

WAGNERIANA CATALANA N°8 ANY 1998

TEMA 3. OBRES: 3.4. TANNHÄUSER

TÍTOL: **PER UNA PERFECTA REPRESENTACIÓ DEL TANNHÄUSER**

AUTOR: *Richard Wagner.*

COMUNICAT ALS DIRECTORS D'ORQUESTRA I ALS INTÈRPRETS DE  
LA REPRESENTACIÓ DEL TANNHÄUSER

Transcrivim a continuació el comunicat que el propi Richard Wagner va escriure entre el 14 i el 24 d'agost de 1852, per a la revista musical de Brendel. Imprès a Zuric i adreçat als teatres, segons el desig de l'autor.

\* \* \*

Un nombre considerable de teatres ha format el projecte de representar pròximament el meu Tannhäuser. Aquest fet inesperat i de cap de les maneres provocat per mi, em demostra el gran inconvenient de no poder assistir personalment als preparatius de les representacions anunciades, de tal manera que m'he preguntat durant algun temps si no hauria de desautoritzar tals empreses. És cert que l'obra de l'artista no s'aproxima a la perfecció real sinó al moment quan es prepara la seva representació concreta i immediata. És així que el poeta dramàtic o el músic no comencen a exercir la seva acció decisiva sinó a l'instant que han de donar un coneixement íntim de la seva intenció als òrgans artístics encarregats de fer-la realitat, a fi que la compreguin totalment i aconseguixin la representació més intel·ligible. Aquesta darrera activitat, en part, és més indispensable que a les obres a la composició de les quals es fa abstracció de les maneres habituals d'interpretació pels òrgans artístics i per a obres la interpretació de la qual s'examina al contrari amb un criteri desacostumat i nou de l'essència del gènere d'art en qüestió.

Ningú no ha vist això més clarament que jo i aquesta és una de les més grans tortures que m'han fet endurir en els darrers temps. No he pogut assistir a algunes temptatives fetes per tal de representar els meus assjos drasmàtics, ni m'he entès amb els interessats sobre detalls diversos fins a l'infinit, ja que només la seva estricta observança permet als autors una comprensió exacta del conjunt.

*Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080*  
*[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com). [info@associaciowagneriana.com](mailto:info@associaciowagneriana.com)*

O, si per raons majors em van obligar a no oposar-me del tot a la temptativa de representar les meves obres precedents, ho vaig fer pensant que aconseguiria de compensar en la mesura del possible, mitjanç d'orquestra i als actors interessats, l'acció oral i personal. Però el nombre de teatres que m'han sol·licitat el Tannhäuser ha minvat tant en aquests últims temps, que fora per a mi una tasca feixuga el fet d'escriure a cadascuns d'ells. Llavors tiro mà del procediment de la present comunicació sumària que adreço, en forma de fulletó, a tots els qui tenen intel·ligència i bona voluntat, als quals he de confiar la meva obra.

En general, els directors musicals dels nostres teatres s'han deixat quasi tots arrabassar totalment la supervisió de l'escena i de les disposicions que s'en deriven. En conseqüència, els nostres regidors es limiten només a l'escena i negligeixen del tot l'orquestra. De tal deplorable situació en resulta una manca de cohesió a l'efecte dramàtic de les nostres representacions d'òpera. En elles, per tant, l'actor ha perdut l'hàbit d'integrar-se en el conjunt, i des de la seva posició aïllada, s'allunya de l'atenció del públic, fins el punt que s'acaba convertint, tal com estan les coses hores d'ara, en un cantat d'òpera exclusivament. Si el director considera l'orquestra com una cosa a part, no pot rebre regles per a la seva intel·ligència, sinó en obres de música pura, en la simfonia i tot aquell que s'aparta de les formes d'aquest gènere resultarà, inintel·ligible.

Però això que se separa d'aquestes formes, és precisament allò que està condicionat damunt de l'escena en la seva forma particular pel descabdament d'una acció o d'un sentiment. Per tant, no hi pot trobar cap explicació a la música instrumental pura, ans en el desenvolupament escènic, i el director que no ho té exactament en compte no veurà, en conseqüència, en els passatges en qüestió sinó uns trets musicals arbitraris i, d'acord amb tal sentit arbitrari purament musical - que ell li dóna- els representarà així a l'execució. En efecte, li mancarà la mesura segons la qual ell ha de representar l'essència purament musical d'aquests trets. I s'extraviarà quant al moviment i pel que fa a l'expressió. Aquest resultat bastarà per desviar els directors d'escena i els actors d'allò que han de representar, de tal manera que durant el lligam dels relats dramàtics entre l'escena i l'orquestra i renunciant finalment a tota cohesió, se senten duts a l'execució a cometre altres actes arbitraris que constitueixen, segons el seu meravellós criteri, la conveniència

estereotipada de les representacions de l'òpera moderna.

És evident que les composicions dramàtiques originals, defigurades d'aquesta manera, poden arribar a ser inidentificables, però no és menys evident que les òperes italianes modernes, inclús les més vulgars, guanyarien enormement si es posés en pràctica aquesta unió, que existeix -si bé a grosso modo- també en aquestes òperes. Per altra banda, declaro que una composició dramàtica com és ara el meu Tannhäuser, on l'única possibilitat d'efecte rau precisament en aquesta unió entre l'escena i la música, serà pura i simplement ofegada, si els directors demúsica i escena posen en pràctica tals procediments, condemnats per mi.

