

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 103 AÑO 2013

TEMA 3.9: PARSIFAL

TÍTULO: **EL PRELUDIO DE "PARSIFAL"**

AUTOR: *Maurice Kufferath*

Fragmento del libro "L'Art de Diriger" de Maurice Kufferath.

En el prelude de "Parsifal" Wagner regresa a la línea de desarrollo seguida en el prelude de "Los Maestros Cantores," norma que sigue también en la obertura de "Tannhäuser". El prelude interpreta exactamente el proceso psicológico del drama. La idea de la Redención a través del sufrimiento, de la renuncia, de la piedad, domina toda la obra, y es sobre los temas referentes a este tipo de sentimientos que se desarrolla el prelude instrumental. Además Wagner nos ha dejado unos análisis, o sea unos comentarios, a los que debemos referirnos necesariamente. En primera línea de estos comentarios él mismo ha escrito: AMOR, FE, ESPERANZA. Y he aquí como él expone la idea poética desarrollada en el prelude:

"Primer tema: *Amor* – Tomad mi cuerpo, tomad mi sangre, por la gracia de mi amor." (Repetido en disminuyendo por las voces de ángeles.)

"Tomad mi cuerpo, tomad mi sangre, como recuerdo de mi amor." (Nuevamente repetido disminuyendo.)

Este es el primer tema, del cual he aquí la notación musical:



Es la melodía que cantan los caballeros del Graal durante el festín místico de la *Pascua*, al final del primer acto, en la escena del templo.

Por lo tanto es un tema esencialmente religioso que debe ser dicho con mucha nobleza y unción.

El movimiento indicado por Wagner es *muy lento* (*sehr langsam*). Si mi recuerdo es exacto el Sr. Richter marcaba 4/4 como un 8/8, o sea que señalaba dos tiempos *muy moderados* con el valor de una corchea por cada negra del 4/4. Esto da una idea de la lentitud de este tempo. En todas partes, excepto en Bayreuth, siempre he escucha-

do este tema mucho más rápido. No dudo en preferir la extrema dilación del movimiento de Richter, no solamente porque se encuentra dentro de la tradición y de la idea de Wagner, sino que además la frase expuesta de esta manera se desarrolla con una amplitud magnífica, siendo así posible obtener una gradación patética del *pianissimo* inicial al *forte* que marca el punto culminante de la melodía, así como el *diminuendo* más y más doloroso y lánguido que se produce en la caída.

Lo importante es que esta graduación y la disminución que sigue, sobre todo el acento (*forte*) marcado sobre el *sol*, sean bien interpretados por los instrumentos de viento cuando recuperan el tema sobre el acompañamiento de los arpeggios de la cuerda.

En cuanto a este acompañamiento debe ser muy aterciopelado, muy ligado en su ligero acento de apoyo a la nota básica de cada arpeggio. A la conclusión de los dos primeros periodos, el *pianissimo* de los instrumentos de viento, sobre los acordes quebrados de *la* y de *do*, sobre todo en las flautas, no debe ser excesivamente dulce.

Tras esto se da un largo silencio para preparar la entrada del segundo tema.

Recuperemos aquí el comentario del autor:

“Segundo tema: *Fe. – Promesa de la Redención por la Fe.* Firme y llena de savia se manifiesta la Fe engrandecida, poderosa, hasta dentro del mismo sufrimiento.

“A la renovada promesa, la Fe responde desde las más dulces alturas - como llevada sobre las alas de la blanca paloma que desciende de lo alto – apoderándose de los corazones humanos, siempre más ampliamente y más totalmente, llenando la entera naturaleza del mundo, y de inmediato mirando de nuevo hacia el éter celeste dulcemente apaciguada.”

Este segundo tema, según el procedimiento de oposiciones ya señalado en el prelude de “Los Maestros Cantores”, se reafirma sin ninguna transición. Primero es expuesto por el viento:



Es de mayor importancia que el director de orquesta obtenga de los ejecutantes un ataque muy dulce del primer acorde. Es ahora o nunca la ocasión de aplicar el *piano*

sostenuto del cual hemos hablado antes. Con los excelentes instrumentistas que poseen la mayoría de las orquestas francesas y belgas la dificultad de este ataque con un matiz *piano* es muy realizable. Basta con pedirlo para obtenerlo. Nada puede dar una idea de la magnitud y de la grandeza que adquiere la marcha ascendente en sextas, cuando el *crescendo* marcado sea bien interpretado y cuando de inmediato la frase vaya perdiéndose, subiendo de nuevo con las flautas, hacia las regiones extremas de la escala sonora.

En toda la obra este tema sirve para dar carácter al culto del *Graal*, símbolo de la *promesa de Redención*.

Wagner le opone el tema siguiente:



primero repetido dos veces por el viento, a continuación ejecutado en todo su desarrollo bajo esta forma:



Atacado enérgicamente al principio, llega a través de una escala cromática descendente a un calderón largamente sostenido en *pianissimo*. Es la *Fe* “firme y llena de savia, intensa hasta en el sufrimiento.” como se dice en el comentario.

