dentro de la onceava variación. Su presencia sirve también para explicar porque Venus se ha trasladado con toda su corte hacia el país del Norte. En efecto no sería posible encontrar en otro lugar un violinista capaz de tocar con la suficiente fuerza la música que permitiera hacer bailar a los antiguos dioses. También me gusta el carnero de pelaje negro. De todas maneras, si fuese necesario, podría cambiarse por otra figura. Podría hacerse que las Menades, entre desordenados gritos de alegría, trajesen el cuerpo de Orfeo muerto. Imagino que podrían lanzar su cabeza a la cascada de donde saldría de inmediato nuestro famoso “Strömkarl”. Ahora bien, creo que este episodio sin palabras sería difícil de entender. ¿Qué opináis?

Me gustaría tener a mano unas acuarelas de Genelli, ya que interpreta de manera muy sugestiva los monstruos de la mitología antigua. Si no, procuraré salir del paso por mis propios medios. Pero todavía estoy lejos de haber encontrado todos los elementos que me harían falta. Mirad por donde, una vez más, os he escrito una auténtica carta de director de orquesta. ¿Qué os parece? También se podría ver en ella la carta de un coreógrafo. Espero no estar equivocado: ¿sería posible que hubiera en ella algo que os ponga de buen humor?”

Somos nosotros los que quedamos estupefactos ante la fecunda imaginación de la que Wagner hace gala en estas líneas, quedando sorprendidos ante su fuerza inventiva en el dominio de lo visual. Así, nos encontramos por primera vez ante la

nueva versión de la primera escena, es decir ante la coreografía del gran ballet, todos los elementos que ha concebido y expuesto aparecen en riguroso orden en esta carta que acabamos de leer, la carta dirigida a su amiga. En la realización definitiva de la Bacanal advertimos que el compositor más adelante procedió a algunas modificaciones y reemplazó por otras ciertas figuras de su “reunión mitológica”. Constatamos por ejemplo la desaparición del “Strömkarl”, (personaje que aparece en la “Balada de Neck” de Mathilde Wesendonck), la del “Carnero de Pelaje Negro” y la de Orfeo muerto, cuya cabeza debía ser lanzada al torrente como sacrificio. ¿Podría establecerse alguna inconsciente relación entre el “Carnero de Pelaje Negro” con las suprimidas palabras “negras vestimentas” del último acto? ¿No debería asimismo considerarse bajo el ángulo autobiográfico el símbolo del Cantor Muerto y de “su cabeza ofrecida en sacrificio”? En la versión definitiva estas escenas concebidas bajo un estilo orgiástico son reemplazadas por el rapto de Europa “arrebataada por el toro” y por una imagen de “Leda y el Cisne”.

Ya hemos visto que Wagner había jurado no cambiar una sola palabra en su “Tannhäuser”, pero sabemos que no le fue posible mantener este juramento. Otra carta a Mathilde Wesendonck nos revela la decisión que había tomado de mantener este principio. Pero al mismo tiempo también sabemos cuales fueron las circunstancias por las que terminó admitiendo la absoluta necesidad de reconstruir en su totalidad la escena entre Venus y Tannhäuser.

(Paris, Agosto 1860) “¡No, no existe ninguna duda que no se me puede negar el título de poeta! ¡Con la ayuda del cielo puedo envanecerme de ello! La causa es la interminable traducción de mi “Tannhäuser”, en la cual nadie es capaz de llegar al final. Evidentemente es necesario coger de nuevo cada término por separado y esta es la ocasión por la que constato, mejor que no pude hacerlo antes, hasta que punto los versos de mi libretto, debido a su concisión, no toleran el más mínimo cambio. Se suprime una palabra y con esto se desvanece una idea, mis traductores, igual que yo, estaban forzados a reconocer que haciendo esto se sacrificaba un elemento esencial del drama. Al principio creí posible proceder a retoques en algunos detalles, pero tuvimos que renunciar a ello sin excepciones, tan impracticable se mostró la cosa. Por mi parte al hacer comparaciones quedé sorprendido, ante ellas tuve que reconocer que hay pocos textos que muestren un carácter parecido. Me vi forzado a rendirme ante la evidencia; en lo que concierne al poema, tuve que admitir que no es posible

escribirlo mejor. ¿Qué opináis? En cuanto a la música estoy dispuesto a hacer algunas mejoras. Aquí y allí he indicado a la orquesta algunos pasajes más expresivos, más majestuosos que antes. Únicamente es la escena de Venus la que tengo intención de reconstruir a fondo. Esta Dame Venus, tal como la he concebido, me parece excesivamente rígida. Tiene algunos aspectos interesantes pero por otra parte la falta vida. He añadido a su papel un número de versos bastante considerable. Con esto la diosa de la voluptuosidad se convierte en más emotiva y el tormento de Tannhäuser toma unos acentos tan intensos que su grito de angustia, su llamada a la Virgen María, sale vibrante desde el fondo de su alma. He aquí un efecto que no fui capaz de realizar en la época que compuse la obra.”

