

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 77 AÑO 2011

TEMA 3.4: TANNHÄUSER

TÍTULO: **COMENTARIOS AL TEXTO DE EDOUARD SCHURÉ SOBRE LAS REPRESENTACIONES DE *TANNHÄUSER* EN BAYREUTH EN 1891**

AUTOR: *Daniel Gilson*

Es para mí causa de gran satisfacción el haber proporcionado a la **Associació Wagneriana de Barcelona** fotocopias de este folleto escrito por el erudito musicógrafo y germanista francés **Edouard Schuré** (Estrasburgo 1841-París 1929). Schuré conoció a Wagner en Múnich en su época de estudiante. Allí asistió a una representación de *Tristan e Isolda*. En 1876 asistió a la inauguración de los Festivales de Bayreuth. Fue uno de los más importantes propagadores de su tiempo de la obra wagneriana en Francia, escribiendo ampliamente sobre este tema.

El texto reproducido en este número de **Wagneriana** sobre las **Representaciones de *Tannhäuser* en Bayreuth en 1891** me ha apasionado de verdad pues muestra con toda claridad los esfuerzos realizados en los inicios de los Festivales de Bayreuth para poner en escena las intenciones del compositor de la mejor manera posible: "La especial belleza que distingue las ejecuciones de Bayreuth de todos los demás lugares se ha obtenido gracias a la perfecta armonía de los cuadros escénicos, del gesto y la declamación, junto a los matices infinitos de la orquesta y la subordinación rigurosa del conjunto al *pensamiento reinante en el drama, al alma de la acción*" (pág. 7 del original).

Nos encontramos, evidentemente, en las antípodas de lo que se hace hoy en día en Bayreuth, convertido (en los términos exactos de Wolfgang, aparentemente muy satisfecho de ello) en "Werkstatt Bayreuth", es decir, taller de investigación... autorizando sobre todo las peores interpretaciones, la representación firmada por cualquier fantasma y, en último caso, ¡la elaboración de espectáculos que no tienen absolutamente nada que ver con lo que se supone tiene que ocurrir en escena!

Este concepto de *Werkstatt* es, por otra parte, radicalmente opuesto a las concepciones tanto de Cosima como de Siegfried Wagner. Veamos sino las

*Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080*  
*Http://www.associaciowagneriana.com info@associaciowagneriana.com*

declaraciones de éste último en 1925, transcritas por Pierre Flinois, *Le Festival de Bayreuth*, pág. 121: "En lo que se refiere al carácter fundamental de nuestras representaciones, permaneceremos fieles a nuestros principios. Existen cosas positivas en todas las innovaciones actuales; siempre las hemos tenido en cuenta y no hemos dejado de servirnos de ellas. Pero Bayreuth no se halla a merced de ciertas modas ultramodernas. Querer someter a ellas los Festivales sería atentar contra el estilo de las obras que interpretamos en ellos y que no han estado escritas ni compuestas en el espíritu del cubismo ni del expresionismo, ni en el del dadaísmo. Como dijo un francés: Hay que seguir la moda, pero de lejos".

El texto de Edouard Schuré se acerca al del nuevo libro de Malou Haine sobre la correspondencia entre Cosima Wagner y Ernest Van Dyck (*Ernest Van Dyck, un ténor à Bayreuth*. Symétrie. 30 rue Jean Baptiste Say. 69001 Lyon (Francia) [contact@symetrie.com](mailto:contact@symetrie.com). ISBN 2-914373-15-5. Libro muy interesante desde el punto de vista de la puesta en escena en Bayreuth): en él se puede apreciar la preocupación de la Señora del Festival por ofrecer en Bayreuth representaciones "modélicas" de las obras de su esposo: Bayreuth no puede ser un teatro como los demás, en este teatro se deben poder representar las obras no solamente como deben ser interpretadas sino como si se las viviera. Después de haber asistido en 1912 a *Parsifal*, *La Gazette de France* publicaba por su parte: "es imposible concebir el papel interpretado de otro modo, una vez que se ha visto por [Ernest Van Dyck], considerando que podamos decir que en la representación interpreta un papel y no que vive un personaje, que evoca un alma, que encarna un pensamiento" (Malou Haine, pág. 98).

A propósito de las exigencias de la *Frau Meister* en materia de interpretación, debemos citar igualmente la carta 8 de Cosima a Van Dyck: "Nuestra escena se distingue de todos los escenarios de ópera de Alemania en cuanto a que las representaciones que en ella se dan tienen como centro el drama. Para nosotros, la música no es el fin, sino el medio, el drama es el fin y el órgano del drama es el lenguaje. [...] Aquí nos ocupamos ante todo de mostrar la acción, de enseñarla lo más claramente posible mediante una dicción clara y segura y si se necesita sacrificar algo, vale más la pena

sacrificar la música (el canto) al poema que el poema (el lenguaje) a la música" (Malou Haine, pág. 137).