### **L'OBERTURA**

Abans d'acabar els consells als directors musicals (1), m'he d'extendre encara sobre alguns punts referents a l'orquestra, sobre tot a propòsit de l'oberura.

El tema inicial serà atès pels instruments de vent que l'exposen. El director d'orquestra ha de tenir en compte que tots alhora, han de fer una pausa per respirar a la frase melòdica, i així cada cop sobre cada silència que precedeix al primer compàs, després al tercer, cinquè, setè, etc. compassos de la melodia. Així, per tal d'obtenir amb aquest procediment l'efecte buscat de la imitació d'un cor cantant sobre paraules, jo exigeixo ara en el 4rt i 12è compassos que s'hi modifiquin les parts de baix de tal manera que, en lloc de la nota rítmica *blanca amb punt* sigui indicada la fórmula *blanca amb dues cometes - negra*. Quan, més tard els trombons exposen el mateix tema fort, la respiració que acabo d'indicar, naturalment és inútil, però afí de donar la força i la duració necessàries a la sonoritat, els executants respiraran també segons en tinguin necessitat.

Pel que fa al passatge fortíssim del tercer compàs, des de la pàgina 5 fins el segon compàs de la pàgina 10 (2), l'orquestra -per tant tots els instruments, llevat dels trombons, la tuba i els timbals- han d'acompanyar de forma que, sobre el primer temps de cada compàs, s'esdevingui un fortíssim complet, sempre executant el segon i tercer temps com una força minvant. Així: Només els instruments que acabo d'anomenar continuen de seguida el tema amb força equilibrada.

Al sisè compàs de la pàgina 22, demano que el director retingui una mica el moviment, sense però, relentir el tempo. El passatge ha de ser executat amb

caràcter i expressió lànguida, com un sospir, m'atreviria a dir. Pàgina 22, segon compàs, els violins primers cal que marquin l'accent sobre la primera nota. A la pàgina 24, primer compàs, convé que tots els instruments passin d'un "fp" (Forte piano) a un simple "p" (piano). Pàgina 25 cal, de bell nou animar una mica el moviment, però que el director controli molt el tempo, ja que tenint en compte que el tema que comença a la pàgina 26 ha de ser executat amb tota animació, no ha de marcar un temps massa viu, ja que aleshores imprimiria al fragment un caràcter de frivolitat grullera que vull desterrar completament.

A la divisió dels violins en vuit parts, a partir de la pàgina 24, cal vetllar perquè les sis parts inferiors siguin igualment fortes, així com les dues superiors, a partir de la pàgina 25, siguin no obstant tenues de manera que la segona part ressalti més que la primera. Per a la primera part ja n'hi haurà prou amb un solista, mentre que per la segona seran necessaris més elements.

El clarinetista fa generalment una falta d'unió en el primer compàs de la pàgina 35, lligant la primera nota del tresset a la nota del compàs de tres per quatre que precedeix. Cal executar-la a part. Pàgina 35 cal vetllar estrictament a fi que el clarinet destaquí clarament sobre la resta d'instruments, i sobre tot que el violí no l'oculti. El clarinetista ha de ser ben conscient que ell assumeix la part principal, dominant des de la seva primera entrada en aquesta pàgina fins el cinquè compàs de la pàgina 37.

S'ha de produir una acceleració notable a partir de la pàgina 39, i mantenir-la fins el segon compàs de la pàgina 41 on es transformarà en un temps viu, necessari en aquest passatge.

A partir del tercer compàs de la pàgina 50, el director d'orquestra buscarà de mantenir sense interrupció la major força a tots els instruments, cal de totes passades evitar un afebliment - de la sonoritat- en els vuit compassos que segueixen. És de la major importància que, per a la completa comprensió de la finalitat de l'obertura, els violins toquin extremadament piano, des de la pàgina 54, de manera que, davant el seu tret ondulatori, -podríem dir, només murmurat-, el tema confiat als instruments de vent ressalti amb la major claretat possible, és a dir, des de la seva entrada, però sense ser executat fort. Tanmateix s'ha d'acaparar l'atenció de l'auditori.

A partir del tercer compàs de la pàgina 66, el director d'orquestra ha d'accelerar regularment i progressiva la mesura, de forma sensible, de tal manera que l'entrada del fortíssim de la pàgina 68, la rapidesa necessària del moviment sigui reeixida - aquest moviment és el solo on la frase dels trombons, fortament amplificada des del punt de vista rítmic, pugui ser percebuda tan distintament que les notes d'ells no apareixerien sino com a sons aïllats i sense cohesió.

En veritat no tinc necessitat, per acabar, d'adreçar una crida al cor dels directors d'orquestra a fi d'aconseguir que usant només l'energia i la força més extremes, l'efecte d'un fortíssim continu sigui efectuat amb la potència dessitjada. Els quatre darrers compassos, executats després d'una nova acceleració dels sis que els precedeixen, han de ser moderats fins aconseguir un moviment d'una amplitud solemne.

