

Carl Maria von Weber

El Cazador Furtivo-Obertura (1821)

Uno de los primeros pasajes que escucharéis, tras el atmosférico inicio, suena a bosque y a caza. Son trompas. Este instrumento ya tendrá sus 15 minutos de gloria en el concierto de Glière, pero se adivina su hondo timbre de presagio en la obertura de «El Cazador Furtivo».

Esta ópera en tres actos fue un encargo y, 200 años después, podemos afirmar que cumplió su propósito: contrarrestar la corriente italianizante en la ópera alemana de finales del XVIII y principios del XIX. Y tanto fue así que, además del éxito de su estreno, hoy día se cita siempre como – y la expresión viene al pelo- pistoletazo de salida de la ópera nacionalista en alemán, un auténtico hit del momento que devolvió al gran público a las salas de conciertos.

No fue otro que el conde Brühl, intendente de los teatros reales de Prusia -el mismo que le comía la oreja a Beethoven para que estrenase su 9^a Sinfonía en Berlín y no en Viena- quien encargó la obra, que vio la luz en 1821 en Berlín. Tres años antes Beethoven se había quedado definitivamente sordo, pero no así Napoleón, que moría justo ese mismo año en Santa Helena después de que sus tropas montasen y desmontasen el puzzle de Europa. Ni Beethoven ni Napoleón escucharon «El Cazador Furtivo», pero sí un joven Richard Wagner.

A medio camino entre el *Singspiel* de «La flauta mágica» mozartiana y de los dramas de Wagner, «El Cazador Furtivo» se caracteriza por una obertura magistral: un *briefing* de los motivos que se desarrollarán a lo largo de la partitura, desde las penumbras boscosas y el aliento diabólico hasta el júbilo del pueblo y el amor triunfal. El fortísimo que abre paso a la coda final puede no ser apto para corazones delicados, pero el color general de la obertura es exultante y de un sano optimismo.

A juzgar por la literatura, antes el diablo tenía mucho más trabajo y le surgían ofertas de empleo por doquier, pese a lo caro de sus servicios. El contrato a tiempo completo que mejor se recuerda es el del Fausto de Goethe, no obstante en pleno siglo XIX, atravesado por los fantasmas del romanticismo gótico, el demonio Samiel de «El Cazador Furtivo» todavía encontrará clientes.

Con el folclore germánico de lo sobrenatural y legendario en la cabeza, von Weber colabora con el libretista F. Kind para adaptar uno de los cuentos recopilados en «Das Gespenstersbuch» (El Libro de los Fantasmas), una historia un poco gore, como casi todas las tradicionales, que acababa con un tiro en la cabeza equivocada. Este final se dulcificó para la ópera convirtiéndose tal vez en algo más disney, pero generando un mayor subidón en el público.

Fueron las páginas de «Das Gespensterbuch» las que leían los Shelley y sus amigos, una famosa noche de 1816 en Villa Diodati, con la tormenta en los cristales. Así que tanto «The Vampyre» de Polidori, como el «Frankenstein» de Mary Shelley y «El Cazador Furtivo» de Weber son el resultado de esas lecturas fantasmagóricas todavía iluminadas por quinqué.

El argumento nos presenta a Max, un joven impetuoso, como buen romántico. Un pelín despechado tras perder en un concurso de tiro, se alía con el villano Caspar y el diablo Samiel. Su interés no es la puntería en sí, sino ganar el certamen para obtener un trabajo fijo (el de guardabosques) y pareja (Agathe, la hija de Cuno, el guardabosques actual). Se forjan siete balas prodigiosas que nunca yerran en su blanco, y algo de la magia de esas balas se insertará en el cerebro del joven Wagner, uno de los primeros jóvenes impresionados con todo este asunto. Desde las balas mágicas hasta el anillo mágico del nibelungo Alberich transcurrirán unos cuantos años de vorágine revolucionaria y nacionalista, previos a la cristalización del Imperio alemán en 1871.

KILIAN

*¿Una bala encantada? ¡Son trampas del Maligno!
Seis dan en el blanco pero la séptima pertenece
al espíritu del Mal y la puede dirigir donde quiera*

CASPAR

*¡Tonterías!
Solamente son fuerzas de la naturaleza.*

Reinhold Glière

Concierto para trompa y orquesta en Si bemol mayor, op. 91 (1951)

Por entonces aún se llamaba Leningrado y algo se enfriaba en las relaciones internacionales de dos bloques: comenzaba la Guerra Fría. En 1951, en San Petersburgo, dirigiendo él mismo la Orquesta Sinfónica de la Radio de Leningrado, Reinhold Glière estrenaba el Concierto para Trompa y Orquesta, con Valery Polekh como solista.

