

Wagner: Su vida, su obra y sus intérpretes

TEMA 1: en busca de la ópera alemana

WAGNER: Su vida, su obra y sus intérpretes
TEMA 1
Índice

1. Inventando la Ópera Alemana
2. W.A. Mozart: ***Die Zauberflöte***
3. Ludwig van Beethoven: ***Fidelio***
4. Carl Maria von Weber: ***Der Freischütz***
5. Franz Schubert: Ciclo de Lieder ***Winterreise***

Tema 1
En busca de la Ópera Alemana



1.- Inventando la Ópera Alemana

WAGNER: Su vida, su obra y sus intérpretes
TEMA 1
1.- Inventando la Ópera Alemana (I)

- Cuando **Carl Maria von Weber** estrenó, en junio de 1821, su ***Der Freischütz*** *(El cazador furtivo),* seguramente no era aún consciente de haber compuesto la que sería, durante muchos años, la ópera nacional de Alemania y que, con ella, había conseguido la mayoría de los objetivos de su "*Búsqueda de la ópera alemana*". ***Der Freischütz***, como más tarde ***Euryanthe*** (1823), contienen, desde luego, algunos elementos clave:
  - En primer lugar los 2 **Coros de Cazadores**, el del 1er. Acto y el del 3º, que son parte fundamentales del ambiente musical ***Volkstümlich*** (es decir folclórico o de color local). Son coros muy rítmicos, homofónicos, para voces masculinas, con una estructura clara y sencilla, en la que la armonía predominante es la de tónica y dominante. Los hombre celebran la alegría de la caza e imitan el sonido de los cuernos, que es la textura predominante de la orquesta.
  - Y ambos son preparatorios de los **acontecimientos "sobrenaturales"** que les van a seguir. Es como si la naturaleza del bosque alemán alimentase lo que está por encima. (En Freischütz, una *ópera dialogada*, los cazadores aportan color local pero no tienen un papel activo en el drama. En Euryanthe, en cambio, *obra transcompuesta* y un paso más en la evolución, toman un papel más activo).
  - Las dos protagonistas, ***Agathe*** y ***Euryanthe***, ambas ejemplo de castidad y virtud, pero que, a pesar de su posición central en la obra, son personajes esencialmente pasivos. Cantan su amor constante por su heroe-amado o los poderes de la Naturaleza en la redención de sus amados, todo ello con una música intensamente lírica y en general con un tempo lento.
- Los ideales que Weber trató de conseguir con ***Der Freischütz*** y ***Euryanthe*** tienen importancia no sólo en la historia de la ópera, sino también en la de su recepción por los espectadores, al haber contribuido a cambiar la ideas sobre **la conexión entre ópera y sociedad** y el **papel de la ópera en la creación de la identidad nacional**.
- La mayoría de los historiadores de la Ópera Alemana consideran que **la llegada de Weber a Dresde en 1817**, en su papel de Kappelmeister, encargado de la ópera alemana, **significó un punto de inflexión** en la historia del género. Pero, en 1817 no todo estaba tan claro, como vamos a ver a continuación.

WAGNER: Su vida, su obra y sus intérpretes
TEMA 1
1.- Inventando la Ópera Alemana (II)

Contexto Teórico

- Las ideas fundamentales de lo que debería ser la nueva Ópera alemana se encuentran en los escritos de **Johann Gottfried Herder**, en los que presenta una de las dicotomías fundamentales: las óperas "artificiales", francesas e italianas, frente a la ópera genuina, al estilo "del hombre" (***menschliche)*** que es lo que debe ser la ópera alemana del porvenir.
    - Herder razona que si el cuerpo es el espejo de las formas del espíritu (*la cara es el espejo del alma*, decimos en castellano), los gestos son, a la vez, la más simple y la más poderosa forma de expresión. Si el gesto lo unimos a la palabra y a la música, hemos abierto una nueva dimensión al arte poético. Eso es la ópera.
    - Sin embargo, según Herder, el desarrollo contemporáneo (comienzos del siglo XIX) de la ópera, especialmente en los autores italianos (el peor de todos, Rossini), **ha degenerado y el compositor sólo se preocupa de su música** y se ha perdido la combinación armoniosa y natural de palabra, música y representación dramática. Urge volver a ese pasado armonioso, que para Herder o A.B. Marx son las óperas de Gluck, pero que para otros es la antigua Grecia y para **Francesco Algarotti** (***Saggio sopra l'opera in musica,*** 1755) son las óperas serias italianas de comienzos del XVII. Como podemos ver, Herder no era original en sus ideas, aunque sí en la forma de exponerlo.
    - Pero, para Herder esto **no es sólo un problema estético**. Nos advierte del poder corruptor de la música, particularmente de la música vocal, que sólo procura un ***placer hedonístico***, y propugna una nueva ópera alemana, que debe distinguirse de la contemporánea no sólo por su estética sino también por la forma de combinarla con un nuevo **sentido de la identidad nacional**.
- En resumen, esa vuelta a la armonía de los tiempos pasados (***nostalgia del pasado***) unido a la búsqueda de la identidad nacional (***una idea de futuro***) es lo que caracteriza este movimiento, que no es principalmente estético sino más bien político y social, como veremos, a continuación, al estudiar los distintos aspectos sobre los que opera dicha búsqueda.



L'Italiana in Alger de Rossini / Acto 1º/ *Pria di divideri … Va sossopra il mio cervello* / Amigos por el mundo en época de cuarentena / 2020

WAGNER: Su vida, su obra y sus intérpretes
TEMA 1
1.- Inventando la Ópera Alemana (III)

Contexto Teórico: a) Formas operísticas

- Como ya hemos señalado, la primera crítica que hacen los teóricos alemanes es que texto y música, especialmente en la ópera italiana, van cada uno por su lado. Y lo que es aún peor, los compositores italianos (con Rossini a la cabeza) han distorsionado la relación entre las palabras y la música, **buscando una *vocalidad "superficial"***: coloraturas elaboradas o lirismo que no tiene justificación con el texto (caso del *Tanti palpiti!* de ***Tancredi)***.
    - Así, en las críticas contemporáneas de ***Der Freischütz*** o de ***Euryanthe***, se contraponen las ***canciones declamatorias*** de las óperas alemanas con las melodías altamente ornamentadas de la ópera italiana. Y esta cualidad, que había sido vista como una virtud en el siglo XVIII (una marca de "estilo elevado"), es ahora, en el siglo XIX, **signo de superficialidad**.
- Recordando las críticas de Gluck-Calzabigi a la opera seria italiana del 1750, los críticos de comienzos del siglo XIX piden una **música que sirva a las demandas del drama** y no al lucimiento de los cantantes y el compositor. De ahí la necesidad de **fortalecer los recitativos en perjuicio de las arias**, porque el recitativo, con su estructura abierta, permite una mejor unión de texto y música.
    - Mientras que la nueva Escuela italiana, representada sobre todo por Rossini, según los críticos alemanes, se basa en el triunfo del *aria burbujeante* sobre el recitativo.
- Sin embargo, en las dos primeras décadas del siglo XIX **tampoco hay muchos recitativos en las óperas alemanas o en alemán.** Y esto se ve como el impedimento principal para el progreso de la deseada ópera alemana. La pregunta es ¿por qué hay tan pocos recitativos en la ópera en alemán?
    - La respuesta es muy fácil: porque la forma de la ópera alemana de principios del XIX es el ***Singspiel***, el "*género hermafrodita*", en palabras de **Heinrich Laube**, en el que se mezclan trozos hablado y cantados. El resultado es una "*monstruosidad*" y una "*aglomeración*" de números musicales, separados por textos hablados, un producto con poca o nula unidad.
- E.T.A. Hoffmann propondrá la solución: la ***Ópera Romántica Alemana***, en la que libreto y música procedan de la misma fuente creativa y transporten a la audiencia al **reino misterioso del espíritu**, en el que las almas pueden ser despertadas y llevadas a estados de conciencia elevados. Esa será la tarea y la forma operística: **mas recitativos y más unidad dramática.**



Tancredi de Rossini / Acto 1º/ *Oh patria! … Di tanti palpiti* / Daniela Barcellona / Dirigen: Riccardo Frizza y Pier Luigi Pizzi / Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. 2005

WAGNER: Su vida, su obra y sus intérpretes
TEMA 1
1.- Inventando la Ópera Alemana (IV)

Contexto Teórico: b) Ópera y Sociedad

- A los ojos de los críticos pro-opera germánica, **la superficialidad de la ópera italiana se refleja en el comportamiento de su audiencia**: un mundo supuestamente refinado y exclusivo, pero lleno, <u>en realidad, de personajes que sólo quieren aparentar pertenecer a ese mundo</u>.

