

WAGNERIANA CASTELLANA N° 44 AÑO 2002

TEMA 8. OTROS COMPOSITORES: 8.2. WAGNERIANOS DEL RESTO DE EUROPA

TÍTULO: **SIEGFRIED WAGNER COMO REGIDOR**

AUTOR: *Dr. Hans Lebede*

En un librito sin pretensiones, repleto de recuerdos, que Siegfried Wagner editó en 1923, se encuentra la frase: “Mi madre confiaba cada vez más en mi. Primero, en 1896, me dediqué a las pruebas de luminotecnia y escenografía; a partir de 1901 demostré que tenía talento para la dirección de escena ...”

¡Sí, lo tenía! Y quien, a partir de la reanudación de los Festivales, después de la guerra, ha podido seguir, con ojos bien abiertos, el trabajo que Siegfried Wagner realizó, trasladando a escena, con máxima pureza las obras de su padre, puede contarlo página a página. Como, en primer lugar, supeditado todavía al viejo, pero maravilloso atrezzo de los años anteriores a la guerra, fue renovando lentamente, según le permitieron las circunstancias económicas, los medios de expresión escénicos. En 1925, nuestros ojos ya poco adaptados a gasas y telones, no se sintieron molestos ante paisajes pintados, escaleras de madera e instalaciones luminótécnicas ya en desuso. En lugar de tales cosas, se instalaron, en el “Anillo”, rocas y piedras corpóreas y al mismo tiempo el movimiento de actores, se hizo más convincente, se estructuró con más riqueza de detalles. A partir de aquel momento ningún viejo decorado, con la parte superior cerrada, impide ver la inmensidad del cielo. Ninguna aparición corpórea intenta simular las Walkirias cabalgando por las nubes: unas ráfagas luminosas anuncian su proximidad. Doy algunos ejemplos, algunos detalles, para hacer patente la voluntad de renovación de las actuales puestas en escena y rechazar la insostenible acusación que Bayreuth pretende mantener todavía el inmóvil conservadurismo de la época de su creación, cuando, en 1876, se utilizaba la técnica más perfecta que en aquellos momentos era posible obtener ... Debemos alegrarnos de tal cosa. Soy partidario de los decorados esquemáticos, de las escenografías simplemente alusivas, pero reconozco que algunas de las viejas puestas en escena, como por ejemplo la del solitario bosque del segundo acto de “Siegfried”, en la cual, a través del luminoso verdor se entreveía la claridad del fondo, causaban un delicado efecto pictórico. Debemos alegrarnos todavía más cuando admiramos asombrados las mutaciones en “El Oro del Rin” y en el tercer acto de “Siegfried”, cuando la

técnica logra singulares efectos artísticos: cuando en toda la anchura de la escena aparecen vapores que progresivamente forman una columna de humo que se eleva hasta el cielo, reuniéndose allí con las nubes que descienden, quedando invisible tras esta pared ondulante el cambio de decorado.

Los medios con que Siegfried Wagner trasladaba al espacio escénico las indicaciones del padre, experto en el movimiento de actores, y también como desarrollaba sus propias iniciativas, se encontraban libres de la rutina que con frecuencia aparece en los repertorios habituales. De nuevo más ejemplos para que la cosa quede clara: la escena de los vasallos en “El Ocaso de los Dioses”, la colocación de los grupos entorno el altar de los sacrificios donde tiene lugar el juramento de Siegfried y Brunilda sobre la lanza, y el gran contraste del juguete cómico: la escena de la pelea en “Los Maestros Cantores” y la agitada fiesta en el prado, junto al Pegnitz. ...

Todo esto, además del renovado “Tristan” de 1927, nos hace más y más evidente un Siegfried Wagner excelente director de escena, cosa que la madre había descubierto dos decenios atrás. Ya en 1904 le confió la producción de “Tannhäuser”, que se daba por segunda vez en Bayreuth y él solo logró que por primera vez las ideas del padre se hicieran realidad.

Es un viejo objeto de controversia el tomar la decisión de si debe darse “Tannhäuser” en la versión de Dresde, la de su estreno, con las modificaciones que el mismo Wagner introdujo dos años más tarde, en 1845, o bien preferir la versión de París, la de 1861, con la ampliación de la escena del Venusberg, que introduce ya en la obra el estilo Tristan, en un periodo creador tan temprano. Muchos Teatros ofrecen la versión que según la opinión que Wagner expresó en Dresde, debe darse “sin un auténtico ballet, solo con un par de primarias pinceladas” como debía suceder en la Corte de la Diosa del Amor. En Bayreuth se tenía en cuenta el deseo del Maestro, según el cual solo era válida la última versión, la que debía darse en todas las representaciones. Esto es lo que sucedió cuando en 1891/92 Cosima puso por primera vez la obra en escena en el Teatro del Festival y lo mismo se hizo cuando en 1904/05 Siegfried Wagner la dirigió escénicamente.