Dels moviments de l'obra en general i considerada en el seu conjunt, només tinc un mot a dir aquí: Si les indicacions metronòmiques donades són enteses només com a guia del director d'orquestra i dels cantaires per a l'elecció dels moviments, comprendran malament l'esperit d'allò que han d'interpretar. Els uns i els altres només trobaran el moviment exacte, amb la comprensió de les situacions dramàtiques i musicals . En aquest cas, el viu sentiment aconseguir els farà trobar el moviment com una cosa que es comprèn per si sola, sense cap altre estudi.

Quant a la composició de l'orquestra, la família dels instruments de vent, no excedint en res de la cosa essencial, en aquesta òpera, els recursos habituals de les bones orquestres alemanyes, en tinc prou amb cridar l'atenció sobre un sol punt, tan important per a mi, que vull dir el nombre indispensable dels instruments de corda.

Les orquestres alemanyes són en general, massa pobres en instruments de corda. Sobre les causes de tal manca de gust i atenció a les necessitats imperioses d'una bona execució orquestral, caldria dir moltes coses decisives, per tal d'apreciar l'estat de la música a Alemanya. Però això ens podria entretenir massa temps. Els francesos, tan descrits per la seva lleugeresa, aquí, fan servir a les orquestres, menys nombroses, un nombre major d'instruments de corda. Cosa que no fan a Alemanya les orquestres de més renom.

A la instrumentació del Tannhäuser, he volgut amb una intenció ben precisa, formar

una orquestra de corda particularment potent, per tant he d'insistir perquè sense cap excepció, tots els teatres augmentin les cordes a una quantitat superior al nombre habitual. Desitjo que les meves exigències sobre tal aspecte, estiguin senzillament d'acord amb la regla segons la qual declaro que una orquestra que no pot oferir al menys quatre bons artistes, no pot executar la meua música sense fer-la malbé.

Pel que fa a la música d'escena, he manifestat exigències poc usuals. Si insisteixo en exigir l'observança més rigorosa possible de les prescripcions que faig, és perquè hi estic autoritzat per la meua experiència. A totes les viles importants d'Alemanya hi ha cossos de música nombrosos i ben conjuntats, generalment pertanyen a l'exèrcit i gràcies als quals la música d'escena que exigeix el Tannhäuser pot ser constituïda perfectament bé. Sé, a més a més, que l'únic escull per al compliment dels meus desitjos serà l'esperit d'economia de la direcció del teatre, sovint molt justificat, bé, ho reconec! Però he de prevenir les direccions que no poden esperar cap èxit de la representació del meu Tannhäuser, si no es prepara sota tots els aspectes amb la cura més minuciosa, amb l'atenció que li dóna, comparat amb les representacions ordinàries d'òpera, un caràcter excepcional.

### **LA POSTA EN ESCENA**

I així com tal caire excepcional s'ha de justificar de totes passades per l'espectacle total, s'ha de justificar el punt de vista de la posta en escena exterior. Per a ella no demano pas oripells ni fantasmagories brillants, sinó justament la substitució de tals efectes deplorables per un procediment de tractar el conjunt, així com els detalls, realment sumptuosos i assenyadament inspirat pel bon gust artístic.

Al regidor, ara li demanaria en poques paraules col.laboració i que estudiï seriosament de quina manera haurà de fer entendre tot sol al director musical totes les observacions aquí anotades. Tot allò referit a l'espectacle no podrà tenir èxit musicalment si no quan l'execució més clara dels detalls escènics fa possible el resultat del muntatge dramàtic en general. Les observacions del repartiment relacionades amb els jocs escènics, cosa que ja he recordat amb insistència al regidor, des de l'estrèna, li faran, en la majoria de casos, comprendre exactament

les meves intencions. Els meus advertiments detallats sobre certs personatges que he tingut abandonats -en el repartiment- li demostraran quina extraordinària importància dono a la motivació de les situacions per l'acció dramàtica. I s'en pot adonar fins a quin punt és cabdal la seva col.laboració activa per a la posta a punt dels més ínfims moviments escènics.

Per tant, prego al regidor que se n'estigui de contemplacions que han arribat a ser lamentablement massa habituals, per als cantants -favorits del públic- i que procedeixen de la idea que ells només han de retre comptes al director de l'orquestra. Si, a causa de la poca estima que s'ha tingut en general a l'òpera fins avui dia, s'ha cregut que haurà de permetre al cantant que faci faltes a la interpretació d'una situació, amb l'excusa sobre tot que un cantant d'òpera no és pas un actor. Que hom va a l'òpera per sentir-hi cantar, només, no pas per veure "interpretar" alhora. Jo declaro que si s'es indulgent en aquest tema, la meva obra serà absolutament traïda. Allò que exigeixo de l'actor no s'obtindrà amb simples paraules. I tots els consells que he donat per als estudis de l'obra, pràcticament -allò que cal fer- són repeticions consagrades a la lectura del poema. No tenen altre finalitat que fer de l'actor un col.laborador que sent, entén i per la seva pròpia convicció, crea, finalment amb l'autor. És cert que amb els costums imperants, tal resultat no seria assolit, sinó gràcies al concurs més actiu del regidor.