- Así **G.W. Fink**, el director del ***Allgemeine musikalische Zeitung***, distinguía 3 facciones entre los aficionados a la ópera de las primeras décadas del siglo XIX en Alemania: **i)** los aficionados a la Nueva Escuela italiana (la de Rossini), **ii)** los de la Escuela Clásica italiana y **iii)** los de la Nueva Escuela Alemana
    - Lo cierto es que a principios del siglo XIX **la aristocracia y los personajes de la corte**, estaban muy cerca de la "Nueva Escuela italiana".
    - La **Nueva Escuela Alemana representó** no sólo nuevas técnicas de composición, sino **también nuevas actitudes hacia la música y el arte**. Y esos aficionados no estaban en ese mundo refinado y exclusivo, sino en la sólida clase media alemana, por cierto lectores del *Allgemeine musicalische Zeitung* (según Fink, claro está).
- Es importante darse cuenta hasta qué punto la distinción entre el gusto por las formas musicales **refleja la división económica y social de la sociedad alemana de principios del siglo XIX y la pervivencia de "*l'ancien régime*"**. Incluso esta división vino reforzada por el eco de leyes que, a principios del siglo anterior, excluían a las clases más bajas de las representaciones más distinguidas: su efecto fue, en muchas ciudades, como Dresde, Viena o París, dónde se situaban los teatros, céntricos los italianos y periféricos los de lengua vernácula.
- Curiosamente, **el ataque principal a esta jerarquía social de géneros musicales vino de los monarcas reformadores**, (como José II en Viena, el elector Carl Theodor, el fundador de la Orquesta de Mannheim, o Friedrich Wilhelm de Prusia, los 3 entusiastas de la ópera en lengua alemana). En definitiva, se estaba produciendo una **transferencia de poder** de la antigua aristocracia a un nuevo grupo social: la nueva burguesía y, en especial, el estrato de alta burguesía educada, que ha sido llamada ***Bildungsbürgertum,*** que soñaba con una nueva Nación Alemana, grande y unida.

WAGNER: Su vida, su obra y sus intérpretes
TEMA 1
1.- Inventando la Ópera Alemana (V)

Contexto Teórico: Ópera e Identidad nacional

- Si, como veremos en próximos días, las revoluciones de 1830-31 y 1848-49 mostraron episodios en los que **la Burguesía alemana intentaba alcanzar el poder político**, sus esfuerzos por conseguir la hegemonía cultural se materializaron, entre otras cosas, en el **auge de la crítica musical** en diversos periódicos de la época, aprovechando que el número de personas alfabetizadas había crecido tanto como para soportar una prensa musical diversa.
    - Además, muchos de esos críticos musicales eran músicos en activo, como Weber, Hoffmann, Spohr, Schumann y hasta el mismo Wagner, y otros eran libretistas o letristas de canciones.
- No debe extrañarnos, por tanto, la **conexión entre la crítica musical "nacionalista" y el nacionalismo liberal**, pues ambos procedían de la misma clase social e intelectual, la ***Bildungsbürgertum***, que estaba empeñada en la reforma política.
    - En esa lucha por el poder político y la influencia social e intelectual, los hombres y mujeres de la ***Bildungsbürgertum*** **utilizaron la invocación a la *Mittelklasse***, el importante ***Mittelstand*** alemán, situado entre la aristocracia y las clases trabajadoras, y que, en su opinión, constituía la representación más real del pueblo (***Das Volk***).
    - Este ***Mittelstand*** **no se basaba en la riqueza o en los ancestros**, sino que es mas bien una categoría social y moral, basada en **virtudes morales compartidas**. Por ello, las instituciones culturales fueron importantes para los liberales alemanes, al menos en cuanto vehículo para conseguir las transformaciones deseadas y, mientras tanto, al menos conseguir una "***patria del alma***" que compensase la falta de la unidad política.
- El ***Mittelstand*** alemán **usaba sus virtudes morales compartidas para diferenciarse** no sólo de otras culturas europeas, sino también de la aristocracia, de la que **criticaba su "inmoralidad"** y su afición a las costumbres "inmorales" extranjeras.
    - Así, la tarea de crear una Nueva Ópera alemana y la lucha para conseguir una nueva estructura política liberal fue, en definitiva, **parte de una búsqueda más importante, la de una nueva identidad colectiva**. Y, tanto en lo político como en lo estético, ese criterio es el que decidía lo que estaba dentro y lo que estaba fuera, lo que pertenecía o no a Alemania.
- Lo más curioso es que hasta Weber, y otros grandes críticos de la ópera italiana, reconocían su belleza, que resultaba ser como "cantos de sirena" que **apartaban a la audiencia alemana de la verdadera música de su patria**, y de la verdad espiritual que esa música representa.

WAGNER: Su vida, su obra y sus intérpretes
TEMA 1
1.- Inventando la Ópera Alemana (VI)

Creación de la Ópera alemana en Dresde

- No era Dresde, la capital del reino de Sajonia, el mejor sitio para cultivar la nueva ópera nacional, pues era una zona más conservadora y más cercana al "*ancien régime*" que la mayor parte de los territorios de Alemania. Por supuesto, la ocupación francesa, en las campañas napoleónicas, alteró la vida musical de la ciudad, favoreciendo la unificación de todos los géneros presentes en la ciudad.
- Cuando el rey retornó a Dresde, en 1815, nombró al **Conde Heinrich Vitzthum** como el primer ***Generaldirektor*** de la ***Königliche Kapelle*** y del Teatro de la Corte. Se daba la circunstancia de que Vitzthum era un convencido de la ópera vernácula y a él se le ocurrió la idea de crear una compañía especial en Dresde para la representación de óperas en alemán.
    - La manera que utilizó para conseguir **el apoyo del rey a su idea fue enfocarla desde el punto de vista económico**, por la cantidad de ingresos que la nueva institución podía aportar. El rey firmó la orden de creación el 18 de abril de 1816 y enseguida le ofrecieron la dirección a **Carl Maria von Weber,** que aceptó a finales de 1816. La primera representación de Weber, como responsable de la Ópera alemana en Dresde, tuvo lugar el 30 de enero de 1817, y la ópera fue ***Joseph,*** del francés **Méhul,** una *opéra-comique* francesa, de tema bíblico, traducida al alemán.
- Weber estaba encuadrado en una organización, dirigida por el Conde Vitzhum, en la que había un Kapellmeister, **Morlacchi**, encargado de la ópera italiana, y **Weber,** como ***Kapellmeister des deutschen Theaters***. Ni que decir tiene que Morlacchi y Weber cuidaron celosamente sus propias prerrogativas y que, a menudo, compitieron entre sí ferozmente.
    - Mientras Morlacchi se mantuvo en su posición de partida y poco a poco se fue quedando aislado, **Weber fue ganando cada vez mas apoyo en la prensa y ampliando la presencia** en todos los ámbitos culturales de la ***Bildungsbürgertum*** de la ciudad. El estreno exitoso, en Berlin, de ***Der Freischütz,*** en 1821, le dió un empujón tremendo, pero aún mayor fue la influencia de la afinidad ideológica entre la Nueva Ópera Alemana y la emergente ***Mittelstand***.
- Pero la elección del repertorio que representaba esta compañía alemana se tuvo que basar en consideraciones más prácticas que ideológicas: **había muy pocas óperas en alemán**. Primero representó las obras de compositores alemanes como *Die Zauberflöte* de Mozart, *Die Schweizerfamilie* de Weigl o *Das unterbrochene Opferfest,* de Winter. Pero luego tuvo que recurrir a las opéra-comiques francesas, traducidas al alemán. **A partir de esos dos tipos de fuentes, incompletas, se creará la *Nueva Ópera alemana*.**

Tema 1
En busca de la Ópera Alemana



2.- W.A. Mozart: Die Zauberflöte

WAGNER: Su vida, su obra y sus intérpretes
TEMA 1
2.- W.A. Mozart: *Die Zauberflöte (I)*

La ópera en alemán en el siglo XVIII

- Vamos a dedicar este apartado a la ópera alemana, y en alemán, mas significativa del siglo XVIII: ***Die Zauberflöte****, La flauta mágica*, de **W.A. Mozart**. Una **obra maestra singularísima** que, en opinión de **Nikolaus Harnoncourt**, tiene la peculiaridad de **permitir múltiples lecturas**, de forma que cualquier espectador puede encontrar en ella lo que busca. Así, es una ópera para niños, una ópera cómica vienesa, un rito iniciático masón, la encarnación del espíritu alemán, … Es todo eso, a la vez, y "*es uno de esos raros casos en que el lenguaje musical se amolda a la inteligibilidad de cualquiera que la escucha.*"

- Hay que comenzar diciendo que en el siglo XVIII **las tradiciones operísticas italiana, francesa y, más tarde, alemana, se diferenciaban entre sí bastante menos de lo que podría pensarse** al examinar los escritos de los diferentes autores. La vida de **personajes como Gluck, que fue primero compositor italiano, luego francés y finalmente vienés, nos lo demuestra.** La verdad es que los 3 estilos **continuamente fluían y se entremezclaban**, de la misma manera que los carruajes con los compositores y los artistas cruzaban Europa, irradiando desde Nápoles, París o Viena y llegando a todas partes, desde Madrid a Londres o a San Petersburgo.

    - **El caso del niño y del joven Mozart fue famoso**. Su padre lo paseó, como niño prodigio, por todas las Cortes europeas, consiguiendo que obtuviese una formación inigualable en ópera italiana, francesa y alemana. Sus geniales condiciones musicales y el conocimiento que adquirió en sus viajes, en el contacto con todos los grandes compositores de su tiempo, le hicieron **capaz de componer, con igual maestría, *opera seria* y *opera buffa*, *tragédie lyrique* y *opéra-comique,* y también en el género tradicional alemán: el *Singspiel***.

- El ***Singspiel* compartía con la original *Opéra-comique* su carácter híbrido, de obra de teatro con números musicales**. En general consideramos el ***Singspiel* como una ópera cómica en alemán, con partes habladas**, pero dada la pequeña cantidad de libretos cómicos en alemán, enseguida se pasó a traducir al alemán *opéras-comique* y *opere buffe*, o, incluso, a considerar como ***Singspiel*** obras de teatro alemanas a las que simplemente se añadía música incidental.

