

Carl Maria von Weber

O Cazador Furtivo-Obertura (1821)

Unha das primeiras pasaxes que escoitaredes, tras o atmosférico inicio, soa a bosque e a caza. Son trompas. Este instrumento xa ha ter os seus 15 minutos de gloria no concerto de Glière, pero adivíñase o seu fondo timbre de presaxio na obertura de «O Cazador Furtivo».

Esta ópera en tres actos foi unha encarga e, logo de 200 anos, podemos afirmar que cumpriu o seu propósito: contrarrestar a corrente italianizante na ópera alemá de finais do XVIII e principios do XIX. E tanto foi así que, ademais do éxito da súa estrea, hoxe en día cítase sempre como -e a expresión vén ao xeito- o pistoleirazo de saída da ópera nacionalista en alemán, un auténtico hit do momento que devolveu ao gran público ás salas de concertos.

Non foi outro que o conde Brühl, intendente dos teatros reais de Prusia -o mesmo que lle comía a orella a Beethoven para que estrease a súa 9ª Sinfonía en Berlín e non en Viena- quen encargou a obra, que viu a luz en 1821 en Berlín. Tres anos antes Beethoven quedara definitivamente xordo, pero non así Napoleón, finado xusto ese mesmo ano en Santa Helena logo de que as súas tropas montasen e desmontasen o puzzle de Europa. Nin Beethoven nin Napoleón escoitaron «O Cazador Furtivo», pero si un noviño Richard Wagner.

A medio camiño entre o *Singspiel* de «A fruta máxica» mozartiana e dos dramas de Wagner, «O Cazador Furtivo» caracterízase por unha obertura maxistral: un briefing dos motivos que se desenvolverán ao longo da partitura, dende as penumbras boscosas e o alento diabólico ata o xúbilo do pobo e o amor triunfal. O *fortissimo* que abre paso á coda final pode non ser apto para corazóns delicados, pero a cor xeral da obertura é exultante e dun san optimismo.

A xulgar pola literatura, antes o diaño tiña moito máis traballo e xurdíanlle ofertas de emprego a oito, pese ao caro dos seus servizos. O contrato a tempo completo que mellor se lembra é o do Fausto de Goethe, no entanto en pleno século XIX, atravesado polas pantasma do romanticismo gótico, o demo Samiel de «O Cazador Furtivo» aínda vai atopar clientes.

Co folclore xermánico do sobrenatural e lendario na cabeza, von Weber colabora co libretista F. Kind para adaptar un dos contos recompilados en «Das Gespenstersbuch» (O Libro das Pantasma), unha historia un pouco gore, como case todas as tradicionais, que acababa cun tiro na cabeza equivocada. Este final adozouse para a ópera converténdose talvez en algo máis disney, pero xerando un maior subidón no público.

Foron as páxinas de «Das Gespenstersbuch» as que lían os Shelley e os seus amigos, unha famosa noite de 1816 en Villa Diodati, coa treboada nos cristais. Así que tanto «The Vampyre» de Polidori, como o «Frankenstein» de Mary Shelley e «O Cazador Furtivo» de von Weber son o resultado desas lecturas fantasmagóricas aínda iluminadas por quinqués.

O argumento preséntanos a Max, un mozo impetuoso, como bo romántico. Cun chisco de despeito tras perder nun concurso de tiro, alíase co vilán Caspar e o diaño Samiel. O seu interese non é a puntería en si, senón gañar o certame para obter un traballo fixo (o de gardabosques) e parella (Agathe, a filla de Cuno, o gardabosques actual). Fórxanse sete balas prodixiosas que xamais erran no seu branco, e algo da maxia desas balas incrustarase no cerebro de Wagner, un dos primeiros mozos impresionados con toda esta lería. Desde as balas máxicas ata o anel máxico do nibelungo Alberich transcorrerán uns cantos anos de vórtice revolucionario e nacionalista, previos á cristalización do Imperio alemán en 1871.

KILIAN

*Unha bala encantada? Sonche trampas do Maligno!
Seis dan no albo pero a sétima pertence
ao espírito do Mal e pode dirixila aló onde queira*

CASPAR

*Parvadas!
Tan só se trata de forzas da natureza.*

Reinhold Glière

Concerto para trompa e orquestra en Si bemol maior, op. 91 (1951)

Por entón aínda se chamaba Leningrado e algo se arrefriaba nas relacións internacionais de dous bloques: comezaba a Guerra Fría. En 1951, en San Petersburgo, dirixindo el mesmo a Orquestra Sinfónica da Radio de Leningrado, Reinhold Glière estreaba o Concerto para Trompa e Orquestra, con Valery Polekh como solista.