Un tiempo atrás durante un ensayo en el Bolshoi, Polekh, ya un afamado trompista, se había acercado a Glière, un compositor bastante reservado que, extrañamente, nunca interrumpía en los ensayos, y le había propuesto escribir un concierto para su instrumento.

Podemos suponer que tal sugerencia, pese a lo afable y modesto del carácter de Glière - él mismo descendiente de una estirpe de fabricantes de instrumentos de viento metal- le tocó un poco los pistones y en el buen sentido. Un año después, el compositor dedicó a Polekh su concierto terminado, aunque se cree que el trompista influyó en su proceso de creación. Sus tres movimientos, sólo aptos para virtuosos, pasarán a integrar el corpus de los mejores conciertos para trompa del Romanticismo, junto a piezas de Carl Maria von Weber o Richard Strauss.

Si los conciertos para trompa no son habituales, uno bien escrito lo es aún menos. El instrumento heredero de los «bucium» que vimos en las películas de romanos y primo hermano del «olifante» de los artúricos, se había resignado a subrayar algunos pasajes siempre al fondo de la formación de orquesta.

En el concierto de Glière, el color orquestal característico de su modo de componer será decisivo: los solos de trompa evitan los registros más altos para aprovechar los medios y bajos que lo funden con el resto de instrumentos. Sólo al final del segundo movimiento se escucha el registro agudo de la trompa.

A pesar de que mientras trabajó como director de conservatorio en tiempos revolucionarios llegó a afirmar que «Es más fácil componer doce sinfonías que dirigir un conservatorio en tiempos de guerra», Glière fue uno de los compositores y profesores más respetados en Rusia. A causa de sus tendencias románticas y su pronunciado espíritu nacionalista, escapó del decreto del Comité Central del PCUS, de 1948, contra el «formalismo decadente» y los «disonantes». Glière había nacido el mismo año que Schönberg pero, a diferencia de este, su estilo se mantuvo siempre en la tradición de fines del XIX: en este concierto sigue la forma de la Sonata y las ideas de Chaikovsky sobre la repetición de figuras rítmicas y apoyaturas para dar forma a la melodía. Y, por su dificultad técnica, requiere solistas virtuosos y bien desayunados, capaces de sostener sus largos fraseos cantables sin perder expresividad.

Richard Wagner

Tristán e Isolda – Preludio y muerte de amor (1865)

La relación de Wagner con esta pareja de amantes medievales de Cornualles no es casual. Su historia le caló hondo, hasta el punto irónico de que una de las hijas que al parecer tuvo extramaritalmente con Cósima se llamó Isolda. Así que, una vez más, vemos una obra de Wagner a través de un rizo de mujer, el rizo dorado de Isolda la Rubia, cuyo trasunto en la vida real fue Mathilde Wesendonck.

Por desgracia no captaremos nunca las supuestas feromonas que irradiaba este hombre, «bajito y cabezón» en palabras de F. Argenta, pero enredado en medias femeninas toda su vida. El problema con Mathilde, como el de la Isolda de leyenda, es que estaba casada. Y no con el tendero del pueblo, precisamente, sino con Otto Wesendonck, un banquero y comerciante de sedas que tratará a Richard como a una de sus mercancías: no sólo asume sus deudas, aún encima le facilitará a él y a su esposa (por entonces la primera, Minna) una casa en sus terrenos: el «Asilo».

¡Qué tiempos, los del mecenazgo! Y qué tiempos los de enamorarte hasta el tuétano de la mujer de tu mecenas. El idilio había comenzado unos años antes. En algún momento de febrero de 1852, Wagner y Mathilde Wesendonck brindan por el éxito de «Tannhäuser», junto con Otto y otros amigos. Acaban de conocerse y el filtro que beben, al igual que el de los pobres Tristán e Isolda, les inyecta una pasión tan viva como prohibida.