    - Sin embargo, siempre ha sido un **problema teórico justificar cuándo y por qué se pasa del lenguaje hablado al lenguaje musical**. Los autores alemanes, comenzando por Goethe y llegando a E.T.A. Hoffmann, tuvieron problemas en esa transición, al extremo de que **Hoffmann lo consideró intolerable y calificó el Singspiel como "algo monstruoso".** El que tuvo menos problemas fue Mozart, como vemos en este ejemplo donde Osmin y Belmonte pasan del lenguaje hablado al cantado sin ninguna discontinuidad.

Die Entführung aus dem Serail de Mozart / Acto 1°/ *Wer ein Liebchen hat gefunde* / Kurt Moll y Deon van der Walt / Dirigen: Georg Solti y Elijah Moshinsky / ROH London. 1988



WAGNER: Su vida, su obra y sus intérpretes
TEMA 1
2.- W.A. Mozart: *Die Zauberflöte (II)*

- **Del *Singspiel* a la *romantische Oper***
- **Una vez más sería Mozart, y particularmente su *Die Zauberflöte*, quien transformaría el *Singspiel* y abriría el camino hacia una ópera seria en alemán**, que era mucho más aspiracional para los compositores alemanes que triunfaban en la música orquestal y sinfónica.
- Ya en su primer Singspiel, ***Die Entfhürung aus dem Serail***, *El rapto del Serrallo*, encargado por el Emperador José II, que había querido favorecer la composición de nuevas óperas en alemán, **Mozart sobrepasó las convenciones establecidas en el Singspiel** (recuérdese la observación de José II sobre el número de notas, que lo consideraba excesivo), creando **una mezcla de géneros**: ensambles de *opera buffa*, arias de *opera seria*, canciones folclóricas, orientalismos como el "*Vivat Bacchus, Bacchus lebe*", y arias de apariencia seria pero mucho más naturales, sin nada del virtuosismo elaborado de las de la ópera seria.
- Pero **en el caso de *Die Zauberflöte* la transgresión es mucho mayor**:
  - El libreto tiene **ideas firmes y filosóficas, llenas de simbolismo**, sobre el bien y el mal, el día y la noche, la luz y la oscuridad. Ese simbolismo **se traslada a la elección de los tipos vocales**, pero, a lo largo de la ópera, en la que, por ejemplo, la que parece la "buena", la Reina de la Noche, se convierte en la "mala" y el supuesto malvado, Sarastro, deviene el responsable del Templo de la Sabiduría, **se convierte en un elemento de distorsión de las convenciones**: la voz más grave, la de Sarastro, corresponde al personaje de mayor bondad, y la voz más aguda, la de la Reina, es la de la peor catadura moral.
  - Como también **es un elemento distorsionante el personaje de Papageno**, escrito para Emmanuel Schikaneder, el actor-empresario y libretista. Personaje escrito en un nivel vocal mucho más sencillo, no lo fue para recoger los orígenes distantes del género, sino para **manipularlo con fines dramáticos**.
  - Las arias estróficas, como la 2ª de Sarastro, ***In diesen heil'gen Hallen***, son aparentemente sencillas, pero consideradas en su conjunto son extraordinarias. Al principio **la armonización parece un simple acompañamiento, con acordes**, pero en los dos versos finales, todo cambia. En las 3 repeticiones que hace ***Sarastro***, sucesivamente, **la orquesta va ocupando su lugar y su voz va desapareciendo**.



La Flauta Mágica de Mozart / Acto 2º / *In diesen heil'gen Hallen* / Kurt Moll y Lucia Popp / Dirigen: Wolfgang Sawallisch y August Everding / Bayerisches Staatsoper. 1983

WAGNER: Su vida, su obra y sus intérpretes
TEMA 1
2.- W.A. Mozart: *Die Zauberflöte (III)*

Del *Singspiel* al *Melodram*

- Uno de los **hallazgos de Mozart, que utilizó en *Die Zauberflöte***, es su propuesta de **combinación del lenguaje hablado y la música instrumental, en algo que hemos llamado *prosa musical*,** y que, previamente, algunos autores habían pretendido aplicar a obras teatrales completas. Este nuevo teatro musical ha recibido muchos nombres, pero nos quedamos con el de ***Mélodrame***, utilizado en Francia, o el de ***Melodram,*** utilizado en las zonas de habla alemana. (Por cierto, no hay que confundirlo con el nombre italiano Melodramma, que es un sinónimo de Ópera).

- El ***Mélodrame*** se considera que comenzó en Francia, siendo **Jean-Jacques Rousseau el inventor**, con su obra ***Pygmalion,*** escrita por él en 1762 y puesto en música por varios autores. Rousseau describió sus intenciones diciendo que "l***as frases habladas son anunciadas y preparadas por las frases musicales***". El género se puso de moda en los territorios de habla alemana, donde ese tipo de música instrumental hablada estaba en boga, dando lugar al ***Melodram***.

    - En esas zonas de habla alemana, el maestro del género fue **Georg Benda** (1722-95), un músico del reino de Bohemia muy poco conocido actualmente, pero que en 1750 fue contratado como ***Kapellmeister*** en la corte de Federico III de Sajonia-Gotha. **Benda compuso algunos *Singspiele***, como ***Romeo und Juli***e (1776), en los que experimentó con influencias francesas e italianas, pero, sobre todo, nos interesa sus ejemplos más famosos de ***Melodram***: ***Ariadna auf Naxos*** y ***Medea***, ambos de 1775. Como en el Pygmalion de Rousseau, **en ambos melodramas no se cantó ni una nota**, porque consistían en **largos monólogos dramáticos**, al estilo de Shakespeare, mientras **la música orquestal describía las imágenes del texto declamado, los gestos de los actores y los estados emocionales.**

- A pesar de las dificultades intrínsecas de este género, que hacía difícil conseguir éxitos importantes, lo cierto es que **Benda tuvo un importante admirador, durante un tiempo, el joven Mozart**. En 1778, después de oír la obra de Benda, Mozart dijo: "***Creo que la mayor parte de los recitativos operísticos deberían ser tratados de esta manera, y sólo cantados ocasionalmente, cuando las palabras puedan ser expresadas perfectamente por la música.***"

WAGNER: Su vida, su obra y sus intérpretes
TEMA 1
2.- W.A. Mozart: *Die Zauberflöte (IV)*

Del *Singspiel* al *Melodram*: La escena del Sprecher, al final del Acto 1º

- El ejemplo más importante de la utilización de ese nuevo estilo, por parte de Mozart, es la llamada ***Escena del Sprecher***, la penúltima del 1er. Acto de ***Die Zauberflöte***, que ocurre en un momento clave de la trama: cuando **Tamino se entera de que ese supuestamente malvado Sarastro**, al que él anda buscando para intentar rescatar a Pamina, **resulta ser un ser bondadoso, que es el jefe del Templo de la Sabiduría**.

- La escena **comienza con un recitativo acompañado por la orquesta**, bastante distinto de los habituales en la Opera seria. **Tamino se encuentra en un Templo con 3 puertas,** y es detenido por el Coro ante 2 de ellas (***Zurück!, ¡atrás!***). En la 3ª puerta, la Puerta de la Sabiduría, Tamino llama y le responde un viejo sacerdote (***Der Sprecher***), que **le explicará la verdadera naturaleza de Sarastro.** La escena comienza de forma sencilla, pero al irse desarrollando **va utilizando una gran variedad de "*estados de ánimo musicales*"**, **sonidos orquestales y excursiones tonales**.

    - El *tempo* fluctúa rápidamente: *Allegro* y *Allegro assai*, mientras Tamino prueba con las 2 primeras puertas; *Adagio* para el solemne momento en que aparece el Sprecher; *Andant*e y luego *Adagio* para su lento diálogo, y finalmente *Adagio*, cuando Tamino se reincorpore a la búsqueda de Pamina.

    - Más sorprendente es **la forma en que los motivos musicales en la orquesta siguen meticulosamente el progreso del lenguaje hablado**. A veces es obvio, como la idea, de tan sólo 2 notas, que acompaña, musical y rítmicamente, al imperativo ***Zurück!***, pero hay otros momentos mucho mas sofisticados, que acaban dando la impresión de que **la Orquesta es la primera voz** y que **es la música la que impulsa la conversación.**

    - Es muy destacable el final de la Escena: Tamino es consciente de que Pamina vive, y lo celebra tocando su flauta, a la que se une la flauta de pan de Papageno, lo que lleva al dueto con Pamina y al Fin de Acto, con su música continua. **Es como si la gradual emergencia del "*esclarecimiento*" de Tamino llevase a la emergencia de la Música**: de la palabra, al melodrama y de éste al canto adornado.

- Podríamos decir que **Mozart ha utilizado una metáfora de la propia ópera**: la música llega cuando se produce la iluminación (de Tamino, en este caso) sobre el camino verdadero.