(Un mes más tarde otra carta a Matilde Wesendonck) “Ya he avanzado con decisión en mi trabajo sobre la música de mi nueva escena. He hecho una extraña constatación: en la época que escribí este “Tannhäuser” me era todavía imposible exteriorizar todo lo que en la atmósfera de esta parte lleva la impronta del ardor, de la pasión, si me atrevo a decir de la feminidad arrebatadora. Así ha sido necesario suprimir toda esta parte y recomenzarla sobre nuevas bases. ¡Cuando ahora veo la Venus de cartón piedra que había creado, me estremezco! ¡Simplemente, esta vez tendrá mejor aspecto! Ahora bien, todo lo que hay en mi “Tannhäuser” de anhelo y vida son aciertos y no se debe cambiar nada en absoluto. Todo lo que lleva la impronta de la leyenda ha impregnado desde el principio, de forma sutil, todo el clima del drama. Las quejas de Tannhäuser, el relato de su penitencia están exactamente en su punto, las partes confiadas al conjunto no requieren ninguna mejora. Sólo aquí y allí he debido realizar algunos retoques en los pasajes de carácter pasional. Por ejemplo, uno de ellos, confiado a los violines, al final del acto segundo, en el momento de la partida de Tannhäuser a Roma, me ha parecido muy flojo y lo he reemplazado por una nueva frase, sin duda de gran complejidad, pero que me gusta muchísimo.”

¿Cómo se representará en lo sucesivo, en su desarrollo definitivo, esta versión parisiense? Examinemos primero la Obertura. Sabemos que casi diez años antes el maestro había escrito a Uhlig su opinión sobre el tema: “Es en el concierto que mi Obertura tiene su puesto y no en el Teatro antes de levantarse el telón. En el Teatro, si lograrse que me lo permitieran, sólo querría que se ejecutase el primer movimiento de la Obertura, todo el resto (siempre que tuviese la suerte de ser comprendido) sería demasiado extenso para ejecutarlo antes del drama, ahora bien, también creo que

quizás sería demasiado poco.” Actualmente esta obertura, después de haber ejecutado la reposición del tema principal y del tema secundario, emprende directamente con la Bacanal, antes del retorno triunfal del tema que más tarde cantará el Coro de los Peregrinos. Aquí este tema juega el papel de una imponente coda concebida anteriormente como una alusión a la antigua Obertura construida en forma de Sonata. La Bacanal escrita sobre el tema principal de la versión primitiva ha tomado ahora las dimensiones de una gran pieza sinfónica y coreográfica, rica en acentos y sonoridades dignas de “Tristan”. (El lector puede trasladarse a la carta que Wagner califica como del coreógrafo). Deben añadirse a esta categoría de nuevas armonías los coros de las Sirenas cantados antes a capella y ahora sostenidos por un acompañamiento de arpas. (Notemos que además se ha cambiado su ritmo). También toda la nueva escena entre Venus y Tannhäuser se sumerge en un clima armónico totalmente distinto a la primera. En cambio la parte del héroe, excepto en el final, ha permanecido intacta tanto desde el punto de vista del texto como en el plano vocal. El papel de Venus confiado antes a una voz de soprano dramática con un timbre más bien duro, ahora pertenece al órgano más suave y voluptuoso de una mezzo; toda esta parte ha sido objeto de una completa refundición tanto en la música como en el poema. Existen varias variantes en el texto de la escena del Venusberg, rehecha en Paris, procedentes de las diversas traducciones al alemán, desde las ya diversas modificaciones introducidas en el libretto francés. Estas versiones se diferencian netamente unas de otras en muchos puntos. Sobre este tema quiero señalar especialmente un trabajo realizado por el Doctor Dieter Steinbeck, obra en la cual su sólida documentación se ha revelado preciosa. Casi todas las transiciones, los intermedios, los preludios y hasta los compases que preceden las estrofas que canta Tannhäuser a la gloria de la diosa del amor han sido reemplazadas por unas composiciones enteramente nuevas. Los motivos muy simples, las tonalidades limpias de la primera versión han dado paso a unos pasajes muy distintos, llenos de ornamentos cromáticos con ritmos extremadamente complejos. También se podrán comparar las dos versiones del pasaje ejecutado por violines en el segundo acto, antes de la partida de Tannhäuser hacia Roma; el mismo pasaje del que habla Wagner en la carta citada más arriba. La diferencia entre los dos aspectos del mismo pasaje revela de forma evidente hasta que punto, a través del tiempo, la escritura de Wagner ha mejorado después de la experiencia enriquecedora de la Tetralogía y del “Tristan”.