És per això que prego al director d'escena de vetllar molt particularment per tal que els jocs escènics concordin de la forma més precisa amb els moments corresponents de l'orquestra. Sovint he observat que un moviment d'escena -un gest o un esguard significatiu- escapen de l'atenció de l'espectador, quan s'esdevé massa aviat o massa tard i en tot cas sense concordança amb el passatge anàleg de l'orquestra, -passatge- que hauria de produir un efecte sobre l'espectador, en tant que auditor, adés al moment, adés a la direcció. Per tal negligència no sols l'actor anul.la l'efecte de la seva interpretació, sinó encara més els trets en qüestió de l'orquestra, com a conseqüència d'aquesta falta de sincronisme, extrevien l'espectador, que els pren forçosament com a capricis del compositor. És fàcil d'imaginar la sèrie de malentesos que provoca. A més a més, recomano al regidor que les desfilades del Tannhäuser no siguin executades a la manera estereotipada dels seguicis habituals d'òpera. A les meves darreres

òperes ja no hi ha cap seguici en el sentit ordinari.

Si, per tant l'entrada dels convidats a la Sangerhalle (acte II, escena 4) ha de ser representada per una colla de coristes i figurants que marxen de dos en dos i descriuen sobre l'escena el classic serpentí per finalment alinear-se militarment en dues files, mentre continuen les peripècies de l'òpera. Exigeixo simplement, que es faci executar l'orquestra, per a aquesta desfilada, la marxa de Norma o de Belisari, però no la meua música. Si es considera bo, en canvi, de conservar la meua música, l'entrada dels convidats ha de ser, en la seva ordenació, escrupulosament imitada de la vida real en les seves manifestacions espontànies. Rebutjo la regularitat de les marxes tradicionals. Com més grups de personatges entrin i siguin repartits amb varietat i llibertat, com a grups disseminats de parents i amics, millor serà la impressió de conjunt d'aquesta entrada. Cadascun dels cavallers i cadascuna de les dames seran rebuts amistosament i amb dignitat pel Landgrave i Elisabet quan entrin en escena. I a tota aquesta pantomima, ningú no ha de fer cap gest de voler parlar. En tota circumstància, tal limitació de la paraula ha de ser rigurosament llevada d'un drama musical.

A propòsit d'això, una cosa força important és que durant el Sangerkrieg -torneig de cantors- el grup lliure dels oïents i particularment la manifestació de l'interés variat i gradual que ells prenen davant l'esdeveniment principal. Aquí convé que el regidor desplegui tot el seu art, perquè aquesta escena és omplexa no podria produir tot l'efecte sinó es recorre als recursos més enginyosos.

De la mateixa manera ha d'ordenar la desfilada dels romeus a l'acte primer i tercer, lliure i d'una forma natural els grups seran repartits i es mouran segons la meua intenció. Crec que ja està prou explicat el final del primer acte, on durant tota l'escena i des que comença, -bé que de forma imperceptible- l'escena es va poblant de cavalls de caça i de mica en mica en són més. És igual que al final del tercer acte, on ha hagut d'assenyalar com un punt essencial el cant dels romeus joves, on l'execució depèn de disposicions particularment inútils a la posada en escena.

En fi, em resta de tocar un punt força important que reclama l'atenció del regidor: la interpretació de la primera escena de l'òpera, de la dansa -si es pot dir així- en el Venusberg.



Evidentment, no tinc cap necessitat de dir que no es tracta de cap manera d'una dansa de la manera que es practica a les òperes i ballets habituals. El mestre de ballet que s'ocupés de compondre una tal escena de dansa sobre aquesta música, no trigaria a riure-se'n de nosaltres i declarar la música com absolutament impossible. Al contrari, el que jo busco és una combinació de tot plegat, allò que l'art i la pantomima és susceptible de fer, un caos suggestivament salvatge i atractiu d'actituds i moviments, des de la mol·lície, la languidesa i el desig fins el desbordament de l'embriaguesa més tumultuosa dels sentits. La tasca no és certament fàcil de realitzar i per produir l'efecte caòtic desitjat, cal regular amb art i cura els més petits detalls. En el repartiment, les fases d'aquesta posta en escena salvatge estàndicades amb precisió. En els seus aspectes essencials, i aquí ho vaig advertir formalment a qui s'ocupa de fer-les, deixo carta blanca d'invenció, a condició que es respectin escrupulosament les situacions principals detallades. Moltes execucions de l'orquestra, suggeriran a tot regidor amb experiència les millors disposicions a prendre, en aquesta escena, per interpretar la música. Aquesta escena, naturalment, m'obliga a parlar del pintor-decorador, que no s'ha de confondre amb el maquinista.

Només un coneixement complet de tot el tema poètic i una perfecta harmonia amb el regidor i també amb el director d'orquestra sobre la realització, permetran al pintor-decorador i al maquinista de disposar l'escena com cal. Sempre que aquesta entesa no es produeixi s'acabara desfigurant totalment l'intenció de l'autor. Simplement perquè s'encaparrara a fer servir, costi el que costi, l'obra del pintor-decorador i del maquinista. Per bé que hagi estat encarregada i executada des d'un coneixement superficial d'un sol dels aspectes de l'obra!