La Flauta Mágica de Mozart / Acto 1º/ *Sprecher Scene* / Nicolai Gedda y Dietrich Fischer-Dieskau / Dirige: Hors Stein / Hamburgo. 1971



WAGNER: Su vida, su obra y sus intérpretes
TEMA 1
2.- W.A. Mozart: *Die Zauberflöte (V)*

***Die Zauberflöte* y su influencia en la música del futuro**

- También es muy digna de mención la primera aria de Tamino, ***Dies Bildnis ist bezaubernd schön***, cuyo texto es un ejemplo del racionalismo de la Ilustración. Primero vienen los hechos, luego el análisis, y por último la conclusión; Tamino conoce las reglas de la lógica y las sigue impecablemente, por consiguiente "***Und ewig wäre sie dann mein***" (*Y ella será mía para siempre*).
    - **La orquestación es tan radical como la de la escena del Sprecher**, sólo que esta vez todo ocurre dentro de la misma aria. El resultado es que **la orquesta contesta y compite con Tamino**, hay un continuo intercambio de motivos musicales entre la orquesta y el tenor, según progresan los razonamientos de Tamino. Quizás **lo más llamativo es el silencio, que ocupa todo un compas, que se produce cuándo Tamino se pregunta**: "***Was würde ich?***" *(¿Qué haría yo?)*.
        - Muy interesante es lo que podríamos llamar la "***reminiscencia del aria***". Inmediatamente después del aria "***Dies Bildnis***", se produce el dúo entre La Reina de la Noche y Tamino, en la que ella trata de obligarle a que rescate a Pamina. En la última línea del aria de la Reina hay un **sutil eco del aria de Tamino, cuando el motivo del amor de Tamino suena en los violines**.
- Podríamos añadir muchas más cosas sobre esta obra maestra, pero bástenos decir que esta obra, aunque escrita en un género abiertamente popular, y pareciendo que cumple los criterios propios del mismo, en realidad **experimenta con las relaciones entre orquesta, vocalidad y lenguaje hablado, en una forma muy diferente de lo que era lo usual hasta ese momento**.
- El **uso de motivos,** su s**olemnidad**, los momentos de **prosa musical**, y otras muchas cosas, tendrán un **profundo efecto en la cultura musical alemana del siglo XIX**:
    - **Beethoven**, al principio del siglo, **consideró que esta fue la ópera más importante de las de Mozart** y escribió unas ***Variaciones para cello y piano del dúo Papageno-Pamina***.
    - **Wagner consagró el concepto de *prosa musical***, según la propuesta de Mozart, y este fue uno de los sustentos principales de su forma de hacer ópera. Y no fue el único compositor que lo utilizase.
    - En otros ámbitos culturales, por ejemplo, el **Dr. Sigmund Freud**, al final del siglo, **mencionó explícitamente *Die Zauberflöte*** en su obra ***La Interpretación de los Sueños***.

La Flauta Mágica de Mozart **/** Acto 1°/ *Dies Bildnis ist bezaubernd schön … O zittre nicht, mein lieber Sohn* / Paul Groves y Diana Damrau / Dirigen: Riccardo Muti y Pierre Audi / Salzburgo. 2006



Tema 1
En busca de la Ópera Alemana



3.- Ludwig van Beethoven: Fidelio

WAGNER: Su vida, su obra y sus intérpretes
TEMA 1
3.- Ludwig van Beethoven: *Fidelio (I)*

Fidelio o el triunfo del amor conyugal *(Fidelio oder die ehelichen Liebe, Opus 72)* es un Singspiel en 2 Actos (inicialmente en 3) y **la única ópera compuesta por Beethoven**.

- Se basa en **una historia, al parecer verídica,** ocurrida en la Revolución Francesa, de **una esposa, de la aristocracia, que disfrazada de hombre** consiguió introducirse en la prisión de Tours y salvar a su marido, prisionero en ella y condenado a morir injustamente, por la enemistad del alcaide de la prisión.

- El libreto en alemán es de **Joseph F. Sonnleithner,** a partir del libreto en francés de **Jean-Nicolas Bouilly**, que sirvió para una ópera del francés **Pierre Gaveaux,** ***Léonore ou l'amour conjugal*** (1798), otra de **Ferdinando Paër**, ***Leonora*** (1804), y una tercera, en 1805, del bávaro, afincado en Italia, **Simon Mayr**.

  - En 1803 Beethoven se había **convertido en compositor del *Theater an der Wien***, que seguía siendo propiedad de **Schikaneder**, con quien Mozart había hecho en 1891 su *Die Zauberflöte*. Las fuertes convicciones morales de Beethoven y la simpatía que sentía por la historia de Boully le hicieron decidir componer una ópera sobre esa historia, a pesar de que hubiese otros compositores en la misma tarea. **Eligió el género del Singspiel**, en la búsqueda de esa ópera alemana que era tan anhelada.

  - En 1804, **el barón Peter von Braun compró el Theater an der Wien a Emmanuel Schikaneder y encargó a Sonnleithner**, el secretario de los Teatros Imperiales, la versión en alemán del libreto de Bouilly. Inmediatamente, Beethoven comenzó a trabajar con gran energía en la composición, y **en el verano de 1805 la tenía terminada**. Enseguida comenzaron los ensayos y también 10 años de disgustos para Beethoven, con su querida obra, ***Fidelio/Leonora*.**

WAGNER: Su vida, su obra y sus intérpretes
TEMA 1
3.- Ludwig van Beethoven: *Fidelio (II)*

- Esta ópera, como algunas otras obras de Beethoven, pasó por varias versiones: la de 1805, con 3 actos, estrenada en el *Theater an der Wien* y que fue un fracaso, la de 1806, acortada a 2 actos, con ayuda en el libreto de **Stephan von Breuning**, y finalmente, por fin con éxito, la de 1814, en la época del Congreso de Viena, con cambios en el libreto a cargo de **Georg Friedrich Treitschke,** un poeta reconocido y director de escena en el *Kärtnertortheatre*, donde se estrenó.

- Beethoven escribió **4 oberturas distintas** para esta ópera: ***Leonora nº2*** (1805), ***Leonora nº 3*** (1806), Leonora nº 1 (1807, que no se representó nunca) y Leonora nº4, también llamada Fidelio (1814). Actualmente se suele interpretar la nº 3 o la nº 4, aunque a veces se interpretan ambas, (en ese caso se toca la nº 3 en el 2º Acto, entre la 1ª y la 2ª Escena, según la costumbre que inició **Gustav Mahler**).

- Las **influencias de Mozart** en esta ópera son notorias, tanto de "*Die Zauberflöte*" como de "*Così fan tute*", a pesar de que eran obras que Beethoven consideraba demasiado frívolas. También tiene influencias de **Luigi Cherubini**, y su ópera de 1794, *Elisa, ou Le voyage aux glaciers du Mont St-Bernard*.

  - Wilhelm Furtwängler decía que lo que nos conmueve en ***Fidelio***, hasta las lagrimas, es "***esa nostalgia de libertad***" y que tiene más de Misa que de Ópera, predicando una "***religión de humanidad***".

- Influyó mucho a los músicos de la siguiente generación, como al joven **Frank Schubert,** que se dice que vendió sus libros de estudio para poder comprar una entrada del estreno



Lotte Lehmann es Leonore

WAGNER: Su vida, su obra y sus intérpretes
TEMA 1
3.- Ludwig van Beethoven: *Fidelio (III)*

- En cuanto a **Richard Wagner**, ***Fidelio* resultó decisivo para su carrera**, y en particular el Cuarteto del 2º Acto, ***Ist alles bereit?*** *(¿Está todo preparado?)*, en el que Fidelio se interpone entre Don Pizarro y Florestán, cuando el gobernador lo pretende asesinar. En ese momento, Fidelio se revela como Leonore, diciendo "***Töt erst sein Weib***! *(¡Primero mata a su mujer!)*"

- El propio Wagner lo cuenta en su Ensayo "***Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*** *(Un peregrinaje a Beethoven)*" (1840):

" *Una muchachita muy joven representaba el papel de Leonore, pero a pesar de lo joven que era, esta cantante parecía ya casada con el genio de Beethoven. ¡Con qué brillo, con cuánta poesía, con qué profundidad representaba esa mujer extraordinaria! Ella se llamaba Wihelmine Schröder. Ella tuvo la gran distinción de representar este trabajo de Beethoven ante el público alemán; esa noche yo vi al público de Viena, tan superficial, llegar al mayor entusiasmo. Por mi parte, los cielos se abrieron; fui transportado y adoré al genio que me había sacado - como a Florestan - de la noche y las cadenas a la luz y la libertad.*"

- **La icónica imagen de Wihelmine,** con su pistola y su valentía, **impresionó a Don Pizarro, al carcelero Rocco y, por supuesto, a Richard Wagner**, que a partir de ese momento decidió dedicarse a componer óperas fervientemente.

- Por cierto que **Maria Malibran**, una de las grandes Leonore de los 1830's y rival declarada de la Schröder, **en esta escena empuñaba dos pistolas**. Wihelmine mantuvo con Wagner siempre una gran amistad, fue la primera **Senta**, en ***Der fliegende Holländer*** (1843), como había sido la primera **Agathe** en ***Der Freischütz*** (1821) de **Weber**. Podemos decir que **Leonore fue el primer papel de *heldensoprano*** *(soprano heroica)* de la historia y, como veremos en este curso, ¡tuvo mucha descendencia!