En cuanto a los versos del texto también fueron objeto de renovación, dándoles más amplitud y más peso, “a la manera de “Tristan” “si es que tal cosa puede decirse. Vamos a contentarnos con una sola referencia para convencernos de ello. En la versión de Dresde, Venus dice: “¡Ay! ¡Tu no volverás a mi! ¡Si tu no regresas sea maldita la raza humana!”. En la nueva versión este pasaje se presenta bajo este aspecto: “¡Ah, tu no volverás...! ¿Qué digo? ¿Qué dice? ¡No volver nunca! ¿Cómo pensarlo? ¿Cómo comprenderlo? ¿Quiere huir de mi el amado?” ¿Como no reconocer aquí el Wagner de la época de “Tristan”, el Wagner autor de “Tristan”? Asimismo, después de cincuenta compases concebidos en este estilo, vemos reaparecer la maldición en forma algo mitigada: “¡Mas, si no regresas nunca, para mi será maldito el mundo, si la diosa se aparta de él será privado de todo ardor fecundo!” A partir de este momento el papel de Tannhäuser está también completamente modificado. Antes aquí se encontraba una dramática sucesión de gritos y de interjecciones bruscas : “¡Regresa, aquí se encuentra tu salvación ...!” “¡Mi salvación, mi salvación ... descansa en María!” Este diálogo desaparece y en su lugar se encuentran los versos siguientes: “¡No yo no espero de ti ni reposo ni paz! ¡Mi salvación está en María!” Por otra parte es bien evidente que en esta nueva versión la melodía interpretada por el pastor en el caramillo ha tomado más importancia que anteriormente, al escucharla uno recuerda forzosamente la melodía melancólica ejecutada en un instrumento análogo al empezar el tercer acto de “Tristan”. En la nueva versión de la escena de Venus Wagner emplea con frecuencia el cromatismo de “Tristan”, y no puedo evitar escoger como ejemplo típico, para analizar este tema de cerca el pasaje siguiente: “Ven querido amante, contempla este asilo ... “ En la versión de Dresde, así que Venus ha pronunciado: “¡No dejaré que te alejes! ¡No puedes marcharte!” y que Tannhäuser responde “¡Te quiero pero debo huir!” sobre un acorde de séptima disminuida en el centro de un fortísimo llevado al extremo, la música cesa bruscamente al mismo tiempo que la voz de los intérpretes. De inmediato hay una larga pausa a la que sucede un prelude de 10 compases confiado a la cuerda en un tremolo en fa Mayor. Esto sirve de unión entre la parte precedente y la frase tranquila 4/4 que canta Venus y que aparecerá de nuevo en el tercer acto en boca de Tannhäuser en forma de recuerdo: “Regreso a ti diosa amada”. Un rápido examen de la versión parisiense nos probará claramente que entre las dos partituras Wagner tuvo tiempo de progresar en el arte de la transición y de convertirse en un maestro, hasta en un virtuoso en esta materia. Este enri-

