

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 30 AÑO 1998

TEMA 4. BAYREUTH. FAMILIA WAGNER. PROTECTORES.

TÍTULO: **EL ESTILO DE BAYREUTH. TRADICIÓN Y RENOVACIÓN.  
SOBRE EL “ESTILO BAYREUTH”**

AUTOR: *Prof. Karl Kittel, Bayreuth*

*Debemos mostrar nuestra valía  
en el difícil trabajo de cada día;  
por lo demás, no debemos hacer  
ostentación de ello.*

Goethe

Encontramos tres elementos reunidos bajo la denominación: “Estilo Bayreuth”.

Palabra, Canto, Escena

De los dos primeros nos queda perfectamente claro su significado con sólo ver la palabra que los denomina. Sobre el tercero vamos a tratar a continuación, siempre bajo la interpretación que de él hace Richard Wagner.

El tipo de expresión realista que tienen las figuras dramáticas en las obras de Wagner cristalizó ya en vida del maestro en el “Estilo Bayreuth”.

La generación actual conoce a través de comentarios del momento la gran capacidad interpretativa - mímica y gesto - que Wagner poseía.

I. Hey nos dice: “El maestro recitaba, cantaba y actuaba como el más consumado actor.” “Sus movimientos eran, hasta en los momentos de máximo dramatismo, de una absoluta belleza.”

Richard Fricke escribe en sus memorias: “Tuve la suerte de poder admirar el talento interpretativo de Wagner y de que manera explicaba al actor cual era el carácter que debía imprimir a Mime. ¡Era magistral la forma con que matizaba el más pequeño detalle! Schlosser, (el primer Mime) fue un Mime extraordinario \*, pero no llegó a lo que hubiera sido Wagner en caso de haberlo hecho.”

Cosima y Siefried Wagner reconocieron también su talento. Este don histriónico se basaba en un energía poco corriente y en un gran dominio del cuerpo, reforzado por una absoluta libertad de espíritu.

Es significativo que ya desde los tiempos de Wagner, la expresión - “la armonía de la personalidad” - haya sido considerada superior a la voz.

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

El maestro exigía que el gesto precediera siempre al canto. El sentido de la frase hablada, estructurada dentro del espíritu de la acción, debía reflejarse primero en la reacción corporal y antes de la palabra. O sea que la cosa quedaba así:

Idea, Gesto, Palabra.

Ahora vamos a intentar dar, a grandes rasgos, la manera como deben ser interpretados los diferentes personajes dentro del estilo y la idea de Richard Wagner.

El arte interpretativo debe situarse al mismo nivel del canto y la palabra. Por esto, tanto Richard Wagner como su esposa y su superdotado hijo, han dedicado la mayor parte de su tiempo y todos sus esfuerzos a preparar a fondo la interpretación de las obras. (Tanto individualmente como en conjunto.)

“El cantante nunca debe dirigirse directamente al público sino al resto de los intérpretes que tiene a su lado; en los monólogos ha de dirigir la mirada hacia arriba o hacia abajo, nunca hacia adelante.” Este consejo, sacado de las “Últimas indicaciones a sus colegas”, es muy importante para los cantantes y es válido para todas las épocas.

En las obras de Richard Wagner los personajes, que generalmente se mueven en lugares muy alejados de nuestro entorno, llegándonos la mayoría del remoto mundo mitológico de las sagas germánicas, necesitan un medio de expresión y de movimiento escénico diferentes de los que se utilizan normalmente. El gran escenario del Teatro de los Festivales, el elevado proscenio y la colocación del público en una sala en forma de anfiteatro, lo hacen también necesario.

En el gran espacio escénico de Bayreuth, la mímica y los gestos que son habituales en los demás teatros, quedan fuera de lugar. Allí es necesario un estricto control de los movimientos de brazos y manos. “¡Poco es suficiente!”, era la frase más utilizada en los ensayos. La expresión dada a las cejas, a los ojos y a la boca merecía una gran atención por parte del maestro y de sus sucesores. La norma: “Ojos y boca son compañeros inseparables; la mímica del actor debe ser eficaz y elocuente.”, ha sido siempre fielmente observada.