Wihelmine Schröder-Devrient, la Leonore de 1822 en Viena

WAGNER: Su vida, su obra y sus intérpretes
TEMA 1
3.- Ludwig van Beethoven: *Fidelio (IV)*

- ***Fidelio*** fue **una obra muy querida por Beethoven**, aunque le dio muchos disgustos y no tuvo el éxito que él deseaba, a pesar del gran empeño que puso en ella. De hecho, nunca más compuso otra ópera.
    - Bajo la forma de un *Singspiel*, buscando el camino de la ópera alemana, **Beethoven creó una ópera seria**, con gran carga de simbolismo, llena de ideas nobles y que se acabaría convirtiendo en **una pieza de culto, para muchos,** pero, también, **muy criticada por otros**.
- Entre sus **puntos fuertes** destacan, sin duda, su **música**, que permite calificarla de ***ópera sinfónica***, y la **grandeza de los mensajes** que Beethoven quiso trasmitir: *fidelidad, constancia, deber, libertad, hermandad de todos los hombres, tarea bien hecha*. En el libreto resuenan, a modo de *Leitmotive*, "***Freiheit***" (*libertad*), "***Pflitcht***" (*deber*) y "***Leben***" (*vida*).
    - Sin duda, **la heroina Leonore fue la que encendió la imaginación de Beethoven**, la musa que le inspiró. Y no debemos descartar que haya **elementos autobiográficos** en esta ópera: quizás **Leonore** sea la mujer que siempre buscó y no tuvo.
- **Sus detractores destacan** que mas que una ópera sinfónica es una **sinfonía disfrazada de ópera**. Observan una **debilidad dramática importante:** falta de coherencia entre el Acto 1º y el 2º, con la práctica desaparición de los personajes de la trama secundaria (*Marzelline* y *Jaquino*), que apenas aparecen en el 2º Acto, etc.
    - También se le critica por su ***eclecticismo***: comienza como un singspiel, pasa a ser un drama, luego un melodrama y acaba como un oratorio.
- Podríamos decir que en ***Fidelio*** **resplandece el músico Beethoven**, con su temperamento y sus contradicciones, con su ardor romántico y su honestidad moral. En cambio, **el Beethoven dramaturgo y operista, queda empalidecido**.
    - Los diez años de revisiones, las 4 oberturas y los 3 estrenos son **una muestra de la personalidad del Maestro**. Tuvo en sus manos una música sublime, un mensaje nobilísimo, pero no era precisamente un hombre de teatro.



Fidelio de Beethoven / Acto 2º/ *Euch werde Lohn in bessern Welte* / Kaufmann, Nylund, Pólgár, Muff/ Dirigen: Nikolaus Harnoncourt y Jürgen Film / Opernhaus Zürich. 2004

Tema 1

4.- Der Freischütz

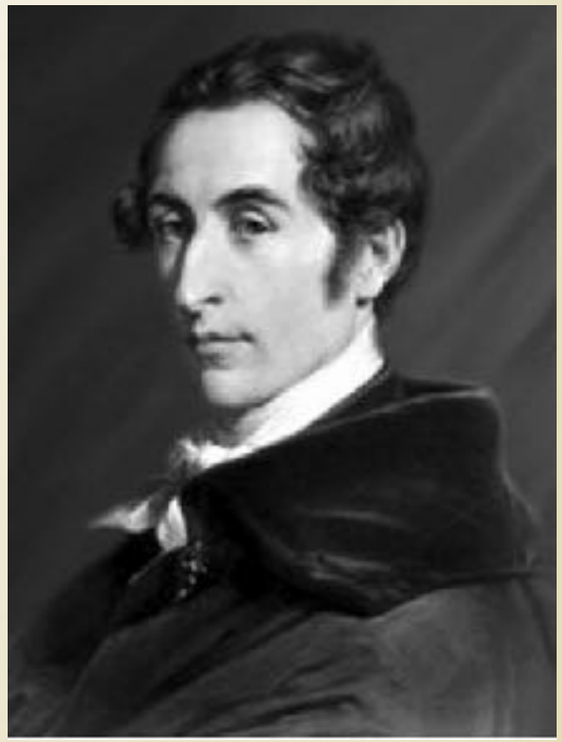
Carl Maria von Weber

Schauspielhaus, Berlin, 1821



CARL VON WEBER
Su vida, su obra y su legado

Carl Maria Friedrich Ernst von Weber (Eutin, Alemania, 1786; Londres, 1826) fue un **gran compositor, pianista y director de orquesta alemán,** alumno de Michael Haydn, en Salzburgo. Es considerado **uno de los grandes músicos románticos y el fundador de la escuela romántica de ópera alemana.**



- **Su padre era militar, pero daba conciertos de violín**, y **su madre había cantado en los escenarios, al igual que sus cuatro primas mayores**, una de las cuales, Constanze, fue la esposa de Mozart.
    - Animado por su padre, fue **un niño prodigio musicalmente**, pero de salud muy frágil. Con menos de 18 años era el director de la orquesta de Breslau, en 1813 de la de Praga y luego, en 1817, de **Dresde, donde permanecerá casi todo el resto de su vida y donde Richard Wagner, aún niño, le conocerá y le admirará**.
- Como **director de la ópera de Dresde, reformó la forma de trabajar en el teatro**: ensayos intensos y buena preparación de los coros.
    - **Murió en Londres, a los 39 años, víctima de la tuberculosis.** Se había trasladado allí para estrenar su última ópera, ***Oberon***, en lengua inglesa, un encargo del Covent Garden, y murió en casa de su anfitrión, unos días después del estreno.
    - Wagner dijo de él: "***Nunca ha existido un compositor más alemán que Von Weber***".
- Además de sus 3 grandes óperas, ***Die Freischütz*** (1821), ***Euryanthe*** (1823) y ***Oberon*** (1826), y otras 7, apenas representadas, escribió **muchas otras composiciones:** obras para piano, solo y con orquesta, entre ellas "***La Invitación a la danza***"; dos sinfonías, conciertos para clarinete y orquesta, su famoso "***Concertino para trompa y orquesta***", tres misas, ocho cantatas, etc., etc.

STAGIONE
CONCERTISTICA
2019–2020



Carl Maria von Weber

Eutin, 1786 - Londra, 1826

“Invito alla danza”

trascrizione di Carl Tausig

HVF AUDIO STUDIO

La invitación a la danza de Carl Maria von Weber / Transcripción de Carl Tausig / Giuseppe Albanese / Fazioli Concert Hall. 2020



Le Spectre de la Rose ballet sobre música de Carl Maria von Weber / Coreografía de M. Fokine y V. Niijinsky / Mikhail Barysshnikov y Marianna Tcherkassky / Wolftrap Farm Park. 1976

CARL VON WEBER
Der Freischütz - Composición, estreno y recepción

Der Freischütz, ópera en 3 actos, con **música de Carl Maria von Weber y libreto en alemán de Johann Friedrich Kind,** fue estrenada el **18 de junio de 1821 en la Schauspielhaus de Berlin** (hoy denominado ***Konzerthaus***), bajo la dirección del propio Weber y con **gran éxito, convirtiéndose enseguida en el símbolo de la ópera romántica alemana,** alcanzando además un **rápido éxito alemán e internacional**, con alrededor de 50 representaciones en varias ciudades alemanas, en los 18 meses siguientes a su estreno, y en Londres y Paris a partir de 1824.



- La idea **se le ocurrió a Weber en 1810,** en una estancia en el castillo de Neoburgo, impresionado después del estreno de las dos primeras versiones de ***Fidelio***. Sin embargo, diversos compromisos le hicieron aparcar la idea y no fue hasta 1816 cuando le pidió a Kind que le escribiera un libreto. **La composición comenzó en julio de 1817 y para mediados de 1820 estaba terminada**.
    - El libreto se basa en la primera narración de la colección ***Der Gespensterbuch***, de **Johann August Appel**, basado, a su vez, en un cuento popular, "***Des Jägers Braut***" (*La novia del cazador*), inspirado en una leyenda alemana, y muchas de sus tonadas están **inspiradas por la música folclórica alemana**. Dicha leyenda popular consiste en que que **un demonio, en el bosque, dota a un tirador con balas mágicas que siempre aciertan**; pero, a cambio, el tirador pierde su vida y su alma.
- El bosque alemán (el "***honrado hayedo alemán***", según el hijo de Weber) tiene **categoría de personaje en esta ópera, considerada de exaltación de la identidad nacional alemana y de franca emocionalidad.**
    - En el bosque se establece la **pugna entre el bien y el mal**, los cazadores y el mundo demoniaco de Samiel, Kaspar y la Garganta del Lobo.
- ***Der Freischütz* sigue siendo, al día de hoy, una ópera bastante popular y representada**. Según las estadísticas de Operabase, entre 2005 y 2010 fue la 9ª ópera en alemán más representada.

CARL VON WEBER
Der Freischütz - Personajes principales

- **MAX**: Cazador, enamorado de Agathe, y posible sucesor de Kuno, el Guardabosques. Boda y cargo se dirimirán en un concurso de tiro. Papel para **tenor lírico con fuerza,** (podemos considerarlo un *proto-heldentenor*).
- **AGATHE**: Joven hija de Kuno, enamorada de Max. Pepel para ***soprano lírico-spinto o dramática,*** con capacidad para transmitir sentimientos.
- **ÄNNCHEN**: Prima de Agathe, joven muchacha, sencilla y simpática. Papel para ***soprano lírica de coloratura***.
- **KASPAR**: Cazador que vendió su alma al diablo (Samiel) a cambio de unas balas mágicas. Para salvarse necesita encontrar otra víctima que lo sustituya. Papel para ***bajo***.
- **KUNO:** Padre de Agathe y guardabosques del Príncipe. Papel para ***bajo***.
- **KILIAN**: Un campesino rico, también interesado en Agathe. ***Bajo***.
- **OTTOKAR**: Príncipe de Bohemia. Papel decorativo para ***barítono***.
- **UN ERMITAÑO**: Papel corto para ***bajo***, con algunas intervenciones interesantes al final de la obra.
- **DAMAS DE LA NOVIA**: Minúsculos papeles para ***soprano***.
- **SAMIEL**: El diablo. ***Papel hablado***, truculento y siniestro.





Der Freischütz de Carl Maria von Weber / *Trailer* / Andreas Schager, Camilla Nylund, Alan Held, etc. / Dirigen: Thomáš Netopil y Christian Räth / Wiener Staatsoper. 2018

CARL VON WEBER
Der Freischütz - Sinopsis de la trama (Acto 1º)

La ópera se sitúa en Bohemia, al final de la Guerra de los Treinta Años (que terminó el año 1648).