quecimiento se debe ante todo al esfuerzo que realizó durante este periodo en la composición de la Tetralogía (en su partitura había llegado hasta la mitad del segundo acto de “Siegfried”) y sobre todo en el “Tristan”. En lugar de una brusca rotura después de la palabra “partir”, los violines ejecutan una frase descendente que no posee la violencia de la interrupción anterior. Una nota mantenida reemplaza el punto de interrupción inicial. El preludeo que ha adquirido mayor amplitud gracias a una modulación en fa mayor se desarrolla sobre un ritmo a tres tiempos para adecuarse, creo yo, al clima que reflejan las indicaciones de la puesta en escena, ellas también bruscamente modificadas. La forma y ritmo actual en los motivos del preámbulo del canto de Venus recuerdan también las armonías de “Tristan”. En cuanto a la parte que canta Venus, su texto se ha alargado, pero en cambio ha perdido su alegría exuberante unida a los acentos seductores y al gozo de vivir que hacía tan atractiva la diosa. Esta modificación procede en parte de ciertas anomalías de orden estructural que nos sorprenden en dos lugares importantes de la obra: en las condiciones actuales el solo de clarinete que se escucha en la parte central de la Obertura resulta incomprensible para el oyente ya que no corresponde a la alusión sutil que su motivo debe expresar. Otro pasaje, del cual ya hemos hablado, es todavía más difícil de aceptar, se trata de la exclamación que Tannhäuser lanza en el tercer acto después del relato de su viaje a Roma: “Voy hacia ti diosa amada ...” Para entender este pasaje y comprender lo que de nefasto tiene para el héroe, el oyente no tiene el recurso de haber escuchado, como antes escuchaba, la frase análoga cantada entonces por Venus para seducir al amante y que era sostenida y explicada por la música.. En la versión de Dresde el coro de las Sirenas estaba colocado de manera distinta a la de París. Allí era sobre sus voces que Venus realizaba su insidiosa pregunta: “Mi caballero. ¿Así queréis huir de mí?” De esta manera había un efecto sorpresa, ahora con el coro cantado pianissimo a capella, el contraste es mucho menos sorprendente, pierde mucho de su vigor. Otra consecuencia poco afortunada es que el compositor no puede introducir la tercera estrofa del himno a Venus con una simple sucesión de tres espacios de frenéticos staccatos de corcheas confiadas a los violines, sino que debe recurrir a unas combinaciones más sobrias de intervalos y ritmos complicados que provocan unos efectos sincopados.

Todavía quiero fijar la atención del lector sobre un cambio (de orden musical) añadido ulteriormente en la parte donde se desarrolla el “Torneo de los Cantores”. Es-

te está provocado por una modificación en la puesta en escena cuyas consecuencias transforman profundamente el estilo del pasaje. El pasaje en cuestión es el interludio situado entre el final del primer gran canto de Wolfram: “Contemplando esta asamblea ...” y la respuesta de Tannhäuser. En la versión de Dresde, después de la frase cantada por el coro: “¡Gloria a tu canto!” sólo eran previstos cinco compases hasta la intervención de Tannhäuser. En cambio en la versión de París se presenta para este interludio un triple número de compases y un ritmo de  $\frac{3}{4}$  hace una breve aparición (alusión al motivo cantado por Venus en el primer acto en esta nueva versión). Es suficiente comparar las indicaciones de escena de una y otra parte, para justificar el retoque de los motivos así como la extensión de la parte musical que por la fuerza del movimiento escénico se convierte en tres veces más extensa que en su forma inicial.

Versión de Dresde: “Tannhäuser, que hacia el final del canto de Wolfram se ha estremecido como si despertase de un sueño, se levanta rápidamente.”

Versión de París: Tannhäuser se estremece como saliendo de un sueño. Su aire de desafío da paso a una expresión de éxtasis que se mantiene en su rostro mientras sus ojos permanecen fijos. Un ligero temblor de la mano, que roza inconscientemente las cuerdas de su lira, apareciendo al mismo tiempo una sonrisa inquietante en sus labios indica que un encanto externo se apodera de él. Cuando de inmediato, como si despertara súbitamente, ataca con vigorosos acordes su lira, todo muestra en su actitud que no sabe donde se encuentra y especialmente que ignora la presencia de Elisabeth. Suprimir en pleno Torneo del Wartburg el canto de Walther von der Vogelweide era evidentemente una decisión importante. Una carta de Wagner a Otto von Wesendonck nos hace saber en que momento tomo esta decisión. Fue en París que la creyó necesaria, fue en el transcurso de los últimos ensayos y por un motivo bien simple, debido a la mediocridad del intérprete encargado del papel de Walther. “Aquí” escribe Wagner, “tuve que permanecer despierto hasta la una y media de la madrugada para terminar lo que me quedaba por componer de mi nueva versión de “Tannhäuser”, y mira por donde durante el transcurso del mismo día, debido al desarrollo del ensayo, tuve que decidirme a hacer un nuevo cambio en la escena del Torneo de los Cantores”.