Un tempo atrás durante un ensaio no Bolshoi, Polekh, xa un afamado trompa, achegouse a Glière, un compositor bastante reservado que, estrañamente, nunca interrompía nos ensaios, e propúxolle escribir un concerto para o seu instrumento.

Podemos supór que tal suxestión, malia o afable e modesto do talante do Glière -el mesmo descendente dunha estirpe de fabricantes de instrumentos de vento metal-tocoulle un pouco os pistóns e no bo sentido. Un ano despois, o compositor dedicou a Polekh o seu concerto rematado, aínda que se cre que o trompista influíu no seu proceso de creación. Os seus tres movementos, só aptos para virtuosos, pasarán a integrar o corpus dos mellores concertos para trompa do Romanticismo, onda pezas de Carl Maria von Weber ou Richard Strauss.

Se os concertos para trompa non son habituais, un deles ben escrito o é aínda menos. O instrumento herdeiro dos «bucium» que vimos nas películas de romanos e curmán do «olifante» dos artúricos, resignárase a subliñar algunhas pasaxes sempre ao fondo da formación de orquestra.

No concerto de Glière, a cor orquestral característica do seu modo de compoñer será decisiva: os solos de trompa evitan os rexistros máis altos para aproveitar os medios e baixos que o funden co resto de instrumentos. Só ao final do segundo movemento escóitase o rexistro agudo da trompa.

Malia que mentres traballou como director de conservatorio en tempos revolucionarios chegou a afirmar que «É ben máis doado compoñer doce sinfonías que dirixir un conservatorio en tempos de guerra», Glière foi un dos compositores e profesores máis respectados en Rusia. Por mor das súas tendencias románticas e o seu pronunciado espírito nacionalista, escapou do decreto do Comité Central do PCUS, de 1948, contra o «formalismo decadente» e os «disonantes». Glière era da quinta de Schönberg pero, a diferenza deste, o seu estilo mantívose sempre na tradición de fins do XIX: neste concerto segue a forma da Sonata e as ideas de Chaikovski sobre a repetición de figuras rítmicas e apoiaturas para dar forma á melodía. E, pola súa dificultade técnica, require solistas virtuosos e ben almorzados, capaces de soste as súas longas frases cantables sen perderen expresividade.

Richard Wagner

Tristán e Isolda – Preludio e morte de amor (1865)

A relación de Wagner con esta parella de amantes medievais de Cornualles non é casual. A súa historia chegoulle ao fondo, até o punto irónico de que unha das fillas que ao parecer tivo extramaritalmente con Cósima chamouse Isolda. Así que, unha vez máis, vemos unha obra de Wagner a través dun rizo de muller, o rizo dourado de Isolda a Laura, cuxo trasunto na vida real foi Mathilde Wesendonck.

Por desgraza xa non captaremos nunca as supostas feromonas que irradiaba este home, «pequeno e cabezón» en palabras de F. Argenta, pero ensarillado en medias femininas toda a vida. O problema con Mathilde, como coa Isolda da lenda, é que estaba casada. E non co tendeiro do pobo, precisamente, senón con Otto Wesendonck, un banqueiro e comerciante de sedas que tratará a Richard como a unha das súas mercancías: non só asume as súas débedas, aínda por riba facilitaralle a el e á súa dona (por entón a primeira, Minna) unha casa nos seus terreos: o «Asilo».

Que tempos, os do mecenado! E que tempos os de namorares até o cerne da muller do teu mecenar. O idilio comezara uns anos antes. Nalgún momento de febreiro de 1852, Wagner e Mathilde Wesendonck brindan polo éxito de «Tannhäuser», canda Otto e outros amigos. Acaban de coñecerse e o filtro que beben, do mesmo xeito que o dos pobres Tristán e Isolda, inxéctalles unha paixón tan viva como prohibida.