ACTO 1º: En el bosque, en un concurso de caza.



- **Kuno**, el jefe de los guardabosques del **príncipe de Bohemia**, se retira, por edad, y recomienda para el puesto al novio de su hija, **Agathe**, un hábil tirador llamado **Max**. Sin embargo el príncipe exige, de acuerdo a una antigua ley, **que Max gane el concurso de habilidad que se celebrará al día siguiente.**
- Sin embargo, **Max** pierde la prueba preparatoria de ese día (lleva 4 semanas sin aciertos) y la gana **Kilian**, un rico campesino, que es proclamado "***Rey de los tiradores***", mientras **Kilian y los demás** se ríen de Max. **Max se deprime y piensa que puede llegar a perder el Concurso y a Agathe** (ya que Kuno dará la mano de su hija sólo al ganador del Concurso).
    - Ante la situación, **Max cae fácilmente bajo la influencia de Kaspar**, un cazador que, en realidad, ha vendido su alma al demonio **Samiel**, y que también está enamorado de **Agathe**, aunque ella lo ha rechazado. **Kaspar idea una estratagema para que Max le sustituya** a él mismo, que **debe pagar a Samiel con su vida.**
- Después de **matar a una enorme águila, que vuela a gran altura, con una bala mágica que le entrega Kaspar, Max decide ir con él**, a media noche, a la ***Garganta del Lobo***, para forjar las 7 balas mágicas, que matarán cualquier cosa a la que apunte el tirador (excepto la última que mata siempre al tirador o a quien la dirija el demonio).

CARL VON WEBER
Der Freischütz - Sinopsis de la trama (Acto 2º)

ACTO 2º - Escena 1ª - En la casa de Agathe.

- **Agathe tiene negros presentimientos,** a pesar de que es animada por su prima **Ännchen,** y a que se ha encontrado con **el ermitaño** que le ha dicho que le amenazaba un peligro, pero que sería protegida por un ramo de rosas blancas benditas, que le entregó.

- **Espera a Max para que le cuente su éxito**, pero cuando él llega, reconoce que hoy tampoco ha sido el ganador, aunque luego ha matado una gran águila. Además, **Max le explica que debe marcharse a la *Garganta del Lobo*** (*Wolfsschlucht*), lo que aumenta la preocupación de **Agathe.**



ACTO 2º - Escena 2ª - La Garganta del Lobo, bien entrada la noche.

- Al dar las 12 campanadas, **Kaspar invoca a Samiel, *el Cazador Negro***, en su ayuda, y **prepara la forja de las balas mágicas**. **Kaspar** le dice a **Samiel** que mañana **Max** le sustituirá y que le ofrece el alma de Max, a cambio de que prolongue su vida 3 años. **Samiel** responde ambiguamente: "***Sea. ¡Por las puertas del Infierno! ¡Mañana, él o tú!***"

- Llega **Max** a la Garganta y se presenta ante él el espíritu de su madre, que parece advertirle que abandone el proyecto. Entonces **Samiel conjura la forma de Agathe** y la representa ahogándose en la cascada, desesperada por el fracaso de Max. **Max se decide y comienza la forja de las 7 balas mágicas, con un sonido infernal.**

CARL VON WEBER
Der Freischütz - Sinopsis de la trama (Acto 3º)

- .**ACTO 3º - Escena 1ª - En casa de Agathe.**
- **Agathe sigue preocupada, porque ha tenido un sueño de mal augurio:** ella era una blanca paloma y **Max le disparaba. Ella caía,** pero, de repente, se **convertía nuevamente en Agathe**, y un ave de rapiña negra se retorcía en un charco de sangre**.**
- Llegan las doncellas con la corona nupcial y, **al abrir la caja, resulta ser una corona funeraria**. Sobreponiéndose, ordena **que hagan una nueva corona con las rosas blancas que le regaló el ermitaño**.

ACTO 3º - Escena 2ª - En el bosque.

- Se produce la fiesta y banquete de los tiradores, durante el descanso del Concurso. **Max y Kaspar se han repartido las 7 balas mágicas y ya sólo queda la 7ª en poder de Max**, (esta bala es la que controla el diablo), habiendo gastado las restantes durante la mañana.

ACTO 3º - Escena 3ª - El concurso de tiro.

- **Max dispara a una paloma, a petición del príncipe Otokar, como la "*prueba de tiro*"** *(Probeschuß)***, y Samiel guía la bala para que le dé a Agathe**, que acaba de entrar en escena, junto al Ermitaño, y que cae, aparentemente herida. Sin embargo, **la corona nupcial efectivamente la salva, hiriendo la bala a Kaspar, que muere maldiciendo al cielo.** El príncipe **Ottokar ordena que su cuerpo sea arrojado** a la Garganta del Lobo.
    - El Príncipe exige una explicación a **Max**, que se la da: **confiesa que ha usado balas mágicas. El Príncipe** se enfurece y, a pesar de los ruegos de **Kuno, Agathe** y los cazadores, **prohibe la boda y decide castigar a Max con el destierro.**
- Aparece **el ermitaño, que aplaca al Príncipe:** sólo **el amor a Agathe y el miedo de perderla le han hecho desviarse a Max de una vida intachable**. Siguiendo su consejo, lo condena sólo a un año de penitencia y prueba, y si la supera podrá casarse con **Agathe**. Acaba la ópera con un **feliz canto de acción de gracias por parte de todos**.

CARL VON WEBER

Der Freischütz - Sinopsis de la trama

(Acto 3º)



CARL VON WEBER
Der Freischütz - Valoración de esta ópera (I)

- ***Der Freischütz*** está considerada **la primera ópera romántica alemana importante**, especialmente por su exaltación de la identidad nacional y por su franca emotividad.
    - Es una ópera llena de ***"leitmotiv"*** **distintivos**, que llega a jugar con 4 tonalidades para representar a "*los buenos y los malos*", como ocurre, por ejemplo, en la escena de la Garganta del Lobo, y que incluso son caracterizados por los instrumentos. Por ello, **constituye una influencia decisiva para toda la música alemana de ópera que seguirá**.
- Hacia 1820, **la presencia de asuntos "*góticos*", con temas de fantasmas y espíritus, pasó a la primera linea** en la poesía y la música. En el caso de ***Der Freischütz*** es el espíritu de ***Das Gespensterbuch*** *(El libro de los fantasmas)* el que la impregna. Incluso, el personaje de **Kaspar,** el cazador que ha pactado con el diablo, **introduce el miedo y la fobia hacia el "*infiltrado*", el distinto *indistinguible*, en una sociedad tan local y tradicional como la que se refleja en esta ópera**. Al mismo tiempo, **esos personajes tienen "morbo" y resultan muy atrayentes**, como será el caso de Lord Ruthven, el protagonista de ***Der Vampyr*** (1928) de Heinrich Marschner, o ***Der Holländer***, en el caso de Wagner.
- Como hemos dicho, ***Der Freischtütz*** fue caracterizada como ***romantische Oper***, pero en su interior **conserva un importante legado del *Singspiel* y de la *Opéra-comique***, empezando por sus arriesgados diálogos hablados. Además tiene una **reminiscencia clara de la *opéra-comique* en el personaje de Ännchen**, la joven prima de Agathe, un papel para una auténtica "*soubrette*" francesa.
    - Si **el libreto es esencialmente alemán**, por sus inquietudes y sus fuentes, **la música también lo es**. Sin embargo, y aunque **Weber había vociferado contra la música italiana**, refiriéndose a Rossini, en 1816, "***como el viento Sirocco que sopla desde el Sur, cuyo calor será enfriado rápidamente***", la verdad es que tanto Weber, como sus contemporáneos Hoffmann y Spohr, tenían los oídos abiertos a lo que venía de otras partes, especialmente de Italia, por lo que no es de extrañar que la famosa aria de Agathe, del 2º Acto, "***Leise, leise, fromme Weise***" **sea quasi-rossiniana**: aria multimovimiento (lento-rápido) muy en el estilo del denostado Rossini.

CARL VON WEBER
Der Freischütz - Valoración de esta ópera (II)

Der Freischütz y la Música Escénica

- Esta ópera es **revolucionaria en su tratamiento exquisito de la Música Escénica**, que es **aquella compuesta expresamente para acompañar algún acontecimiento en la Escena**. Puede ser música sólo instrumental o cantada. **Este tipo de composición apareció por primera vez en la ópera francesa en el siglo XVIII** (rara es la ***tragédie lyrique*** que no tenga una escena de tormenta, sea en tierra o en el mar, acompañada de espectaculares efectos musicales).
    - **La música escénica establece una estética de la colaboración visual-musical que tendrá una gran importancia en la ópera alemana de los siguientes 100 años**. Y Weber será un precursor y un verdadero campeón, con la **escena de la Garganta del Lobo (*Wolfsschlucht*)** del final del Acto 2º, que vamos ver a continuación.
- En opinión de muchos expertos, **esta escena es un ejemplo magnífico de la relación visual-musical y uno de los momentos proto-cinematográficos de la historia de la Ópera**. Puede describirse como una fascinante acumulación y mezcla de estilos y efectos: diálogos sólo hablados, *melodrama* (diálogo hablado sobre la música instrumental), partes cantadas y una importante cantidad y calidad de música escénica.
    - **La escena está llena de detalles**, empezando por una descripción muy detallada en el libreto, con toda una lista de los elementos visuales característicos del Romanticismo alemán. A cada uno de los personajes se le asigna su motivo y una tonalidad para cada situación. Hay una estricta jerarquía en función de su grado de maldad-bondad: cuanto más malos son los personajes más hablan y menos cantan, etc.
- Ni que decir tiene que en la premier de esta ópera en la Schauspielhaus de Berlin, en 1821, los "*efectos especiales*" fueron bastante limitados. Sin duda, **la mayor parte del trabajo de hacer creíble la escena le correspondió a la música**, aunque se sabe que se utilizaron "*linternas mágicas*" que proyectaban imágenes coloreadas, lo que se llama una *Phantasmagoria*. Actualmente, se utilizan efectos diversos para representar, sobre todo, el final de la escena, que es un momento de caos y fuerzas sobrenaturales. Pero aún así, es la música la que más contribuye, con **una orquestación propia de un movimiento sinfónico, campo en el que Weber, y sus sucesores, demostraron ser los más grandes maestros**.



