

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 17 AÑO 1995

TEMA 6: CANTANTES, INTÉRPRETES, DIRECTORES

TÍTULO: **WAGNER INÉDITO. CONSIDERACIONES SOBRE TANNHÄUSER**

AUTOR: Richard Wagner

*Iniciamos aquí la andadura de esta nueva sección, con una selección de unos escritos del Maestro que bajo el título de “Mis recuerdos sobre Luis Schnorr de Karolsfeld”, nos muestran sus vivencias sobre el que fuera un gran cantante y amigo del compositor, que falleció en 1865. Estos recuerdos fueron escritos en 1868. Por motivos de espacio, hemos reducido ostensiblemente las consideraciones del Maestro, resaltando lo que nos ha parecido más significativo sobre las indicaciones que a lo largo de este escrito muestra relativas a la adecuada forma de representarse alguna de sus obras y a las directrices tan concisas que Wagner daba siempre para la adecuada interpretación de sus obras. En este caso hemos seleccionado los comentarios que aparecen sobre “Tannhäuser”.*

\* \* \*

...Se aprovechó su presencia para dar una representación de “Tannhäuser”, sin preparación ninguna, y encargándose él del papel principal con un solo ensayo en la escena. No podía servirme, pues, más que de indicaciones verbales para hacerle comprender las explicaciones que esperaba sobre su cometido, el más arduo entre todos los papeles de hombres de mis dramas. Bajo un punto de vista general, le comuniqué la triste experiencia que había hecho sobre el efecto producido hasta entonces en el teatro, por mi “Tannhäuser”: el resultado último nunca había sido satisfactorio, porque jamás habían sido vencidas, ni siquiera comprendidas, las dificultades del papel principal.

Le indiqué como rasgo dominante de ese papel **la suma intensidad, así del éxtasis como de la contrición**, sin emplear ninguna gradación intermedia de sentimiento, sino bruscamente y por un contraste bien acentuado. Para fijar mejor este principio de su interpretación, le señalé la importancia de la primera escena con *Venus*; si falla el efecto conmovedor que debe producir esta escena, es inevitable el fracaso de todo el conjunto; por más

que el actor lance gritos de alegría en el primer final, por más que se arrebate y se subleve en el tercero bajo el anatema, no hay ya modo de enderezar las cosas. La importancia de esa escena no estaba indicada bastante claramente en el primer bosquejo; más tarde, cuando lo reconocí, me ocurrió la idea de la nueva interpretación, que en la época de que hablo, aún no había sido puesta en estudio en Munich. Schnorr tenía que salir de su empeño con el antiguo sistema; razón de más para que se esforzase en traducir un combate espiritual extraordinariamente doloroso, lo cual en ese pasaje depende exclusivamente del artista; podía conseguirlo, siguiendo mi consejo de considerar como un **crescendo** poderoso todo lo que precede a la exclamación decisiva: “¡Mi salvación reposa en María!”

Le dije que al llegar a esta palabra “¡María!” debía haber una explosión tan enérgica, que el milagro operado inmediatamente del desencanto del Venusberg y del transporte al valle natal, apareciese de un modo claro y rápido como la realización necesaria de las exigencias inevitables de un alma sobreexcitada hasta el extremo. Añadí que el momento de esa exclamación debía tomar la actitud de un hombre arrebatado por el éxtasis más sublime, dirigiendo al cielo una mirada exaltada y fija, y permanecer así, sin cambiar de sitio, hasta el instante en que los caballeros entran en escena y lo apostrofan. En cuanto al modo de dar cima a esa empresa, declarada imposible algunos años atrás por un cantante renombradísimo, yo mismo se lo indicaría directamente en el ensayo, poniéndome cerca de él. Me colocaría enfrente, y siguiendo paso a paso la música y el desarrollo de la escena, desde la canción del pastor hasta el desfile de los peregrinos, le apuntaría la marcha interior de los sentimientos estáticos, desde la completa y sublime inconsciencia hasta el despertar gradual de la percepción exterior, producido sobre todo por el renacimiento del oído, mientras la mirada desencantada por la vista del azul celeste, se niega a reconocer aún el antiguo mundo terreno de la patria, como si temiese romper el encanto, permaneciendo, pues, fija esa mirada, dirigida sin cesar hacia el cielo; sólo el juego expresivo de la fisonomía y una blanda distensión a lo último de la actitud erguida del cuerpo, deben delatar la invasión de la ternura en el alma regenerada, hasta que toda agitación se desvanece ante el avasallamiento divino, hasta que el pecador se postra con humildad,

profiriendo al fin la exclamación: “¡Llor a ti, Omnipotente! ¡Grandes son las maravillas de tu gracia!” Luego, cuando ya de rodillas une su voz tímidamente a la de los peregrinos, su mirada, su cabeza, su cuerpo entero, se inclinan más profundamente cada vez, hasta que, sofocado por las lágrimas, poseído de un nuevo y saludable desfallecimiento, queda tendido, inanimado, con la faz en la tierra.

(...)

Después de aquel ensayo no volvimos a decir una palabra de “Tannhäuser”. Aun después de la representación, que tuvo efecto la noche siguiente, apenas si cruzamos una palabra sobre el particular; por mi parte, ni le dirigí elogios ni le di las gracias: aquella noche, merced a la interpretación maravillosa, enteramente inexpresable, de mi amigo, dirigí hasta el fondo de mi propia creación una de esas miradas que rara vez, quizás jamás, ha sido dado dirigir a un artista. Se siente uno poseído entonces de un arrobamiento sagrado, ante el cual debe guardarse un silencio religioso.

En esa única representación de “Tannhäuser” que jamás se repitió, Schnorr había realizado cumplidamente mis intenciones artísticas más íntimas; no se perdía de vista un solo instante el elemento demoníaco en el transporte o el dolor; el pasaje de una importancia tan decisiva en el segundo final “Para guiar al pecador a la salvación...”, sobre el cual había expresado yo tantas veces exigencias inútiles; ese pasaje de dejaban a un lado obstinadamente todos los cantantes por su gran dificultad, y todos los directores por el movimiento obligado de los instrumentos de cuerda, lo interpretó Schnorr por primera y única vez con la expresión intensamente conmovedora que convierte al héroe, de un objeto de horror, en el ser sobre el cual se concentra la piedad. El ardor frenético de su contrición durante la conclusión tan movida del segundo acto, y su despedida en respuesta a la de *Isabel*, preparaban perfectamente su aparición en el tercer acto con los signos de la demencia; de aquel alma helada brotaba después la emoción de una manera más embargadora, hasta el momento en que un nuevo acceso de locura volvía a evocar la visión mágica de *Venus* con un poder casi tan despótico como el del primer acto, cuando la invocación a María hacía reaparecer milagrosamente el mundo de la luz, el mundo de la patria cristiana.