

M U S I C A

MARZO DE 1861: TANNHÄUSER

Por Jesús BAL Y GAY

PARÍS ES un potente resonador. Su ambiente artístico y literario, entre cuyos ingredientes figuran el escándalo y la publicidad, se prolonga más allá de las fronteras nacionales para condicionar, con más o menos intensidad, el de casi todos los demás países cultos. Lo que sucede en París se sabe de inmediato en todas partes, y en todas partes tiene consecuencias.

En aquel ambiente se libraron batallas literarias y artísticas memorables que influyeron decisivamente en la historia de la cultura universal. Una de ellas, recuérdese, el estreno de *Hernani*. Otra, el estreno de *La consagración de la Primavera*. Y otra, ésta cuyo centenario se cumple ahora en marzo: el estreno en París del *Tannhäuser*, batalla ganada, como todos saben, por los enemigos de Wagner, pero que, paradójicamente, tenemos que considerarla hoy como el comienzo de la gloria universal del compositor.

El suceso, como suele acaecer con los de su índole, sirvió en primer lugar como piedra de toque de inteligencias y sensibilidades, así como también de éticas. Pero realmente no fue una explosión súbita, imprevisible, sino algo que se había venido fraguando desde hacía trece meses, desde una serie de conciertos que Wagner había dado en el Teatro Italiano y en la que el compositor había dirigido fragmentos de sus obras. Poco importaba que plumas tan prestigiosas como la de un Théophile Gautier hubiesen ensalzado la música de Wagner algunos años antes. Al anuncio de aquellos conciertos en los Italianos, las opiniones se dividieron en dos bandos absolutamente contrarios: "Los unos anunciaron maravillas —dice Baudelaire— y los otros se pusieron a denigrar a ultranza obras que todavía no habían oído." La actitud de estos últimos podía apoyarse en unos artículos de Fétis publicados en la *Revue et Gazette musicale de Paris* el año de 1852, rabiosamente antiwagnerianos, en los que "la exasperación del viejo dileteante —al decir de Baudelaire— servía sólo para probar la importancia de las obras que él condenaba al anatema y al ridículo". Pero hay motivos para creer que también muchos de los partidarios de Wagner hablaban sólo de oídas y movidos por el prejuicio. Aquellos tres conciertos apasionaron a la opinión parisiense, entusiasmaron a espíritus despiertos como Baudelaire y le costaron a Wagner una fuerte cantidad de dinero. Pero, lo que es más importante, prepararon el terreno para que Mme. de Metternich lograra del emperador Napoleón III la orden de que se montara *Tannhäuser* en la Ópera.

Ciertamente pueden calificarse de regios los preparativos del histórico estreno. Wagner mismo revisó la obra —que se había estrenado en Dresde el año de 1845— y la dejó en la versión que hoy se representa habitualmente. Se encomendó la traducción del libreto a Roche y Mütter. Se escogieron los cantantes de acuerdo con las indicaciones del autor. Los decorados se proyectaron con magnificencia. Y, en fin, se le dedicaron a la obra 164 ensayos, de los cuales no menos de 14 fueron con orquesta. Imagínese la expectación que tales preparativos habrán despertado en un París ya excitado por aquellos conciertos del Teatro Italiano y las polémicas que los habían seguido. Pero también es fácil de imaginar la hostilidad creciente de los antiwagnerianos ante la generosísima hospitalidad que la Ópera estaba dispensando al *Tannhäuser*, y no sólo de los antiwagnerianos más o menos desinteresados, sino también de los compositores franceses que veían preteridas sus obras en favor de la del teutón.

Sumada a esa irritada hostilidad se ha señalado como una de las causas del fiasco que fue el estreno parisiense de la obra la falta en ella de ballet. Los señores abonados a la Ópera tenían una profunda y curiosa debilidad por el cuerpo de baile de aquella casa. El cuerpo de baile de la Ópera era toda una institución económico-galante, basada más en el amor que los señores abonados sentían por las danzarinas que en el que pudieran sentir por la danza. Aquellos respetables caballeros —románticos decadentes que, según dicen, gustaban de be-



ber el champaña en una zapatilla de baile — no se contentaban con admirar en privado los encantos de sus protegidas, sino que iban a la Ópera para contemplarlos a la luz de las candilejas y al son de una música sin complicaciones. También en este punto, como en los demás tocantes al caso del *Tannhäuser* en París, Baudelaire habló claro y con justicia: "Que los hombres que pueden permitirse el lujo de tener una querida entre las bailarinas de la Ópera deseen que se exhiban lo más a menudo posible los talentos y las bellezas de su compra, es ciertamente un sentimiento casi paternal que todo el mundo comprende y excusa fácilmente; pero que esos mismos hombres, sin cuidarse de la curiosidad pública y de los placeres del prójimo, hagan imposible la ejecución de una obra que les disgusta porque no satisface las exigencias de su protectorado, he ahí lo intolerable. Guárdense ustedes su harén y conserven religiosamente las tradiciones de éste; pero hagan que nos den un teatro en el que los que no piensan como ustedes puedan encontrar otros placeres más conformes con sus gustos. Así nos veremos libres de ustedes y ustedes de nosotros, y todos contentos." Como verá el lector, Baudelaire siguió con éxito la vieja norma policiaca de los franceses —*cherchez la femme*— para descubrir los móviles —a lo menos uno de los principales— del asesinato del *Tannhäuser*.