Der Freischütz de Carl Maria von Weber /Acto 2º/ *Wolfsschlucht Scene* / Gottlob Frick y Ernst Kozub / Dirigen: Leopold Ludwig y Joachim Hess / Hamburger Staatsoper. 1968



Der Freischütz de Carl Maria von Weber /Acto 2º/ *Wolfsschlucht Scene* / Allan Held y Andreas Schager / Dirigen: Thomáš Netopil y Christian Räth / Wiener Staatsoper. 2018

Tema 1
En busca de la Ópera Alemana



5.- Franz Schubert: Ciclo de Lieder Winterreise

WAGNER: Su vida, su obra y sus intérpretes
TEMA 1
5.- Franz Schubert: Ciclo de Lieder *Winterreise (I)*



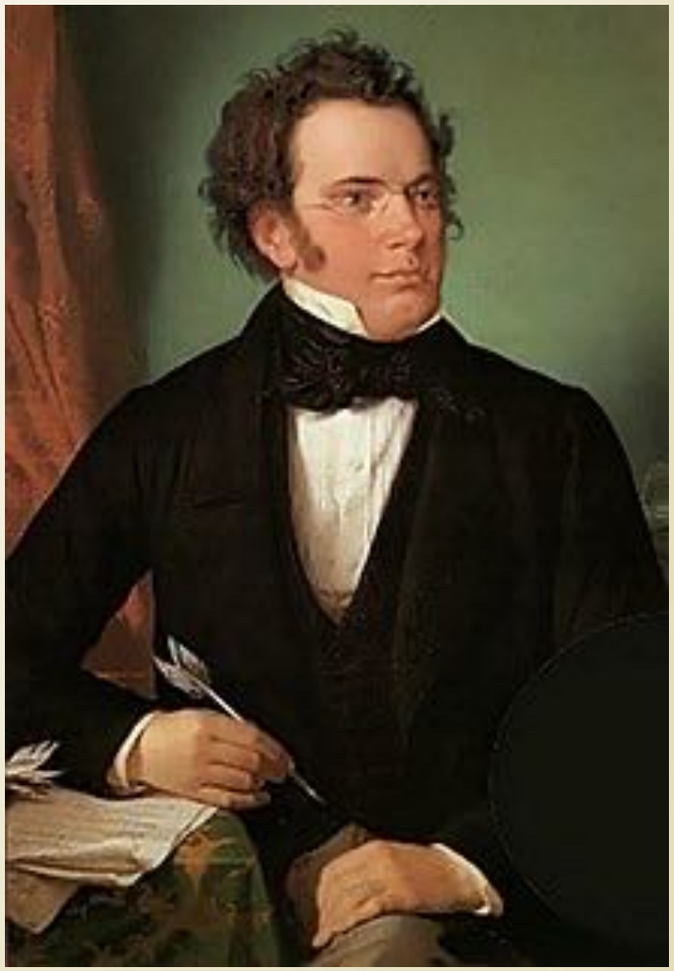
- Aunque en el Barroco naciese el "*Lied barroco con continuo*", la época dorada del Lied corresponde al ***Lied Romántico***, ligado firmemente a la poesía. Será fundamental la aportación de la primera Escuela de Berlín (Berlin Liederschule):
  - En ella resultará decisiva la influencia de la ***Aufklärung*** (*Ilustración*) en los círculos berlineses imbuidos del espíritu de la ***Empfindsamkeit*** (*sensibilidad emotiva*) y la búsqueda de la sencillez.
  - Y la creciente afición a la música en los ***salones de la emergente burguesía***, que requería composiciones cercanas a un lirismo intimista.
- **Christian Gottfried Krause**, en su libro *Von der musikalischen Poesie*, establece su concepto estético de Lied, y señala sus características fundamentales:
  - El estilo popular o folclorizante (*Volksstümlich*), no popular sino "a la manera" popular (*Im Volston*).
  - Fácilmente cantable (*sangbar)*, incluso por cantantes no profesionales.
  - El acompañamiento debe ser simple e **independiente**.
- Y Johan Gottfried **Herder** explica la esencia del Lied así: "e*s el canto, no el retrato o la decripción. Un Lied debe ser escuchado, no visto, y escuchado con el oido del alma.*"
  - En definitiva, el Lied podría ser definido como una materia de sustancia poético-musical, de contenido lírico y emocional, que posee la capacidad de evocación sensible o nostálgica (la ***Sehnsucht***).
  - Menos importante es la **forma del Lied**, sea ésta estrófica simple, variada o transcompuesta (*durchkomponiert*).

WAGNER: Su vida, su obra y sus intérpretes
TEMA 1
5.- Franz Schubert: Ciclo de Lieder *Winterreise (II)*

- El Lied popular o **Volkslied**, a partir de los postulados estéticos de Herder, se convertirá en el vector que desarrolle la "forma o género Lied":
  - Según **Herder**, "*el Lied, bajo la primacía de lo popular, será el concepto aglutinador de la importancia de la historia y de la identidad nacional*".
  - O como dice **Novalis**, "*Historia, nación, leyenda, cuentos y costumbres populares, con exaltación de la naturaleza y de la Edad Media*".
  - **Herder** nos habla del **Volksgeist**, el espíritu del pueblo. En 1779 publicó su colección de Volkslieder, que representan "*la encarnación de una fuerza colectiva que revela la expresión del alma del pueblo alemán*".
- Hay que decir que **Volkslied** no es sinónimo de "*canción con música*". Puede ser simplemente una colección de versos o rimas populares aptos, por su métrica y su musicalidad implícita, para ser musicados.
  - En general, fueron los poetas quienes se interesaron por la forma estética de lo popular, para que después los músicos escribiesen sus composiciones. Este es el caso de ***Des Knaben Wundenhorn***, colección de rimas populares recogidas por Clemens Brentano y Achim von Arnim, en 1806, que inspiraron la colección de Lieder homónima de Gustav Mahler.
- Si para el período del *Sturm und Drang*, como en el *Romanticismo* propiamente dicho, el modelo a seguir es el **Volkslied**, a diferencia de la época anterior, la del *Aufklärung*, que prefería el **Volkston**, más tarde aparece el **Kunstlied** o Lied artístico, configurado a partir de un poema adecuado y de calidad, con una música de singular pureza.
  - Sin embargo, el advenimiento del **Kunstlied** no significó un distanciamiento del **Volkslied**, sino todo lo contrario: una **fecunda colaboración** entre ambos.
- Los más grandes compositores de Lieder fueron cuatro: **Schubert, Schumann, Brahms y Wolf**. Pero no hay que olvidar otros grandes compositores de Lieder como **Haydn, Beethoven, Liszt, Wagner,** y, sobre todo, **Mahler y Strauss**.

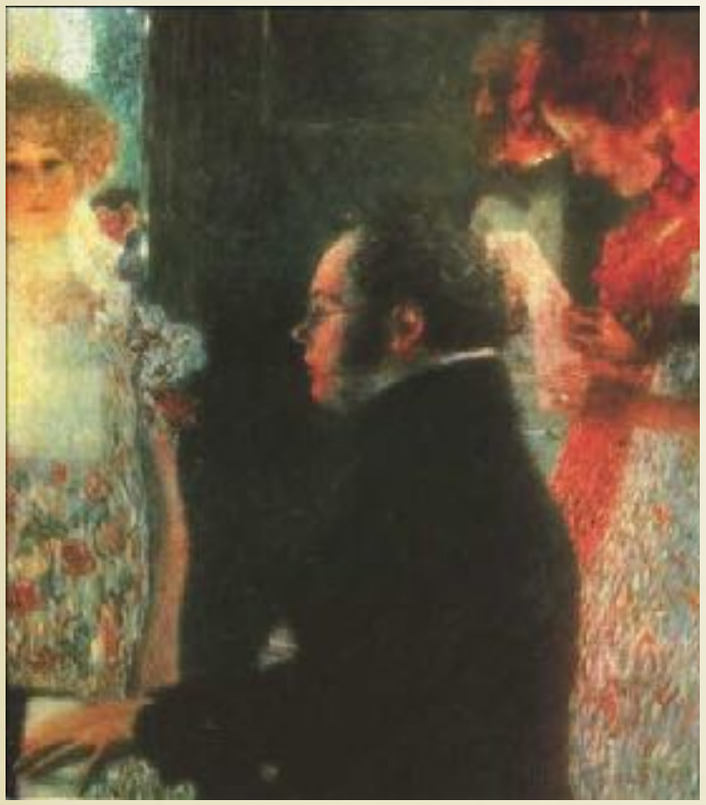
WAGNER: Su vida, su obra y sus intérpretes
TEMA 1
5.- Franz Schubert: Ciclo de Lieder *Winterreise (III)*

Franz Peter Schubert (Viena,1797 - 1828)