L'escena del Venusberg ha de coincidir exactament amb l'escena de la vall de Wartburg, situat al fons -això que es concerti molt bé per a totes dues escenes, que exigeixen muntanyes transitables- està prou indicada al repartiment en els seus moments principals. És difícil crear l'escena amb el teló de núvols rosats perquè redueix l'escena a una superfície més petita. Tot l'efecte d'encantament serà destruït, si tal maniobra fos efectuada barruerament, fent pujar o baixar un pesat decorat lentament. A Dresde, després de repeticions fetes amb cura, aquesta maniobra resultà ben feta i es va produir tot l'efecte mitjançant unes cortines

transparentes pintades amb núvols que devallaven a poc a poc, una darrera l'altra. De manera que, al moment quan els contorns del decorat havien arribat a ser del tot visibles, una cortina opaca de llenç, pintat de rosa aïllava totalment el fons, darrera dels núvols. S'ha de calcular exactament el temps necessari per fer-lo coincidir amb la música.

La posta en escena del tercer acte no fou tan ben resolta, a Dresde, perquè no s'adonaren sinó després de la representació de l'òpera que hagués estat més convenient d'encarregar un decorat especial per a aquest acte. Jo havia cregut abans de la representació, que ni hauria ben bé prou amb fer servir el segon gran decorat del primer acte. Però es veié la impossibilitat de donar el mateix decorat, combinat en ordre al ple efecte de serenor d'un matí de primavera, inclús per una feina tan enginyosa com possible d'enllumenat, impressió d'una tarda de tardor indispensable per al tercer acte. A més en aquest decorat no es podria produir tot l'efecte, de l'aparició fantàstica del Venusberg. No vaig tenir més remei que accontentar-me per al segon quadre amb fer davallar bastant intempestivament les cortines de núvols del primer acte, que per manca d'aquestes l'aparició del Venusberg fou molt aproximada al primer pla i no produïa de cap manera, l'efecte misteriós de llunyania. Prego, doncs, als pintors-decoradors als quals està confiada la posta en escena de l'òpera, que es faci un decorat especial per al tercer acte i executar-lo de tal manera que doni a la darrera escena del tercer acte una nitidesa de tarda de tardor. Cal tenir en compte que al final, la vall s'ha d'il·luminar amb la claror de l'aurora.

A l'aparició màgica del Venusberg, convindria procedir de la forma següent: al passatge correspon una il·luminació força atenuada. En darrer terme cortines transparents, una darrera l'altra, de tal forma que els contorns del decorat de la vall, al fons, arribin a ser totalment imperceptibles. Així, el llunyà Venusberg, pintat de transparent per l'escena, serà situat a sota d'una il·luminació rosa-fosc. L'enginy del decorador i del maquinista hauran de buscar una disposició tal que l'efecte sigui produït com si el Venusberg, incendiats, s'apropés i s'estengués ben lluny perquè - tot i sent transparent- permeti de percebre les siluetes dels dansaires, el moviment dels quals, desordenats, hauran de ser visibles per als espectadors. Quan tot el fons de l'escena estigui ocupat per aquesta visió, es percep Venus, ajeguda

damunt del llit. Però la llunyania ha de semblar proporcionada a la talla real de l'ésser humà, per tal de produir l'efecte correcte. La desaparició d'aquesta visió es farà tot seguit, amb una ràpida atenuació i finalment per una supressió de l'enllumenat rosa, cada cop més viu fins allí, en darrer terme, així com a la nit completa que es fa momentàniament. Quan ressona el càntic fúnebre, es percep de seguida, a través de les dues cortines baixades, el seguici que davalla de les altures, en últim terme. Aleshores les cortines s'aixequen a poc a poc, una després de l'altra, la llum creixent de l'aurora il·lumina de mica en mica tota l'escena i finalment esdevé -tal com està indicat- la claror, la llum brillant de l'aurora.

Ara el decorador pot veure que la seva col·laboració intel·ligent és infinitament important, indispensable, i que jo li deixo una contribució no gens menyspreable per a l'èxit del conjunt. Tal èxit no podrà ser assolit sino a través d'una comprensió lúcida i immediata d'aquestes noves situacions. Iniciativa i decisió veritablement artístiques per la seva part, podran soles concòrrer per a la realització de les meves idees.

### **L'art del cant**

Després d'haver donat aquestes explicacions força detallades, vaig acabar adreçant-me als artistes en concret. No obstant no puc entrar en detalls amb ells pel que fa als seus papers. Ja que fora necessari que entrés en una relació d'amistat personal amb cadascun d'ells, per tenir aleshores tota la facultat.

Em limitaré, doncs, al que he exposat a grans trets pel que fa a la forma que cal dur els estudis de l'obra, amb l'esperança que, mitjançant el procediment indicat, els artistes reeixiran per si sols. Vull que les meves intencions els arribin a ser familiars, per tal d'adquirir la facultat de materialitzar tals intencions.