Así, Wagner, reunió en uno los dos distintos cantos de Tannhäuser y esta modificación repercutió a la vez sobre el texto y sobre la música, sobre todo en la estructura armónica del pasaje. Un examen algo más detenido es suficiente para hacernos

comprender que se trata sencillamente de una solución improvisada, realizada en el último minuto, debido a una necesidad perentoria. En cuanto a la supresión definitiva del conjunto vocal en el acto segundo, desde: “Acudiendo en ayuda del miserable ...”, hasta: “Piedad por mi ...” se retrotrae a una época anterior y puede verse que es consecuencia lógica de ciertas experiencias que Wagner había adquirido en Dresde.

En la Viena de 1857, la última versión dicha de Dresde, se había mostrado al público en una escena de barrio, en el “Thaliatheater”. (Tres meses más tarde se dio la premiere de la parodia del “Tannhäuser” hecha por Nestroy bajo el título de: “Farsa del porvenir sobre música del pasado, animada por conjuntos modernos”). Pero fue también en Viena, que en 1859, la Hofoper, en el Kärtnertor-Theater, dio por primera vez la obra íntegra. Fue también Viena la que tuvo el honor en 1875 de dar la primera representación rigurosamente fiel a la versión de París bajo la dirección de Wagner en persona. La Obertura que todavía se interpretaba en París en forma de pieza sinfónica, fue en esta ocasión cuando por primera vez se ofreció con la coda que la unía a la Bacanal.

Wagner en el mismo “Programa” de representaciones que en su momento había dedicado al Rey Luís II había establecido el plan para una serie de Festivales de Bayreuth para años sucesivos. En esta lista se puede ver “Tannhäuser” entre las óperas destinadas a ser ejecutadas. Por otra parte, tres semanas antes de morir Wagner en Venecia, Cósima había escrito en su diario la siguiente anotación : “22 Enero 1883: Por la noche hemos mantenido una conversación, después Richard ha terminado “el Canto del Pastor” y el “Coro de los Peregrinos”, afirma que todavía debe al mundo el “Tannhäuser” que se espera de él.” Estas líneas nos autorizan a suponer que este “Tannhäuser” se destinaba al transcurso de uno de los Festivales. No se refería pues a la ejecución modelo que tuvo lugar en Viena en 1875 donde se había escuchado la versión de París, la que era según su autor la única válida. Sin duda es en los Festivales donde Wagner imaginaba su obra colocada en el primer “Programa” que había mandado a su Rey a principios de 1865: “...versión integral retocada y representada con una exactitud perfecta.” Observemos de todas maneras que algún tiempo antes había mandado al mismo real destinatario el texto alemán (retraducido) de la “Versión de París” acompañado de esta advertencia: “Aquí encontrareis todas las modificaciones y añadidos que he realizado en mi “Tannhäuser”; es bajo esta for-

ma que la obra ha adquirido su aspecto definitivo, bajo el cual deseo sea transmitida a la posteridad.”

Bayreuth, al hacerse cargo de la totalidad del testamento de Richard Wagner, quiso igualmente asumir la responsabilidad de esta deuda de honor que representaba “Tannhäuser”. En 1891 fue, bajo la iniciativa de Cósima (y más tarde de Siegfried) cuando se escogió la versión de París para cumplir con la herencia espiritual del Maestro. El mérito indiscutible de Wieland Wagner es el de haber intentado a su manera cumplir también con este deber familiar. Ha logrado representar varias versiones de “Tannhäuser” netamente diferenciadas, aunque todas inspiradas en la versión de Dresde pero con el añadido de la Bacanal parisiense. Ha sabido utilizar todas las vías nuevas que ofrece la técnica moderna, poniendo en escena un teatro lírico en el que ha utilizado, con su agudo sentido escénico, todos los medios modernos. Consciente, siempre en el más alto grado, de las exigencias de un pasado glorioso, también conoce las de un público entre el que se encuentra la elite artística internacional de hoy en día. El nieto de Wagner, ejecutor de las últimas voluntades de su abuelo, se ha mostrado así a la altura de la tarea abrumadora que le han legado sus antecesores.

*Extraído del programa del “Tannhäuser” del los Festivales de Bayreuth de 1965.*

-----  
***Traducido por Rosa Maria Safont***