Su madre fue asesorada por Madame Zucchi, en “la difícil escena coreográfica, que en su momento la Ópera de París fue incapaz de interpretar acertadamente”, en este caso se cumplieron todas “las indicaciones del poema, adaptando el ritmo y los movimientos a cada uno de los temas según sus gradaciones.” Siegfried, en 1904, tuvo una colaboradora todavía más genial, que realizó algo completamente distinto al ballet clásico. Para las danzas

de las bacantes, el padre había recomendado: “una reproducción de la danza arcaica”, y a partir de esta indicación Isadora Duncan empezó su reforma de la danza superando felizmente las antiguas escuelas de ballet. Así, ella - en su casa me encontré por primera vez con Siegfried Wagner - realizó en 1904 la coreografía de la bacanal y la de las tres Gracias. Fue solo una primicia - ya que todavía no existía su escuela - con la cual “pudo mover en la escena del Teatro del Festival un tropel de ninfas, faunos, sátiros, tal como Wagner había tenido en mente”. Son interesantes los comentarios que hizo sobre esta escena que según su opinión: “solo existe en la mente de Tannhäuser, son las visiones que tiene en brazos de Venus, es el grito de concupiscencia que se extiende por el mundo.” Es sorprendente que esta intuitiva visión concuerde absolutamente con el comentario que el maestro dejó escrito en una nota que Cosima encontró una noche entre unos viejos papeles. A partir de este momento Isadora Duncan tuvo absoluta libertad en coreografiar las danzas. (Memorias de Isadora Duncan. 1928, Editorial Amalten, Zurich-Leipzig-Viena. Pags. 140-149)

Pasaron décadas. La gran innovadora murió pero la danza encontró nuevas formas. Y al transformarse ofreció nuevas y mejores ideas; así, en Bayreuth se puso al servicio de la idea del Maestro, que deseaba: “un compendio de todo lo que es capaz de ofrecer el arte de la danza y la pantomima: un caos de grupos en movimiento, dulces deleites, languideces, anhelos, el letargo más embriagador, exultante desenfreno.” Al fin, Siegfried nombró asesor a Rudolf von Laban, para que trasladara al baile las ideas del director de escena, para que pusiera en marcha su saber y el de su grupo tal como es y debe seguir siendo el trabajo creador en Bayreuth.

Naturalmente, en 1930, en Bayreuth, no se planteó la discusión sobre si debía darse la primera versión de “Tannhäuser”. Aunque en el Otoño de 1929 un crítico musical de Berlín se manifestó partidario, con curiosa convicción, de la producción de Dresde, la de 1847, Siegfried Wagner mantuvo con firmeza la versión de París, y “sucedió un milagro, un increíble y excelso milagro”, toda oposición enmudeció, todo el rechazo a la mezcla de estilos desapareció ante el planteamiento de la obra y la interpretación de Arturo Toscanini. Lo que nunca había encontrado, lo encontré allí, una total homogeneidad entre la música del Venusberg y las anteriores partes del “Tannhäuser”, que junto con el cambio al valle del Wartburg, con sus reminiscencias del “Tristán”, me obligó a pensar en los largos años de evolución transcurridos entre Dresde y París. Si todavía fuese necesaria la prueba de que el trabajo en Bayreuth sigue siendo el mismo de siempre, valdría la ejecución que aquí se da de la obra del Maestro en su forma más pura, con la máxima realización de sus ideas,

sujetándose siempre al sagrado original, que en tantas ocasiones nos ha sido escamoteado; insisto, si se necesitara una prueba más de la definitiva realización de los propósitos de Richard Wagner, hasta de los que él mismo había rechazado, dudando de su validez, pero que así y todo cobran vida en sus obras, nos encontramos aquí, en la Verde Colina, con un trabajo difícil de superar; con la ejecución unificadora del “Tannhäuser” de París se nos ofrece un milagro superior a toda ponderación.

¿Creen que Toscanini solo hubiese podido ofrecernos el milagro de una obra, que según leemos habitualmente en algunas críticas es calificada de “agotada”, “liquidada”, “anticuada”, convirtiéndola en totalmente nueva la rancia ópera de repertorio? Seguro que no, si lo tomamos en el sentido de que nos hubiese ofrecido su propia “interpretación” añadiendo “matices” para distinguirse del resto de los miles de directores que dirigen el “Tannhäuser”. Claro que no, ya que él - completamente en contra de la costumbre moderna - lo hizo todo “correcto”, no se creyó superior al creador de la obra que estaba interpretando, simplemente se empeñó en servirlo, captando, por supuesto, hasta lo más profundo, todo lo que Richard Wagner había depositado en ella ¡Con el famoso rigor que pone en su trabajo! (del que no está menos poseído nuestro Carl Muck). Con el poderoso dominio que ejerce, todos se convierten en instrumentos de su voluntad, y en consecuencia intérpretes de lo que su oído capta en la partitura, transmitiéndola a los miles que aquí la escuchan.

