

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 75 AÑO 2010

TEMA 8.2: COMPOSITORES WAGNERIANOS DEL RESTO DE EUROPA

TÍTULO: **OBSERVACIONES Y RECUERDOS**

AUTOR: *Richard Strauss*

INTRODUCCION A "CAPRICCIO"

EPIGRAFE:

"¡Ajustar bien la aria!
¡Atención a los cantantes!
¡No muy sonora la orquesta!"

La Roche, Director de Escena

Con el cumplimiento de las ordenes de su jefe, el Director de Escena cree haber realizado el deber que su oficio requiere que es el de situar, hasta lo que sea posible, la voz humana en la mejor posición ante el brazo que esgrime la batuta sobre el comfortable "mezzo forte" de su restallante orquesta. "Esta noche ha sido posible escuchar bien a los cantantes y hasta en ciertos momentos se ha entendido bien el texto ... " Este es un elogio ante el cual el Director General de Música se siente muy orgulloso. Y con razón, - este es siempre un bello punto en el camino de una aceptable representación operística - ya que acertar el correcto tempo no es nada fácil para el director sentado ante la orquesta, rodeado de 34 o hasta 64 instrumentos de cuerda que él intenta matizar, mientras los más lejanos: el viento (y también la madera) cometen su particular asesinato sobre los cantantes. Ante esto debe intentar encontrar la acertada correspondencia entre la escena y el "acompañamiento sinfónico" cosa que tienen derecho a reclamar no solo la platea y los palcos sino también los asientos altos.

El patrón protector de esta teórica competición es el título de un olvidado libreto operístico del Abbé de Casti: "Prima le Parole dopo la Música". El gran reformador del estilo de la composición, Gluck, escribió ante su "Alceste" un prólogo que durante un siglo fue la línea directiva del desarrollo del drama musical, este pequeño escrito como consejo de un director de 50 años creo podría ser útil a los honorables directores

colegas que se tomen la agradecida molestia de ocuparse seriamente del estudio de las partituras de mis óperas, justamente de este "Capriccio". Ante la seguridad del escrupuloso estudio musical que en todas las escenas operísticas directores, repetidores e intérpretes cantantes realizan meritoriamente, debería (ante la importancia que en todas las obras tiene la palabra hablada) tener utilidad el consejo que desde el principio del estudio de las notas, el regidor debe realizar varias fundamentales pruebas de lectura teniendo en cuenta la exacta pronunciación de las consonantes: por ejemplo: principio-s, finale-s, (esto con ayuda de libros de texto) y siempre deberían repetirse antes de los últimos ensayos (unos dos o tres días antes del ensayo general) ¡Sin las notas!.

En lo que se refiere al estudio con la orquesta, o sea sobre la básica comprensión de los ensayos correctores en la cuerda, la madera, el metal, creo que hoy no merece la pena utilizar más palabras. Pero ante todo debe recomendarse que los ensayos conjuntos de la orquesta deben llevarse a cabo con tanta exactitud que ante la entrada de los cantantes los diferentes grupos instrumentales de la orquesta no deberían necesitar más detallados estudios. Es en este momento que hago mi decisiva propuesta. Que tras algunos ensayos de escena se pueda confiar la batuta a un colega familiarizado con la obra para así poder juzgar desde distintos puntos de la sala el sonido total que el director desde el podio nunca podrá captar. Antes de llegar al último peldaño en la escala de los ensayos de mis óperas, debe decirse algo más:

No hay duda que una homogénea orquesta acompañante del primerizo y del mediano Verdi (el gran maestro ya se sirve en ella de especiales y ricas delicadezas) acompaña amorosa al cantante en el camino hacia el corazón del público hasta llegar al esperado "bis".

El recitativo seco (sólo interrumpido por los acordes de los violines y del clave) es la más primitiva forma artística y con ella puede hacerse también comprensible la más complicada trama.