Se notarán los signos colocados encima de casi todas las notas del tema. En la interpretación algunas veces se confunden con la señal de *staccato*, pero es otro acento el que Wagner pide aquí. (1) (Yo diría con gusto que estas notas tan fuertemente marcadas reafirman una a una el dogma.) Él quiere un *marcato*, un acento de apoyo

muy marcado sobre cada nota, pero *sin sequedad*; al contrario el volumen debe ser *sostenido* después de ser vigorosamente atacado. Por otra parte el movimiento ha pasado de un 4/4 a un 6/4 algo más animado, obteniendo cada grupo de tres notas el valor de dos de las negras del extenso compás precedente. Al final del periodo regresamos insensiblemente a la amplitud del 4/4 inicial con un ligero *ritenuto* (*zurückhalten*) en el último compás, que conduce a una nueva reexposición muy suavizada (en las cuerdas) del tema del Graal.

“A la renovada promesa de Redención, la Fe responde desde las más dulces alturas.” nos dice el comentario. En efecto aquí está el tema de la Fe cantado, casi susurrado por las flautas y las trompas, después por los instrumentos de cuerda. Esto se repite cuatro veces seguidas en distintas tonalidades, pasando por todas las familias instrumentales, primero muy suave, muy sostenido, muy ligado, después de nuevo *fortísimo* en el viento (esta vez con el compás de 9/4) con la extensión de ciertas notas sobre el acompañamiento del tremolo de la cuerda; y finalmente, por cuarta vez, nuevamente muy suave, en los instrumentos de madera.

Gracias a estos matices (cuando son bien interpretados) y a la diversidad de la instrumentación, esta bella frase cambia de expresión a cada repetición, tan pronto enérgica y feroz como envolvente y acariciadora o misteriosa y mística, según sea emitida por el viento, dicha por la cuerda o cantada por la madera.

Regresemos al comentario de Wagner:

“Entonces, todavía una vez más, desde el estremecimiento de la soledad, se levanta la queja de la *amorosa compasión*: la angustia, el sudor sagrado del monte de los Olivos, el divino sufrimiento del Gólgota; - el cuerpo palidece, la sangre fluye, se escapa, reluce con una luz de celestial bendición, vertiendo sobre todo lo que vive y sufre la alegría de la Redención a través del Amor. Para él, - ¡terrible corazón arrepentido!- debe introducirse en la mirada divinamente expiatoria de la tumba, para él, Amfortas, el guardián mancillado del santuario, estamos preparados: ¿habrá redención para el cruel sufrimiento de su alma? Todavía una vez más escuchamos la promesa y ... esperamos.”

La amorosa compasión, es el primer tema, el motivo de la *Pascua* que sobre el tremolo extremadamente sordo de las cuerdas se repite tres veces seguidas subiendo del tono de *la* al de *do bemol* después de un *re sostenido*, primero por los instrumen-

tos de madera, después por los violoncelos y finalmente por los clarinetes; únicamente esta vez Wagner forma, con esta conclusión, un nuevo tema:



Este diseño se repite varias veces, pasa sucesivamente de la *madera* a las *trompas* después a las *violas* y *violoncelos*, inmediatamente asociado a la frase inicial del preludio con un acento más y más patético. Aquí se debería pedir a los solistas mucha más expresión en las partes de acompañamiento, bastante más reserva en el *tremolando pianissimo*. Se debe tener gran cuidado en marcar exactamente los matices indicados por Wagner. La primera vez que los cornos ingleses, después las violas, los clarinetes y fagots repiten por entero el tema de la *Fe* en la línea final, después de un *crescendo* muy marcado, se pasa súbitamente a un *piano* muy dulce. Es el *forte-piano subito*, amado por Beethoven. Al contrario, a continuación, el diseño final aplica un *forte* muy expresivo sobre la nota de apoyo. También se tendrá que estar atento a que los redobles de los timbales sean interpretados delicadamente: deben ser un susurro imperceptible desde las misteriosas profundidades de la orquesta.

Así el preludio llega a su punto álgido con la reexposición por toda la orquesta de los dos últimos compases del primer tema, repetidos dos veces consecutivas, después una tercera vez con una appoggiatura:



Con este diseño el movimiento debe prolongarse de nuevo (*Etwas gedehnt*) para recuperar el tempo primitivo, el tema del principio, que disminuyendo se irá perdiendo hasta el final del preludio.

Sobre las primeras notas de esta frase no debe forzarse demasiado la expresión. Es el grito de angustia del viejo rey Amfortas herido por la lanza de Klingsor; las tres notas marcadas deben ser extremadamente incisivas, en cambio el final de la frase, después de la appoggiatura, deben ser muy lánguidas y lagrimosas. Es el acento más patético de todo el preludio. Seguidamente va atenuándose, sobre los diseños del

mismo tema que se exhalan quebrantados y espaciados como los suspiros del rey agonizante agotado por el sufrimiento.

Cuando reaparece el tema de la *Pascua*, el tema de la amorosa compasión, entonces repetido de octava en octava, obtiene realmente el carácter que le asigna Wagner en su comentario. Es una súplica, una oración, un interrogante inquieto y también confiado: “Escuchamos la promesa ... y esperamos.”

Traducción Rosa M^a. Safont