El profundo silencio en que Siegfried se sume tras anunciarle las Hijas del Rin su próxima muerte, la inclinación de su cabeza al mirar fijamente el lugar por donde las que lo han sentenciado desaparecen...el levantarla lentamente con la mirada perdida en la lejanía, la expresión que muestra que asume perfectamente lo que acaba de oír, toda esta interpretación es el resultado de un profundo estudio.

Cuando Brunilda despierta, “levantando los brazos en un gesto casi ritual, con el que saluda la tierra y el cielo”, la expresión y el gesto han de ir forzosamente unidos. Cuan pausado debe

ser el movimiento de brazos y cuerpo para que la jubilosa salutación al sol y a la luz del día adapte su lenguaje expresivo a los 21 compases que llevan la acotación de “muy lento”. Que magnífica muestra de interpretación es la que da Mime cuando desesperado exclama: “¡Si audaz osara forjarla, sería recompensado de todos mis agravios!” e inclinándose apenado la cabeza, oprime la frente con los afilados dedos de ambas manos y levantando de nuevo su cabeza las pasa, crispadas, sobre su contraída boca antes de cerrarlas (sobre la entrada de las tubas) en dos puños amenazadores.

Cuando Hagen, sentado e inmóvil, le habla a su hermano Gunther sobre “la mujer más luminosa del mundo”, sobre Siegfried el vástago de los Welsas, sobre la pareja de mellizos Siegmund y Siglinde, de la muerte de Fafner herido por Notung, y cuando a continuación aconseja a Gutruna que administre a Siegfried el brebaje del olvido que hará posible que la escoja por esposa, el interprete debe hacer que su rostro transmita los más intensos y variados matices.

Cuanto más sobrios sean los ademanes de los dioses y los héroes más auténtico será el movimiento escénico. Los gestos de brazos y manos han de ser siempre, hasta en los momentos de máxima tensión, sobrios y pausados - con unas pocas excepciones - nunca bruscos y siempre adaptados al carácter del personaje representado.

Veamos las excepciones:

La salvaje y sensual persecución que Alberich emprende tras las Hijas del Rin o la inquietante discusión entre Alberich y Mime, en el segundo acto de “Siegfried”; también el inquieto y escurridizo personaje de Loge, cuyo carácter debe quedar reflejado en su forma de andar y en sus gestos. Alberich y Mime - los genios de la noche - deben tratar de adaptar su estatura a la propia de un enano, deben mantener constantemente inquietas sus desgredadas cabezas y mostrar un absoluto rechazo a la luz.

Las figuras de los dioses - genios de la luz - deben aparecer siempre luminosamente bellas y nobles.

Siegmund, Siglinde, Siegfried, Gunther y Gutruna - inmersos en la tragedia - serán vistos bajo una perspectiva terrestre y humana; en cambio Hagen, el “viejo prematuro”, ha de actuar de una manera completamente distinta a los otros: ha de andar pegado a la tierra, sus pies prácticamente no han de separarse del suelo.

En el gran trío del acto segundo, en “El Ocaso de los Dioses”, Hagen jura en nombre de Alberich, padre de los genios de la noche, y queda así unido a las profundidades de la tierra; en cambio Gunther y Brunilda juran en nombre de Wotan, el señor de las tormentas, el dios

vengador.

Las acotaciones escénicas destinadas a los intérpretes son colocadas en la partitura exactamente sobre el compás que les corresponde, en ellas se indican hasta los golpes de martillo que Siegfried da durante la forja de la espada, se dice cuando el golpe debe ser fuerte (^), débil (v) o rápido (>).