Esto supone, contrariamente a lo que se nos explica sobre la esclerosis de las puestas en escena "tradicionales" (es decir, fieles a las didascalías del compositor), una disponibilidad de espíritu permanente. Edouard Schuré lo explica (pág. 7 del original): "un continuo rejuvenecimiento de la obra mediante un entusiasmo personal, una invención, una creación permanente en los detalles, una adaptación siempre nueva en la actuación, según las posibilidades de cada actor". No se puede evitar comparar este comentario con la carta 24 de Cosima: "Es pues en el corazón de los artistas y en la necesidad que ellos mismos se forjan de Bayreuth, donde yace la fuerza de esta creación extraordinaria, totalmente diferente de cuanto hoy en día se realiza bajo el calificativo de arte" (Malou Haine, pág. 155).

Además de la disponibilidad de ánimo de los artistas, resulta igualmente necesaria una apertura por parte de los responsables del Festival a todo lo que pueda facilitar el éxito de la ilusión teatral: así Cosima, lejos de mantenerse inmóvil en una tradición estéril, modernizó todas las puestas en escena de las que el propio Wagner no se sentía satisfecho (cf el célebre "¡después de haber inventado la orquesta invisible querría inventar el teatro invisible!" consignado por Cosima en su *Diario* el 23 de septiembre de 1878 T.III, pág. 194 de la edición francesa de Gallimard, 1979): sustitución de las telas pintadas por decorados en tres dimensiones, introducción de la electricidad a partir de 1888), modernización de la maquinaria...

Esta búsqueda constante de la perfección tan ardientemente deseada por el propio compositor convierte en insostenibles, incluso ridículas, las exigencias de los integristas del conservadurismo: en 1933 circuló una petición (firmada entre otros por las hijas de Wagner, Eva Chamberlain y Daniela Thode ¡pero también por Hans von Wolzogen a quien ésta dirigió precisamente el texto de Edouard Schuré defendiendo la nueva puesta en escena de *Tannhäuser*) exigiendo que "el teatro de los festivales represente *Parsifal* únicamente en la versión original de 1882" (no se quería que desapareciesen los decorados "sobre los que había descansado la mirada del Maestro").

Finalmente será el propio Hitler quien se decidirá en favor de una nueva producción que será confiada a Alfred Roller" (Pierre Flinois, pág. 145).

Sin dar demasiadas vueltas al tema, Schuré se muestra lo suficientemente sensible a los efectos de la nueva puesta en escena de *Tannhäuser*, como para indicar cuando esta modernización no alcanza totalmente su meta. "Aparte de algunos detalles que quizás habrían exigido un mecanismo más ingenioso..." (pág. 8 del original).

El punto de vista de Schuré es en primer lugar la perfecta comprensión de la obra, permitida por la puesta en escena de Bayreuth (la compara, en efecto, a las "ridículas caricaturas" que ha podido ver en Bolonia y Estrasburgo: pág. 6 del original). Esta es la razón por la cual su análisis insiste más en los aspectos psicológicos del drama que, gracias a la interpretación llevada a cabo en Bayreuth, le resultan inmediatamente evidentes: "parece que [...] se realiza ante nuestros ojos lo que el alma sueña" (pág. 14 del original).

Sin embargo, Schuré da algunas indicaciones más precisas sobre la puesta en escena a la que pudo asistir en 1891 y, en primer lugar, el ballet "compuesto para las representaciones de París", creado por primera vez [...] según las intenciones del maestro" (pág. 8 del original). "Esta orgía del Venusberg es un ejemplo esplendoroso, entre otros cientos de ellos, de la feliz aplicación de los medios escénicos utilizados por Wagner para penetrar en los profundos sentimientos" (págs. 9-10 del original).

Igualmente evoca la puesta en escena del final de la ópera con algunos detalles (pero siempre en relación con la narración de lo que está sucediendo): la transformación del paisaje, la aproximación gradual al antro de perdición [...] donde las voluptuosas zarabandas se diluyen en las lejanías rosadas, la aparición de la diosa en su lecho de nácar y coral"; Venus y su montaña se desvanecen entre tinieblas. Al mismo tiempo, unos peregrinos enlutados portadores de antorchas cruzan el valle, trasportando en unas parihuelas el cuerpo de la virgen muerta. Ante los despojos de la que ha muerto rogando por él, Tannhäuser cae inanimado... pero purificado, salvado para siempre"; "La luz del sol naciente que envuelve la montaña y las almenas del Watburg son el símbolo de esta transfiguración" (pág. 13 del original).