Wagner volve compoñer de novo, impelido polo desexo cara a esta muller de rostro prerrafaelita, unha poeta condenada ao recordo non tanto polos seus versos como por devir en musa do xenio. En 1853 Mathilde recibe unha Sonata dedicada, o embrión do Tristán e Isolda, e algo lle latexa un pouco máis rápido ante o enigma da dedicatoria: «Sabedes que ocorre?» (esa será a pregunta das Nornas en «O crepúsculo dos deuses»).

E en 1857, xa instalado no «Asilo» dos Wesendonck, o compositor deixa de lado o seu Sigfrido e mergúllase de cheo no filtro máxico desta lea-trío de Tristán e Isolda, unha nova ópera. O Preludio acadará un carácter impresionista de remuíño de leitmotivs e unha altura musical que a erixiu no paradigma do romanticismo e a morte por amor.

A fusión do Preludio e a Morte por amor supón unha versión abreviada da partitura – disque por necesidades económicas-, a partir do Preludio ao Acto I sumado ao final do Acto III.

O famosísimo «Acorde de Tristán» aparece no terceiro compás: trátase de catro notas, fa, si, re#, sol# que simbolizan o desexo. Ese é o filtro máxico que Wagner regalalles a todos os namorados sen remedio: unha inaudita suma de sons resolta con transgresión harmónica e flirteo atonal.

Aínda que a escritura desta ópera non ocasionou a morte de ninguén, o matrimonio entre Minna e Wagner si izou a bandeira negra. Pola súa banda, o de Otto e Mathilde continuou con bandeira branca...e algo do gris da monotonía.

«...a idea de simbolizar o amor involuntario, irresistible e eterno, mediante esa beberaxe cuxo efecto prolóngase durante toda a vida e mesmo despois da morte [...] ten a súa orixe indubidable nas prácticas da antiga maxia céltica.»

Gastón París na introdución de «A historia de Tristán e Isolda», de Joseph Bédier

«Wagner relegoume con présas. Case non me recoñeceu cando fun a Bayreuth. E sen embargo, eu son Isolda.»

Mathilde Wesendonck

«esbocei na miña cabeza un Tristán, a máis sinxela, pero asemade a máis vigorosa das concepcións musicais; coa bandeira negra que ondea ao final cubrireme despois... para morrer».

Wagner a Liszt, en carta de 1854

Os mestres cantores de Núremberg – Obertura (1868)

Tanto esta comedia como o drama musical -así o prefería chamar Wagner- de Tristán e Isolda, caracterízanse por apartarse da obsesión wagneriana da Tetraloxía do Anel.

Como bo xenio un pouco autoidólatra, Wagner deixou por escrito todo canto incumbía á concepción das súas obras. En «Mein Leben» (A miña vida), describe como lle prendeu a faísca dos Mestres Cantores, no balneario de Marienbad en 1845:

«A partir dalgunhas notas da «Historia da Literatura Alemá» de Gervinus, formeime un vívido retrato de Hans Sachs e dos mestres cantores de Núremberg [...] Durante un paseo concibín unha escena cómica na que o popular poeta-artesán dá marteladas na súa forma de zapateiro...»

Mathilde, de novo do brazo do seu home, reaparece na vida de Wagner e considéranla o detonante da composición dos Mestres Cantores en 1861. Que compoñería Wagner sen Mathilde! preguntámonos. Nun momento da ópera, dise:

«Miña nena,
Coñezo a triste historia

de Tristán e Isolda;
Hans Sachs foi prudente e non buscou
a sorte do rei Marke.»

Non esquezamos que o autor do libreto é o propio Wagner, tras embeberse dun filtro de diversas fontes literarias, entre elas J. Grimm ou os poemas de H. Sasch. A súa particular reivindicación dos mestres, os gremios artesanais e o nacionalismo alemán flúe aquí con enteira liberdade.

Na obertura, a «guilda» de poetas e músicos artesanos chea de humor preséntasenos co «Motivo dos Mestres Cantores» e o seu contrapunto (madeiras e cordas). Trátase dunha obra de madurez pero, paradoxalmente, unha da máis utilizadas para introducirmos nas turbulencias do universo wagneriano. Quizais pola súa comicidade, o seu panxermanismo e por ser unha ópera enteira tonal. Non sabemos se a Woody Allen tamén lle entran ganas de invadir Polonia ao escoitala, pero si que é unha das fixas do Canon de Bayreuth e, como alguén –mal que lle pese a Nietzsche- afirmou: non se pode entender a Europa actual sen Bayreuth.

Estíbaliz Espinosa