La misma tenacidad, el mismo empeño en absorber el más profundo contenido de la obra es el que muestra el director de escena. Siegfried Wagner, en la última escenografía que le fue concedido realizar, mostró nuevamente que Bayreuth puede y debe ser ejemplo de todas las escenas operísticas. Él eliminó lo que tan fácil es mantener e incrementar: la rutina en las escenas de conjunto; él las personalizó al máximo, así, (significativo ejemplo) convirtió la entrada de los invitados al Wartburg en algo lleno de vida, cosa que pocas veces se había visto antes en un Teatro. El Landgraf y Elisabeth reciben los invitados en el centro de la escena, de espaldas al público. ¡Según el parecer de críticos provincianos, esto no es nuevo quien no sepa decir nada mejor para criticar a Siegfried, es preferible que calle! Ya que, ¿quien había tenido antes la inteligente idea de hacer entrar el personal de la Corte lateralmente, y naturalmente sin que se le salude? Y ¿donde se ha visto antes que los invitados entren separados, no todos al mismo tiempo (¡la mayoría de veces demasiado rápidos!), los primeros, lo más lento que la música les permita, cosa que por inercia ya hacen, los que siguen, más distanciados y desenvueltos, los últimos más apresurados? ¿Quién ha visto las dos hileras de pajes, que ayudan a subir las escaleras a las honorables damas y a

los nobles caballeros, y que con su subir y bajar introducen cierto dinamismo a la más bien monótona escena? ¿Donde se ha visto antes que al final aparezcan unos abanderados que se colocan en la parte baja de las escaleras? ¿Donde - ¡y esto es lo más importante! - se había utilizado alguna vez, precisamente en esta escena, el eficaz recurso de situar la entrada al fondo en la parte baja del escenario, lo cual hace que el que entra se encuentre de inmediato en el punto visual más favorable, tanto para él como para el público?

Continuamos: que acierto el de colocar a Wolfram, así que empieza la competición, en un lugar ligeramente elevado, lugar que Tannhäuser también ocupa, cuando tras la personal alusión: "Oh Wolfram!" entra en su real objetivo. Esta colocación parece indicar que cuando un cantor no ocupa este lugar sus opiniones quedan fuera de la competición artística, tratándose solo de "opiniones personales", cosa que hace que sus oyentes se sitúen también en una posición personal. Esto sucede hasta el punto de abandonar sus asientos y reunirse en grupos, finalmente, Wolfram, logra recomponer el orden y hace que atiendan a su canto. Desde el espacio elevado canta de nuevo ensalzando el amor más puro. Y tras esto aparece el duro rechazo: las mujeres, atraídas por Wolfram, en el que encuentran un defensor, sienten una repulsión física contra Tannhäuser y se apartan de él. Wolfram aparece ahora como "maestro defensor de las mujeres" y al finalizar las palabras de Tannhäuser, empieza la rápida marcha de las damas, y al mismo tiempo, los caballeros se reúnen en un compacto grupo, esto es lo que los señores directores de escena deberían tener en cuenta y copiar. Tannhäuser sabe que tras sus palabras sucederá algo. Cuando el Landgraf y los caballeros pronuncian la dura sentencia: "¡Te apartamos de nosotros!" es cuando se siente derrotado; pero en el instante de su marcha llega la promesa de salvación, se detiene ... el Landgraf y los cantores se separan del grupo de caballeros y lo rodean formando un semicírculo protector algo alejada ve a la que con sus ruegos lo ha salvado, a ella dirige sus pasos antes de partir hacia Roma. "¡Hacia Roma!" Seguro, es este uno de los finales de acto más esplendoroso que nunca se han visto, tanto en los míseros teatros de provincia, donde Wagner se da de forma más espontánea, como aquí, en Bayreuth, donde se examina el más pequeño detalle antes de ponerlo en practica. ¡Algo fascinante!