Però a totes les meves observacions adreçades al director musical, s'hi han fet moltes al·lusions a les meves exigències sobre la consideració dels artistes i, en particular, he agafat el pretext de certs passatges per motivar tals exigències amb una tal precisió que no em quedarà més remei que, per al muntatge de la representació, cridar l'atenció sobre elles. Les reitero quant a la manera de comprendre aquests passatges en concret, el mateix que per a tots els detalls de la representació. No obstant, considero bo d'insistir encara més exactament sobre

*Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080*

*http://www.associaciowagneriana.com      info@associaciowagneriana.com*

el caire dels principals papers.

El paper més difícil és, sens dubte, el de Tannhäuser. Confesso que podria ben ser, en el seu conjunt, una de les pedres d'ensopegar d'una representació dramàtica. Assenyalo com a tret fonamental, el meu entendre, d'aquest caràcter, la plenitud, sense treva i immediatament activa, exaltada fins a un grau suprem, de la impressió que ell en rep de l'instant que viu i la vivacitat de la reacció que produeix la manifestació de tal plenitud, quan hi ha un canvi sobtat de la situació. Mai i en cap part Tannhäuser s'accontenta amb ser "un de més". Ell és un tot sencer i complet. És amb l'èxtasi més absolut com ell ha assaborit l'embriaguesa en els braços de Venus. És amb el sentiment més nítid de la separació que trenca els lligams que el retenen a Venus, sense ultratjar el desig amorós. És, sense la menor segona intenció, qui es lliura a la sensació punyent de la llar natal que acaba de recordar, en la intimitat estreta de velles sensacions, a l'explosió banyada de ll'agrimes d'un penediment ingenuament religiós. El crít que llença: "Lloat tu, Senyor, infinit és el miracle de la teva gràcia", és l'exclamació involuntària de la impressió que fa vibrar fins les fibres més pregones el seu cor, amb una força irresistible.

Aquesta impressió i la necessitat de reconciliar-se amb el món -amb el món dels sentits més enlairats i més gran no obstant- són tan violentes i sinceres que busca, temorenc i altiu, apartar-se de la vida dels seus antics companys i del perdó que li ofereixen: no vol fer marxa enrera, ans enlairar-se a la grandesa i al sublim que li acaben de ser revelades en el nou sentiment que ha adquirit del món.

Aquest sentiment és només ara susceptible de respondre a la seva sensibilitat, de sobte es diu "Elisabet": Passat i futur es confonen per a ell amb la rapidesa de la llum, davant de la notícia que Elisabet l'estima, estrella brillant d'una nova vida. Dominat totalment per aquesta nova impressió que mai no havia experimentat, s'exalta en una deliciosa joia de viure i corre a l'encontre de l'estimada.

Davant de la seva ànima, tot el passat no és més que un somni llunyà i confús: Ell no veu més que un objecte, una dona adorable i dolça, una verge tendre que l'estima. No experimenta sino una cosa en aquest amor, el sentiment d'haver trobat una flama de vida roent i que el devora tot.

Amb el mateix foc i amb el mateix ardor, ha fruit abans de l'amor de Venus. Fatalment, ha de menester reemplaçar el jurament que li va fer a ella, lliurament als

seu adéu: "Ser sempre el seu valent servidor, amb i contra tothom". Un món que no deixa de posar la seva valentia a prova. En aquest món, on l'orgullós -mateix-compleix en si mateix el sacrifici que la debilitat reclama d'ell, la humanitat no troba la justificació de la seva existència sinó reconeixent la necessitat d'una mediació infinita de les seves impressions involuntàries, per tal de permetre'l manifestar-se mitjançant la impressió que comporta tota moral formal.

Tannhäuser, que no és amo sino de l'expressió més immediata dels seus sentiments més sincers, més instintius, ha de trobar-se en oposició total amb aquest món, i tal oposició ha de ser tan fortament conscient per als seus sentiments que, per mantenir la seva existència, lluitarà per als seus enemics en la vida i en la mort. Aquesta necessitat, no la sent sinó al moment quan s'obre el torneig dels cantors. Per tal de satsifer, oblida totes les contingències, oblida tota consideració. I per tant, el seu sentiment no rivalitza sinó per l'amor d'Elisabet quan acaba per declarar-se exaltat cavaller de Venus. Aleshores assoleix l'apogeu de l'instint alegre de viure i res no podria fer-lo vacil·lar en el paroxisme de l'èxtasi, quan, tot sol, desafia tothom, sinó la imatge única, completament nova, la qual mai no advertí, que s'apodera de tota la seva sensibilitat: La dona que, per amor, se sacrifica per ell.

Des dels plaers desmesurats que ell gaudia als braços de Venus, aspirava el dolor. Aquest desig profundament humà havia de conduir-lo a la dona que sofreix ara amb ell, mentre que Venus no parava de fruir. La inspiració té lloc i a partir d'ara no pot viure sense provar dolors tan intensos que fins fa poc eren la seva joia. Tanmateix aquests dolors ell no els cerca, no els accepta de bon grat. Però, penetrat per la pietat, són com una força irresistible al cor que ara conserva, amb tota l'energia de la naturalesa, fins l'anihilament de si mateix. Aquí es manifesta quina diferència enorme separa el seu amor per Elisabet del seu amor per Venus. De la qual no pot soportar les mirades, la veu de la qual li traspasa el cor, com si fos una espasa, ha de cercar d'apaivagar-la pel suplici més extraordinari. Perquè ella pateix el martiri, per amor envers ell, i quan no hauria de concebre tal apaivagament sinó en el futur més llunyà, en el moment dolorós de la mort.