Por otra parte, el criterio de Wagner de lo que debía ser el drama musical, aunque no aplicado con tanto rigor como en obras posteriores, hacía del *Tannhäuser* una obra que iba a contrapelo de las costumbres y gustos del público: no había en ella arias ni duos perfectamente delimitados, al final de los cuales se pudiese aplaudir; no había recitativos durante los cuales se pudiese charlar en voz más o menos baja; cada acto tenía una continuidad que resultaba fatigosa para aquellos oyentes. Y además el mismo estilo wagneriano, de novedad violenta aun en esta obra no demasiado apartada de la tradición, tenía que resultar bastante indigesto para aquel público. La orquestación misma resultaba, por insólita, insoportable. No ya en 1861, sino en vida de nuestros padres era un tópico lo de lo ruidoso y lo estridente de la orquesta de Wagner, un juicio que a nos-



Wagner



Caricatura de Pic-Panthere en el Scapin (1876)

otros nos parece completamente disparatado. Era necesario un nuevo espíritu en el público para que ese arte encontrase eco. Y eso sólo existía en una minoría, en la de los que buscaban el *frisson nouveau*, en la de los espíritus afines al de un Baudelaire, de un Gautier, de un Delacroix. Y por supuesto, y ésta es una de tantas lecciones que la historia nos da a este respecto, sólo cuando esa minoría alcanzó a penetrar en el seno de las mayorías lograron éstas comprender y gustar el arte de Wagner. La defensa apasionada e impopular que un Baudelaire hizo entonces de la música wagneriana contribuyó poderosamente al porvenir de ésta. Sin ella, el vulgo —el de abajo y el de arriba— habría dado al traste para siempre con esa música. Porque al vulgo no le gusta más que la vulgaridad.

Que la obra de Wagner —y me refiero no sólo al *Tannhäuser* sino a la totalidad de la producción wagneriana— tiene máculas, y graves, es cosa hoy bien sabida. Habrían constituido una base firme de ataque para los enemigos del compositor que tanto se movieron y gritaron en París entre 1860 y 1861. Pero la verdad es que así como les faltó inteligencia para ver los méritos de esa música les faltó también para descubrir sus defectos. No hacía falta ser un técnico de la composición para, por ejemplo, denunciar la garrulería, los numerosos pasajes de relleno y la tendencia a lo amorfo —falta de una firme estructura— que vician lo que, al mismo tiempo, es una música genial.

Y si los tres conciertos del año 60 y las tres únicas representaciones del *Tannhäuser* al año siguiente sirvieron como

piedra de toque de la inteligencia de partidarios y enemigos, también sirvieron para revelar la índole ética de algunas personas. Ya hemos visto lo que, con toda justicia, dijo Baudelaire del dogmático Fétis. Añadamos a la conducta de éste la del otro pontífice de la crítica parisiense Scudo, tan lleno de ira como vacío de

sensibilidad e inteligencia. Añadamos todavía el proceder de un público que, rabioso de no entender la obra que se estrenaba en la Ópera, llegó a abuchear a la señora de Metternich y a la propia esposa de Wagner.

Pero todavía tenemos otro caso de lamentable conducta, no por menos violento menos escandaloso: el de Berlioz. El paladín de la renovación musical de Francia, el defensor de los músicos progresistas tuvo a bien callar ante el fiasco de *Tannhäuser* y ceder su puesto en el *Journal des Débats* a d'Ortigue para que lo comentara. Semejante acción no fue dictada por una posible cobardía, sino también por la satisfacción —expresada en privado reiteradamente— que Berlioz sintió ante el fracaso de su rival, una satisfacción que no habría podido ocultar de haber comentado en sus habituales folletines el desastroso estreno. *Tannhäuser* había merecido de la Ópera y del Emperador unos honores a los que hacía tiempo que aspiraban *Los troyanos*. La amargura que esto produjo a Berlioz vino a colmar la rivalidad que sentía para con Wagner, bien alimentada por su esposa Marie Recio, mujer venenosa como la que más. Grave falla de un carácter que, profundamente egocéntrico, se presentaba a sí mismo como altruista en grado sumo. ¡Qué diferente, en ese plano, de un Schumann! Y al cabo de los años el egocéntrico Wagner, triunfador de innumerables fracasos, había de lograr un Bayreuth, mientras que Berlioz, su contrapartida francesa, moriría desesperado por la indiferencia de la gente. Pero eso fue cuestión de energía y de sentido que uno se siente tentado de calificar de comercial. En eso Wagner resultó insuperable.