La norma escénica seguida en Bayreuth, (observada por el maestro y todos sus sucesores) se basa en que el gesto del actor (cosa que ya se ha dicho) ha de realizarse siempre antes de empezar la frase.

He aquí unos pocos ejemplos:

Brunilda: (“Ocaso de los Dioses” acto 2º) “¡Ha!”...(gesto) “¡Él es quien me arrebató el anillo!”... Así el movimiento que hace Brunilda señalando a Siegfried no se hace en el principio de la frase: “Él es...”, sino en el corto intervalo anterior a ella.

Cuando Alberich amenaza, salvaje y sensual, a las Hijas del Rin, la acotación dice: “finalmente, jadeando y rabioso, levanta los puños amenazando a las muchachas”. El gesto de levantar los puños debe hacerse sobre la segunda negra (en la fortísima entrada de toda la cuerda) o sea un compás antes del grito salvaje: “¡Golpee este puño a una de ellas!”. Más tarde Alberich, (“Oro del Rin”, Nibelheim) se coloca el Tarnhelm durante el compás de la pausa; cuando entran las trompas en sordina el Tarnhelm debe estar ya cubriendo la cabeza de Alberich.

Wotan arranca el anillo de la mano de Alberich antes que éste diga que “la maldición acompañará al anillo”, justo en el momento en que la madera ataca su frase (el alterado motivo del Oro) junto al fortísimo de la orquesta, (en la segunda negra) o sea una nota antes de que Alberich lance su maldición.

Una de las características más notables del estilo de Bayreuth es la colocación de los actores en los diálogos. Para que el oyente pueda entender bien lo que se canta, Richard Wagner introdujo (ya en 1876) estos cambios en la situación de los cantantes. Coloca al que no canta de espaldas al público, dando la cara al que en aquel momento lo hace. Naturalmente el cambio debe hacerse de la manera más natural posible, debe aprovecharse el impulso dramático del final de la frase para ocupar el lugar de su interlocutor, ocupando éste su lugar antes de empezar su parte.

La reforma del gesto y la mímica que Richard Wagner llevó a cabo afectó el entorno del maestro, ya que eliminó de Bayreuth los cantantes-actores que mantenían el movimiento escénico convencional.

La “visualización de la música”, el tema musical, (una novedad a partir de las creaciones de Richard Wagner) reclama más que nunca que se profundice en el espíritu y en el carácter de los personajes.

En las instrucciones que el maestro da sobre la dirección escénica mantiene y completa las viejas reglas del arte dramático. “Hay que encontrar la justa medida en los movimientos de brazos y manos. Cuanto más estricto se sea en ésto más expresiva será la escena. La mímica debe basarse principalmente en las cejas, los ojos y la boca. Ojos y boca deben ser inseparables compañeros si queremos que la expresión del interprete sea convincente.”

Que gran exhibición mímica se le ofrece a la interprete de Ortruda en el primer acto de “Lohengrin”. Sigue la acción muda e inmóvil, pero debe participar en ella con una gran intensidad. Sólo la palidez del rostro, el brillo de la mirada, la boca contraída delatan el ser salvaje, envidioso, poseído por una fuerza demoniaca que hay en ella. Sólo tras el juicio de Dios y la inesperada derrota del esposo, envuelto en la maraña de sus mentiras, se desata su lengua pronunciando unas pocas palabras. Con un enorme contraste encontramos en la misma situación la Kundry arrepentida y dispuesta a servir del tercer acto de “Parsifal”. Estas extensas pausas, sin canto, son tremendamente dramáticas, están llenas de vida, llenas de ricos matices temáticos y exigen a las intérpretes un sentimiento profundamente expresivo que no tiene nada que ver con las fórmulas rutinarias usadas habitualmente. La obra escénica del maestro - desde “El Holandés” hasta “Parsifal” - está llena de episodios donde el juego escénico se basa en “el gesto mudo” que hace necesarios unos buenos actores. Este tipo de escenas silenciosas se dan en “El Holandés” (finales del 1º y 2º acto), “Tannhäuser” (final del 2º acto) y en varios momentos de las actuaciones de Wotan, Brunilda, Siglinda...