Hi haurà ara un patiment que no suportés amb joia? Davant d'aquest món que combatia fa tan sols un moment, com un enemic mortal, baladrer de crits de victòria,

ell es llança a la palestra amb un fervor voluntari bo i deixant-se trepitjar. No és com els altres peregrins que s'imposen fàcils penitències per tal de salvar-se. Sinó "Per tornar dolces les llàgrimes que vessà pel pecador", ell busca, en els patiments més espantosos, el camí de la salvació. Perquè aquesta salvació no pot ser altra cosa que saber endolcir aquells plors vessats per ell. Hem de creure amb ell que mai cap romeu aspirà amb tal fervor a la salvació. Sinó que més sincers i més complets foren la seva humiliació, contricció i desig de purificació. Com gran devia ser també l'aversion a la mentida i la esterilitat de cor que trobà al final del seu peregrinatge.

Ara bé, a causa de l'alta sinceritat del seu sentiment que no tenia per objecte la seva salvació, sinó l'amor d'una criatura estimada, trobà finalment que el seu odi contra el món, que sortiria d'òrbita si hagués volgut declarar-lo lliure, vet aquí el seu amor, feia que el seu odi s'enlairés en flames roents, flames que li devoren el cor de la desesperança. Quan torna de Roma, no és ja sino la ràbia contra el món que l'ha exclòs, a causa de la gran sinceritat dels sentiments, del dret a la vida i no és per desigde plaers que vol retornar al Venusberg, és que odia el món al qual vol palesar el seu rebuig i desesperança. Així s'amargarà de les mirades del seu àngel per tal d'endolcir les llàgrimes del qual tot el món no ha pogut oferir-li aquest bàlsam.

Així és com estima Elisabet. I així és l'amor que ella li torna. Ella ha pogut fer allò que no ha pogut fer tot el món moral, pregant per ell. Ella l'estima a desgrat del món. I és així, en la santa consciència de la virtut de la seva mort. Ella rescata, morint-se, el pecador. I Tannhäuser, moribund, li agraeix aquesta prova sublim d'amor. Però no hi ha ningú prop del seu cos que no pot envejar el seu destí. I el món sencer, el mateix Déu, el proclama benaurat.

Ara declara que cap actor, ja sigui el més gran del present i del passat, arribarien mai a representar perfectament el personatge del Tannhäuser tal com jo vull i segons les característiques que acabo de donar. A la pregunta de saber de quina manera considero possible que un cantant d'òpera ho pogués aconseguir, responc simplement així: És a la música només qui pertoca l'esbós de tal feina. No és sinó per la mateixa música que un cantant dramàtic ho podra aconseguir. Mentre que l'actor buscaria en va, en els procediments de la declamació, l'expressió que li fes

aconseguir un caràcter d'aquest gènere, la música li ofereix, per si mateixa, al cantant, de la qual exigiria jo, per tant, que es consagri exclusivament amb vehemència i sense recances, a la tasca que li proposo. Segur que se'n sortirà.

Precisament he d'exigir del cantant del Tannhäuser que abandoni i obliidi a l'acte el seu ofici de cantor d'òpera. Com a tal, no pot pensar en absolut d'aconseguir de vèncer en la feina proposada. Una veritable maledicció resultant de l'execució de la part de tenor habitual es responsabilitza en particular als nostres tenors i ens els fan veure com éssers poc virils, flonjos, sense cap energia. Sota la influència i com a conseqüència d'una educació absolutament criminal que reben normalment, s'han avesat, en tot el curs de la carrera teatral, a no amoianr-se gota sinó dels detalls més mesquins de la manera de cantar i donar-los a l'exclusiva atenció, cos aque arriben a fer rarament en escena, de no preocupar-se d'altra cosa que de fer sortir graciosament un sol o un bemoll, o de felicitar-se si el bemol o el sostingut o el la ha estat ben situat. Fora d'aquestes atencions i d'aquestes alegries, d'ordinari no coneixen més que el plaer de l'adorno i de la cura d'agradar tant com sigui possible per l'adorno i la veu, tot plegat, la seva finalitat és obtenir sobre tot alts honoraris (3).

El simple fet de fer una labor com la de representar el meu Tannhäuser, n'hi ha prou per inspirar el cantant la inquietud sobre si mateix i que tal inquietud l'incita a aportar diferents modificacions als seus costums d'escena. En la meva suposició. Arribo fins a esperar que, si els estudis del paper de Tannhäuser són dirigits com he indicat, s'establirà en els costums i en les idees del cantant una modificació favorable a la tasca. I que tal modificació conduirà al que està bé i és desitjable. Però no puc esperar cap resultat favorable de tals esforços, sinó quan aquestes modificacions comportin una revolució completa en ell i en els seus mètodes de comprendre i d'interpretar. Revolució que li farà prendre consciència que per endegar a questa feina, ha de canviar totalment i arribar a ser exactament l'inrevés del que havia estat fins ara.