Wagner vuelve a componer de nuevo, impelido por el deseo hacia esta mujer de rostro prerrafaelita, una poeta condenada al recuerdo no tanto por sus versos como por ser la musa del genio. En 1853 Mathilde recibe una Sonata dedicada, el embrión del Tristán e Isolda, y algo le late un poco más deprisa ante el enigma de la dedicatoria: *¿Sabéis qué ocurre?* (esa será la pregunta de las Nornas en «El crepúsculo de los dioses»).

Y en 1857, ya instalado en el «Asilo» de los Wesendonck, el compositor deja de lado a Sigfrido y se sumerge de lleno en el filtro mágico de este lío-trío de Tristán e Isolda,

una nueva ópera. El Preludio logrará un carácter impresionista de remolino de leitmotivs y una altura musical que la ha erigido en el paradigma del romanticismo y la muerte por amor.

La fusión del Preludio y la Muerte por amor supone una versión abreviada de la partitura – supuestamente por necesidades económicas-, a partir del Preludio al Acto I sumado al final del Acto III.

El famosísimo «Acorde de Tristán» aparece en el tercer compás: se trata de cuatro notas, fa, si, re#, sol# que simbolizan el deseo. Ese es el filtro mágico que Wagner les regala a todos los enamorados sin remedio: una inaudita suma de sonidos (una sexta francesa) resuelta con transgresión armónica y flirteo atonal.

Si bien la escritura de esta ópera no ocasionó la muerte de nadie, el matrimonio entre Minna y Wagner sí izó la bandera negra. Por su parte, el de Otto y Mathilde continuó con bandera blanca...y algo del gris de la monotonía.

«... la idea de simbolizar el amor involuntario, irresistible y eterno, mediante ese brebaje cuyo efecto se prolonga durante toda la vida e incluso después de la muerte [...] tiene su origen indudable en las prácticas de la antigua magia céltica.»

Gastón París en la introducción de «La historia de Tristán e Isolda», de Joseph Bédier

«Wagner me relegó con prisas. Casi no me reconoció cuando fui a Bayreuth. Sin embargo, yo soy Isolda.»

Mathilde Wesendonck

«He esbozado en mi cabeza un *Tristán*, la más sencilla, pero a la vez la más vigorosa de las concepciones musicales; con la bandera negra que ondea al final me cubriré después... para morir».

Wagner a Liszt, en carta de 1854

Los maestros cantores de Núremberg – Obertura (1868)

Tanto esta comedia como el drama musical –así lo prefería llamar Wagner- de Tristán e Isolda, se caracterizan por apartarse de la obsesión wagneriana de la Tetralogía del Anillo.

Como buen genio un poco autoidólatra, Wagner dejó por escrito todo cuanto atañía a la concepción de sus obras. En «Mein Leben» (Mi vida), describe cómo le prendió la chispa de los Maestros Cantores, en el balneario de Marienbad en 1845:

«A partir de algunas notas de la «Historia de la Literatura Alemana» de Gervinus, me había formado un vívido retrato de Hans Sachs y de los maestros cantores de Núremberg [...] Durante un paseo concebí una escena cómica en la que el popular poeta-artesano da martillazos en su horma de zapatero...»

Mathilde, de nuevo del brazo de su marido, reaparece en la vida de Wagner y se la considera el detonante de la composición de Los Maestros Cantores en 1861. Qué habría compuesto Wagner sin Mathilde! nos preguntamos. En un momento de la ópera, se dice:

«Mi niña,
conozco la triste historia
de Tristán e Isolda;
Hans Sachs ha sido prudente y no ha buscado
la suerte del rey Marke.»

No olvidemos que el autor del libreto es el propio Wagner, tras haberse bebido un filtro de diversas fuentes literarias, entre ellas J. Grimm o los poemas de H. Sasch. Su particular reivindicación de los maestros, los gremios artesanales y el nacionalismo alemán fluye aquí con entera libertad.

En laertura, la «guilda» de poetas y músicos artesanos llena de humor se nos presenta con el «Motivo de los Maestros Cantores» y su contrapunto (maderas y cuerdas). Se trata de una obra de madurez pero, paradójicamente, una de las más utilizadas para introducirnos en las turbulencias del universo wagneriano. Quizás por su comicidad, su pangermanismo o por ser una ópera enteramente tonal. No sabemos si a Woody Allen también le entran ganas de invadir Polonia al escucharla, pero sí que es una de las fijas del Canon de Bayreuth y, como alguien –mal que le pese a Nietzsche– afirmó: no se puede entender la Europa actual sin Bayreuth.

Estíbaliz Espinosa