¡Así que ante la orquesta canta una sola voz, empiezan las desgracias! En Mozart las arias, los duettos y cuartetos no son sólo puras efusiones de sentimientos mientras la acción se detiene, sino que (no hablando de sus geniales finales) están llenos de la dramática vida de la acción, y ya en "Figaro" y "Cosi fan tutte" se encuentran en la orquesta contrapuntos donde ante la madera, las altas trompas, los fanta-

siosos cuartetos de cuerda con rápidos ritmos, las declamadas voces cantadas tienen problemas para hacer llegar las palabras hasta la 4ª galería.

La relación ideal entre voz y orquesta la ofrecen las obras de Wagner. Los versos declamados en lengua alemana, forjados en oro puro, con la más delicada raíz del sentimiento hablado, se alternan con expresivos periodos de canto en unos magistrales cambios de recitativos y cantinelas en las más bellas armonías melódicas realizadas sobre la escena, sostenidas por un trabajo dúctil y emotivo, nunca con excesiva polifonía de una orquesta descriptiva y emotiva sobre el contenido de las profundas y conmovedoras obras, en las cuales prevalece la correcta valoración de la distancia entre escena y oyente, algo que como ejemplo sólo se encuentra en los poemas dramáticos de Schiller.

Con la absoluta convicción que la perfección de toda la obra de Wagner es un único milagro, mis comentarios sobre el Arte se basan siempre en la correcta representación de mis propios trabajos dramáticos para advertir sobre las peculiaridades de su estilo que si no se observan detenidamente producirán mucha confusión en su interpretación, creándose malentendidos de los cuales el autor no puede ser responsable. Sé muy bien que mi orquesta situada en un alto punto interpretativo puede ser mayor causa de crear dificultades a la voz que el oscuro tapiz de terciopelo de los cuartetos de cuerda de Wagner, y que tal cosa, situándose sobre el canto de la soprano, puede desvirtuar la comprensión del texto. Sé muy bien que el fulgor de mi arcaica polifonía exige por una parte la discreción de la música acompañante de los cantantes y que esto representará un duro trabajo para los directores, y exigirá que mis anteriores recomendaciones sobre el control de la relación entre voz y orquesta se tomen con el máximo cuidado.

Conozco casos en que un solo del violín concertino, (aria mozartiana en la primera escena de "Daphne") sobre una cantante de "tono potente" casi no se perciba, mientras que al contrario unos altos violines y madera llevados a un pp pueden tapar una soprano de tono medio. Cuán a menudo, súbitamente, compás a compás, tanto por parte del director como de los cantantes un repentino adelanto o retraso de uno de los elementos puede provocar un acoplamiento que el compositor habría deseado, o sea que la unión de las distintas voces guía de los grupos instrumentales o de los solistas y la parte temática de las voces logran fundirse en una única melodía.

En el sentido de los comentarios hechos más arriba debe prestarse más que nada atención a la "expresión" de las voces en la orquesta.

Cuando hace 70 años se estudió "La Walkiria" en Munich, mi viejo profesor de piano, el arpista de Richard Wagner, Tombo, le preguntó que debía hacer con la voz del arpa en el Fuego Mágico. "¡Es algo intocable!" Wagner contestó: " Yo no soy ningún arpista. Pero usted debe captar lo que quiero. Su deber es hacer que la voz suene como yo la imagino." más o menos esto es lo que vale para cada representación operística. Cada Teatro tiene sus medidas y su acústica. Las voces son de distinta calidad y potencia. Las orquestas tienen diferentes estructuras. (Casi en todos los lugares el cuarteto de cuerda es demasiado débil). Felix Mottl que durante años estuvo solicitando inútilmente en Karlsruhe un aumento de 10 primeros violines a 12, me dijo una vez triste: "Hasta con 10 primeros violines se trata de música de cámara."

"¡En la partitura está exactamente lo que quiero obtener!" El deber del director y del regidor es el de cumplir con el texto y con la partitura con el deseo del autor. Debe ser tan exacto y diverso que una representación lograda pueda ser valorada por el público y por la crítica.

La fiel interpretación de las notas y de la palabra debe ser una fraternal improvisación entre "Hermanos y hermanas". Palabra y música.

Viena 7 Abril 1942

Traducción de Rosa María Safont