En las obras de Richard Wagner la música posee su propia entidad, sólo en raras ocasiones, (concurso de canto en “Tannhäuser”) se limita a ser un puro acompañamiento.

Para la caracterización de los personajes, sobre todo en el maquillaje, era y es determinante el progreso que ha experimentado a lo largo del tiempo la iluminación del escenario. Hoy en día los espectadores encontrarían la escena más luminosa de los primeros Festivales, como algo gris y borroso. También las fotografías de aquellos días nos parecen extrañamente grotescas y macizas. Pero debemos considerar que los grandes intérpretes del pasado, como A.W. Iffland, Ludwig Devrient, Friedr. Mitterwurzer, Clara Ziegler o Wilhelmine Schröder Devrient (el más grande genio dramático de la historia de la ópera) entre otros, tenían las mismas o peores posibilidades de maquillaje que tuvieron los interpretes del “Anillo” de 1876.

Que talento interpretativo debía poseer Ludwig Schnorr von Carolsfeld para que el maestro

dijera lo siguiente sobre él: “Sabe siempre lo que quiero antes de que se lo diga...es mejor lo que él hace que lo que yo podría enseñarle.” Y en el último adiós, expresado desde lo más profundo del alma, dice: “Siento el más intenso dolor por la pérdida de este cantante único, hoy por hoy absolutamente insustituible. Él era el único que estaba preparado para interpretar mis obras, el único que entendía mis trabajos dramáticos y era capaz de llevarlos a escena.”

Richard Wagner quería ante todo que la “imagen” de sus héroes fuese perfecta. Este comentario nos lo confirma: “¿Qué efecto le causaría al espectador - dejando aparte la prestación vocal - si la figura valiente y vigorosa de Tannhäuser o la ideal de Lohengrin apareciesen encarnadas en un cuerpo pequeño y regordete, sobre el cual se encontrase una maciza cabeza sostenida por un cuello inexistente?”

A pesar de las detalladas indicaciones escénicas, el maestro introducía a veces en sus obras - actuando como director de escena en sus primeros dramas - algunas ideas nuevas que no había consignado en la partitura.

En la puesta en escena de “Lohengrin” (invierno de 1875), hizo que el Heraldo, que siempre canta la repetida llamada de cara al público: “Quien acuda a luchar en el Juicio de Dios...”, lo hiciese esta vez, “cruzando la escena, dirigiéndose al fondo y desde allí lanzase su llamada hacia el bosque y el río, los lugares por donde llegaría el salvador de Elsa.” Este era el comentario de un contemporáneo.

El maestro no cesaba nunca en su trabajo reformador, siempre descubría cosas nuevas. Nunca rechazaba las novedades que aparecían en la técnica escénica, al contrario. Llevó al escenario imágenes de la naturaleza impensables hasta el momento, (recordad la escena del fondo del Rin o la tormenta y el Arco Iris del “Oro del Rin”) .Richard Wagner se mantuvo firme contra las rutinarias normas escénicas y las mantuvo obstinadamente alejadas de “su” Bayreuth.

Y el Bayreuth de nuestros días continua creando y trabajando en este mismo sentido.

*“Aprendemos constantemente lo que después transmitimos en la ejecución; pero debemos saber hacer nuestro lo que aprendemos.”*

Richard Wagner

\*NOTA DE LA REDACCIÓN: Realmente debió serlo pues ello explicaría el motivo por el

cual el pintor tirolés Franz von Deffreger quiso tomar un apunte muy expresivo de su interpretación, y no de otros cantantes.

Ver *“Das Werk Richard Wagners in Spiegel der Kunst”* ilustración nº167

*Publicado en el Programa de mano de los Festivales de Bayreuth del año 1936.*

*Traducción de Rosa M<sup>a</sup> Safont*