Notas marginales: Siegfried Wagner no concede ningún valor a la sala "históricamente auténtica" del Wartburg.. Es decir: renuncia a la tradicional copia de la sala de banquetes, en la que la Sociedad de Amigos del Wartburg ha puesto un progresivo empeño en convertirla (¡a partir de 1867!) en un espacio que ofrezca las mejores posibilidades para las representaciones. ¡Muy bien! Su padre, cuando ya tenía el "Tannhäuser" en mente, solo

conoció el Wartburg de lejos y externamente, (entró por primera vez en el castillo, todavía no restaurado, cuando huyó de Alemania en 1849). Pero Siegfried Wagner sabe que el alemán de 1930 tiene una determinada imagen del castillo en su aspecto exterior y por lo tanto renuncia, con toda razón, a la reconstrucción del castillo del 1.200 y en el primer y tercer actos lo muestra tal como ahora se conoce, con sus dos torres. De momento parece algo chocante el puente que sitúa en el valle: sobre él avanzan los peregrinos, sobre él aparecen los cazadores, por él sube Tannhäuser camino del castillo y por él desaparece Elisabeth en el tercer acto, adelante, adelante, dejando atrás el mundo. ¿Ante estos antecedentes creen que Siegfried es capaz de utilizar un puente que “participa en la acción”?

Ahora bien: todavía existe un momento más fascinante: Wolfram ha cantado ya su canto a la estrella vespertina - se escucha el preludio - las trompas en sordina anuncian la maldición Papal, pero todavía no vemos a Tannhäuser, solo aparece bajo el puente su sombra fantasmal, moviéndose sobre la pared rocosa, finalmente se convierte en el Tannhäuser real y con sus primeras palabras: “He escuchado los acordes de una arpa.”, aparece físicamente. Es un momento en el que uno siente que la sangre se le hiela en las venas. Es el efecto más inaudito que desde hace cuatro décadas he visto en escena. Por supuesto preparado aquí por la insuperable e intensa interpretación del Preludio - “El Peregrinaje” - que la magnífica orquesta realiza. “La música de “Tannhäuser” no está pensada para una orquesta cubierta”, esto es lo que opinan los señores que gustan de llevar la contraria, “en algunos lugares se oscurece el sonido, el brillo y la fuerza”. Con perdón: ¿Se podría escuchar la Maldición Papal del tercer acto de manera más brutal, implacable e inflexible? ¿No se incurriría en contradicciones si Toscanini permitiese efectismos donde el Maestro no los había previstos? ¿Que el interprete haga música en vez de las acostumbradas estridentes intervenciones del metal? Es evidente que él las destaca cuando el significado del momento lo requiere, esto queda muy claro en su interpretación del Preludio. Y su control del metal, le obliga a sacar sonido donde debe haberlo, esto aparece en la frase de las trompas, al principio de la Obertura. (que no debe tener resonancias ni ligaduras, sino que debe ser precisa y sonora). Todo esto es un añadido ya que aquí hablamos de la puesta en escena y no de la orquesta. Pero debo mencionar que nadie ha acompañado el Relato de Roma como lo ha hecho Toscanini.

Podría continuar con más elogios, pero ha quedado suficientemente demostrado que el trabajo de Siegfried Wagner ha sido extraordinariamente fructífero, tanto en esta obra como en todas las que ha renovado a partir de 1924. Todos saben que su dirección escénica y de

interpretes se encontrará a faltar constantemente. Todos trabajan, cada uno en su especialidad, según sus ideas, lo hacen para lograr futuros logros. Y si nos encontramos ante un director de escena que esté a su misma altura, veremos que buscará ante todo mantener lo que Siegfried ha creado.

Pero no a todos les es dado introducir en una representación “ya conocida” los cientos de delicados trazos que Siegfried realizaba. Un ejemplo más sobre esto: cuando en la contienda Tannhäuser se levanta por primera vez para interpretar su canto, una sombra oscura cae sobre la escena, como si el sol se ocultase tras una nube. Simbólico ... y se complementa con un reflejo rojizo que nos recuerda el Venusberg, aludiendo a los pensamientos y recuerdos de Tannhäuser ...

Y no a todos les esta permitido apartarse a sabiendas de las acotaciones escénicas: cuando el reino encantado del amor se hunde, Tannhäuser debe encontrarse “súbitamente” en un hermoso valle, en el repentino contraste debe incluirse también, según lo estipulado, el cambio de luces, que deberán reflejar, en el cielo azul “la alegre luz del sol” tan clara y luminosa como sea posible. Pues bien, Siegfried hace que el cambio sea paulatino y hace que el valle del Wartburg aparezca envuelto en la niebla matutina que finalmente el sol rasga ...

En este trabajo - y en algunos otros - hemos admirado su obra. Hemos profundizado en sus ideas; hemos visto que olvidándose de si mismo se ha puesto al servicio del arte.

Ya que por encima de la vanidad del director de escena, del deseo de notoriedad, está la obra del Maestro, y por encima de cualquier capricho está el arte del Genio que debe conservarse en toda su pureza.

Esto es lo que Bayreuth quiere. Esto es lo que quería Siegfried Wagner, y este es el legado que tras si ha dejado para todos los que sigan dirigiendo los Festivales.

Traducción: Rosa María Safont

Artículo traducido de “Bayreuther Festspielführer”, 1931