Que no hem digui que altres feines li han estat proposades, que reclamaven de les seves facultats d'actor exigències inhabituals. Puc demostrar-li que les adquisicions que ha fet en els suposats papers de tenor de l'època moderna, no li serviran certament per al Tannhäuser. Perqué jo li demostraria que, a les òperes de

Meyerbeer, posem per cas, el caràcter dels tenors moderns, que jo censuro, ha estat combinat, previst, invariable, amb la més perfecta habilitat per al conjunt de l'obra i segons els mitjans i la finalitat convinguts.

Aquell que basant-se en éxits anteriors a les esmentades òperes, i posant en joc aquest art de la representació que bastava allà, per interpretar en general i fer estimar aquestes obres, voldrien interpretar el Tannhäuser, d'aquest paper en faria exactament el contrari del què és. Per descomptat, en el Tannhäuser desconexaria l'energia de la seva natura, li donarien un caràcter tou, flotant, sense consistència ni virilitat. Llavors, per a un ell superficial el seu atractiu rauria en una concepció falsa - que el faria aparèixer com una espècie de parent de Robert el Diable.

Res no podria tornar el conjunt del drama més intel·ligible. Res no podria desfigurar més el caràcter principal, que representar un Tannhäuser indecís, un bon jan, aburgestat devot i sobre tot, víctima d'alguna afició al llibertinatge. Crec haver-lo mostrat més enlairat, a l'anàlisi del seu tarannà. Com no puc esperar la comprensió de la meua obra sinó de la justa comprensió i representació del paper principal, tal com l'acabo de caracteritzar, l'interpret del Tannhäuser pot sentir quines exigències extraordinàries li imposito. Però a canvi de quin reconeixemnet amistós m'obligarà, si compleix del tot les meves intencions. Sense embuts el declaro que la creació assolida del Tannhäuser marcarà l'apogeu de la seva carrera.

Després d'aquesta llarga plàtica amb el cantor de Tannhäuser, no em resta gran cosa a dir als intèrprets dels altres papers. Tot allò dit suara afecta també en general. Els dos papers de dona, Venus i Elisabet, són els més difícils, després del de Tannhäuser. El de Venus no estarà ben fet sino és per una actriu de físic agradable, caldrà també que tingui una confiança completa en el seu personatge, cosa que només aconseguirà quan estigui convençuda que tots els actes de Venus són lògics, inclús quan s'eclipsa davant la dona que se sacrifica per amor. La dificultat del paper d'Elisabet és, en canvi, que l'actriu ha de mostrar, per descomptat, una ingenuïtat juvenívola i virginal, sense trair el sentiment femení i per dir-ho d'alguna manera experimentatnt, que li farà desenvolupar la seva missió en el moment oportú.

La resta de papaers masculins no estan tan carregats. Per a Wolfram, que té un paper no gens fàcil, li bastarà de buscar els desitjos de la part més sensible del



públic., per estar més segur de guanyar-se'l. El seu sentir, no tan impulsiu, li han permés aplicar el seu pensament i el seu cor a les experiències de la vida. És, doncs, un poeta i un artista. Mentre que Tannhäuser és per damunt de tot un home. L'actitud que té davant d'Elisabet, que un orgull viril el fa suportar amb tanta dignitat i la seva pietat infinitament pregona envers Tannhäuser, que certament no entén-en faran d'ell un dels personatges més interessants. Que l'interpret d'aquest paper es guardi només de considerar el cant com a massa fàcil i de donar-li un caràcter superficial. Posem per cas, en el torneig dels cantors, el primer cant, que exposa la història de les seves concepcions artístiques i humanes, Wolfram l'ha d'interpretar amb una major delicadesa, sense perdre de vista l'aspecte poètic i necessitarà assajar força per posar-se en harmonia amb la varietat d'expressió necessària per donar l'efecte al fragment.

Després dels "actors", voldria, per acabar, adreçar-me als "cantors" en particular, si no cregués fatigar-los. Admeto que ja he dit prou coses per tal d'explicar els meus desitjos als actors, pe bé que hagi estat com un relat de l'art del cant.

## CITES

1. En allò que fa referència a la part cantada, si l'interpret del rol de Walther, en el solo tan greu que li es confiat en el torneig de cantants (però que en tot cas cal mantenir en el to establert ) es trobés incòmode per les notes agudes, demanaria en aquest casal director d'orquestra que modifiqués la part de Walter de manera que, independentment dels passatges en que fa el solo, les notes del paper d'Enric siguin escrites en la seva partitura i que en canvi, a aquest personatge la part més aguda de Walther.

A la partitura autografiada Wagner indica les pàgines que eren utilitzades a l'època que va escriure aquestes observacions. La Biblioteca de l'Opera de París en conserva un exemplar.

- 2) Adreço el meu comunicat, de manera general a tota una categoria de persones: m'és naturalment impossible prendre en consideració casos particulars més o menys allunyats de la naturalesa d'aquesta categoria: tinc forçosament que parlar en superlatiu, tenir en compte els greuges existents, però aquest superlatiu no s'ha d'aplicar evidentment, a nombroses personalitats.

*Associació Waagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080*