El folleto de Edouard Schuré (publicado primero en forma de carta abierta en la *Guide Musical*) responde de hecho a la pregunta de Hans von Wolzogen quien deseaba saber si Schuré era de la opinión, expresada por la crítica alemana, de que *Tannhäuser* es una ópera "envejecida, prescrita, anticuada" (pág. 5 del original).

En sus *Memorias* (citado por Pierre Flinois, pág. 929, Siegfried Wagner lo confirma a priori de una cierta parte de la prensa: "se indignaron con la idea de que tan sólo se pudiera imaginar representar esta obra en Bayreuth pues no era más que una obra de juventud, una ópera compuesta en gran parte al antiguo estilo".

Augusta Van Dyck, esposa del tenor belga ¡a quien Cosima insistió en vano para que estrenase en papel en Bayreuth!), anota por otra parte en su *Diario* que las representaciones tuvieron "un éxito discutido" (Malou Heine, pág. 44): de ello entendemos que el público se mostró entusiasta pero la crítica fue mala.

Esto es lo que ilustra la conclusión de Schuré, igualmente interesante en cuanto pone de relieve la deriva del Bayreuth contemporáneo, cada vez más añejado de las obras que se supone tendría que representar de manera ideal: "Me atrevo a decir que esta resplandeciente apoteosis nos ha sido ofrecida por primera vez –en la forma en que el maestro la concibió– en esta representación de Bayreuth" (pág. 14 del original).

Como puede verse, este folleto podría perfectamente formar parte de un trabajo de reflexión sobre la historia de la puesta en escena en Bayreuth... Hay que aceptar que, tal como refiere Malou Haine (pág. 109-110): "[Cosima] se inspira en las representaciones que su esposo supervisó o dirigió en otros escenarios. [...] Para montar el *Tannhäuser* de 1894, Cosima Wagner repasó con tenacidad la documentación relativa a las representaciones efectuadas en Dresde en 1845, en París en 1861 y en Viena en 1875".

Esto no quiere decir evidentemente que las puestas en escena de Cosima fuesen de todo punto perfectas o que no fueran motivo de críticas. Bien conocidas son las observaciones de Bernard Shaw, tras las

representaciones de *Lohengrin* en 1894 (resulta interesante recordarlas: se podrían aplicar exactamente en nuestros días al estilo depuesta en escena de por ejemplo Robert Wilson): "La señora Wagner es una hábil escenógrafa pero uno de los defectos de sus cualidades es el de concebir una representación dramática bajo una serie de cuadros vivos y de imponer a sus actores actitudes más que movimientos continuos y naturales, aunque los artistas deban permanecer quietos hasta diez minutos en poses que resultan ridículas al cabo de diez segundos". (*Ecrits sur la musique (1876.1950)*, pág. 1076). Se trata de los mismos reproches que se repiten en 1896 en ocasión de la nueva producción del *Anillo*: "El actor debe frecuentemente permanecer inmóvil durante largos momentos, en tanto que la orquesta expresa, a menudo con extraordinario relieve, no solamente lo que siente sino lo que piensa" (pág. 1127).

Esta crítica no es ciertamente exagerada pues Ernest Van Dyck, formado por otra parte por la propia Cosima en la interpretación de los papeles wagnerianos, escribe a su esposa a propósito de este preciso *Anillo*: "Lo que resulta muy chocante –sobre todo para un hombre de oficio– es que al cabo de cinco minutos has comprendido la 'idea', la decisión tomada de 'hacer' poca cosa y algunos detalles de la puesta en escena se repiten con desesperante monotonía. Posiciones perpendiculares de los brazos por encima de la cabeza, agacharse hasta el punto de parecer que te han cortado en dos, echar la cabeza hacia atrás como si fueses a hacer la rosca de una serpiente, golpes con las manos sobre los músculos, etc. etc. Estas fórmulas sirven desgraciadamente para todo el mundo y para todas las óperas" (Malou Haine, pág. 67).

Hasta aquí mis comentarios al texto de Edouard Schuré. Mi idea la redactar estas líneas era la de hacer pensar al lector que toda nueva puesta en escena ha suscitado siempre críticas y reprobaciones (a menudo, por otra parte, sólidamente argumentadas): lo importante al fin y al cabo, o por lo menos eso es lo que me parece a mí, es lo siguiente: lo que permite a cada nueva producción entrar en la historia de las puestas en escena que han aportado algo a la comprensión de la obra de Wagner o a su más o menos perfecta representación (como por ejemplo, la producción –tan criticada sin embargo al

principio– del *Anillo* de Boulez-Chéreau con George Tsy-pin como escenógrafo), es el estudio atento por parte del productor de la obra, el saberse impregnar de ella y la voluntad de ponerse a su servicio.

Traducción: **María Infiesta**