- Fue un **gran compositor austriaco de los comienzos del Romanticismo musical**, a la vez que continuador de la Sonata clásica, al estilo de Beethoven.
- A pesar de su corta vida, **Schubert compuso una gran obra**: mas de 600 Lieder, 7 sinfonías completas, óperas, música incidental (*Rosamunda*), misas y gran cantidad de obras para piano y música de cámara.
    - Sin embargo, **durante su vida sólo fue conocido por un reducido grupo** de amigos y admiradores, habiendo dado **un sólo concierto**, 8 meses antes de su muerte. Serían Mendelssohn, Schumann, Liszt y Brahms, quienes lo descubrirían y darían a conocer.
- Fue el 10º hijo de un maestro de escuela, y fue **musicalmente un niño prodigio**. Desde los 8 años conoció la música de Haydn, Mozart y Beethoven, que fue su ídolo, y a los 13 empezó sus estudios, becado, en régimen de internado en el Stadtkonvit, para recibir luego clases de composición de **Antonio Salieri**, que lo consideró su discípulo predilecto.
- **Con Schubert el Lied alcanza su cenit**, dominando todos los tipos posibles, desde el punto de vista poético (épico, dramático o lírico), aunque, junto a Wolf, se le considera el mejor en los Lied épico-dramáticos, así como los Lied-escena y Lied-balada.
- El alcance y **recorrido literario de Schubert no tiene equivalente** en ningún otro compositor. Abarcó toda la poesía de su tiempo y la producida en lengua alemana desde mediados del siglo XVIII. Y prefirió musicar ***ciclos de Lieder***.

WAGNER: Su vida, su obra y sus intérpretes
TEMA 1
5.- Franz Schubert: Ciclo de Lieder *Winterreise (IV)*



Los Ciclos de Lieder de Müller-Schubert

- En los últimos 5 años de su corta vida Schubert acometerá la composición de 2 Ciclos de Lieder que son **considerados lo más importante de su carrera liederística**.
- Ambos ciclos se basan en poemas de **Wilhem Müller** (1794-1827), un poeta considerado menor, aunque estuviese bien dotado y tuviese un talento brillante. Este poeta, y filósofo, había estudiado en Berlín y se había interesado, con gran entusiasmo, por el poemario antiguo alemán y por los viejos cantos de nibelungos.
- El primero de los Ciclos, ***Die schöne Müllerin***, será escrito por Müller en 1817, siete años antes de que Schubert lo ponga en música y será **el comienzo de la carrera de Müller**, que le llevaría a recorrer toda Alemania como autor de ***Wanderlieder***.
- El segundo Ciclo, ***Winterreise***, *El viaje de invierno*, fue publicado por Müller entre 1823 y 1825, comenzando con los 12 primeros poemas, publicados en el almanaque ***Urania***, de Leipzig, y luego, quince meses más tarde, otros diez poemas en una revista literaria de la ciudad de Breslau.
    - Finalmente, Müller añadió 2 poemas más y reordenó la colección, siendo editados todos juntos (incluyendo los de *Die schöne Müllerin*) con el título de ***Siben und siebzig Geditche aus des hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*** *(Sesenta y siete poemas procedentes de los papeles de un cornista ambulante)*.

WAGNER: Su vida, su obra y sus intérpretes
TEMA 1
5.- Franz Schubert: Ciclo de Lieder *Winterreise (V)*

Winterreise *(Viaje de Invierno)* D.911 (opus 89)

- El núcleo de los poemas es el amor no correspondido. Un hombre amaba a una muchacha y ella lo dejó. No pasa nada más, simplemente son las reflexiones e impresiones del protagonista mientras pasea solo, durante el invierno.
    - Predominan las evocaciones al frío, la oscuridad, el paisaje desolado y sombrío, la soledad en fin.
    - Salvo el encuentro con el organillero (*Der Leiermann*), en el Lied nº 24 y último, no se encuentra cara a cara con nadie.
- Los **frecuentes cambios de tonalidad**, con el paso de tonos mayores a menores, **marcan las variaciones del sentimiento**, desde la alegría a la desesperación, aunque en la segunda mitad, la obra se vuelve cada vez más sombría y melancólica.
- Vamos a escuchar dos de los Lied, el nº 1, ***Gute Nacht***, en Re menor, que comienza diciendo "*Llegué como un extraño, como un extraño me marcho*". Fue feliz en otro tiempo ("*la joven habló de amor, la madre incluso de matrimonio*"). Una noche se despide del lugar y de su amada, dormida, dándole las buenas noches. El ritmo, como anota Schubert, es "*Moderado, en movimiento de caminar*".
- El otro que escucharemos es el nº 6, ***Der Lindenbaum***, *El tilo*, el más popular de todos los del Winterreise. El caminante pasa junto a un tilo donde otras veces soñó y grabó palabras de amor en su corteza. Sus ramas lo llaman a descansar entre ellas. **El caminante pasó de largo**, en medio del viento helador, sin mirar atrás. Muchas horas después, lejos del lugar, aún recuerda a las ramas.



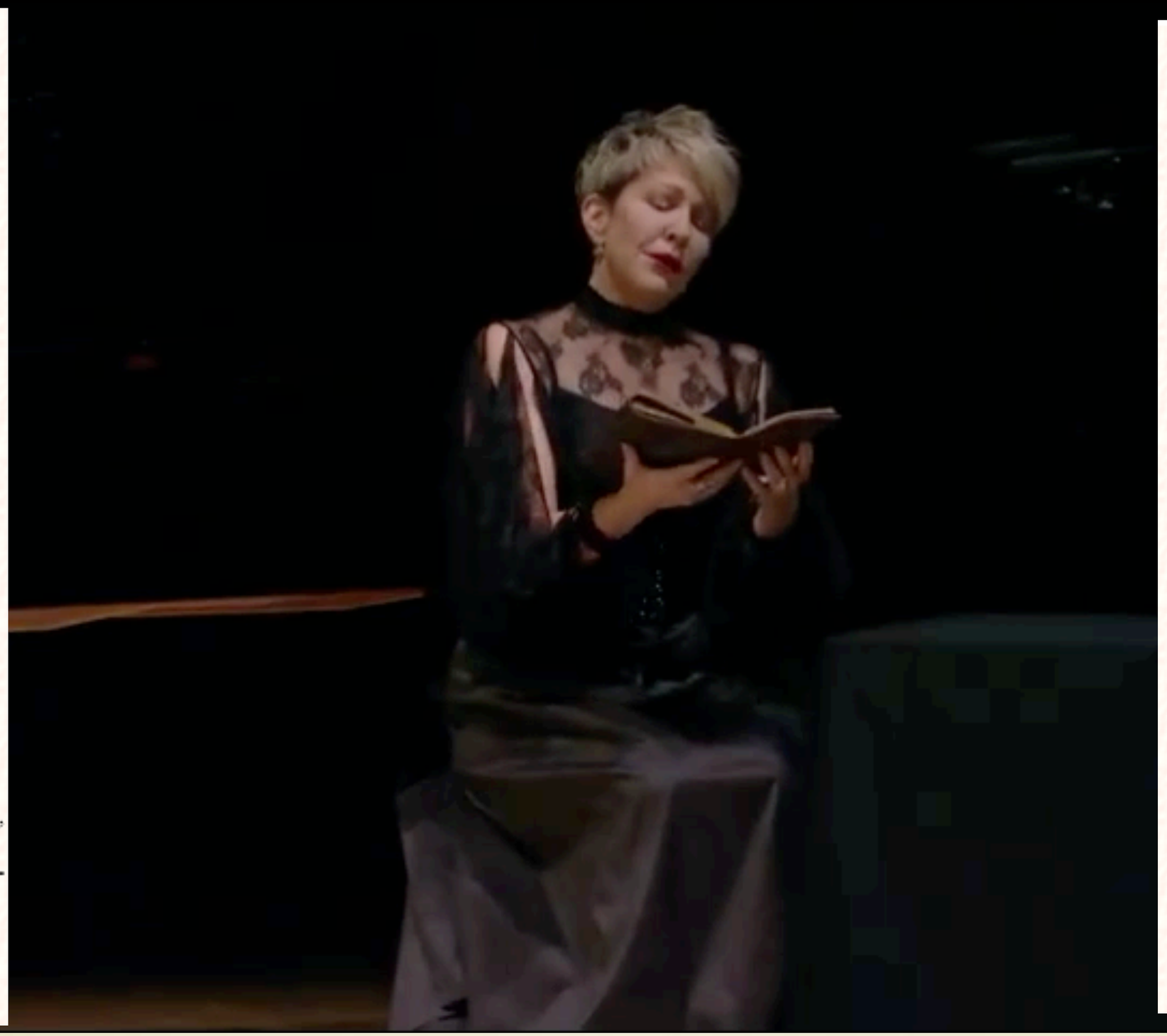
Klosterruine im Schnee (1818)
Caspar David Friedrich

1.- Gute Nacht
Fremd bin ich eingezogen,
Fremd zieh' ich wieder aus.
Der Mai war mir gewogen
Mit manchem Blumenstrauß.
Das Mädchen sprach von Liebe,
Die Mutter gar von Eh', -
Nun ist die Welt so trübe,
Der Weg gehüllt in Schnee.

Ich kann zu meiner Reisen
Nicht wählen mit der Zeit,
Muß selbst den Weg mir weisen
In dieser Dunkelheit.
Es zieht ein Mondenschatten
Als mein Gefährte mit,
Und auf den weißen Matten
Such' ich des Wildes Tritt.

Was soll ich länger weilen,
Daß man mich trieb hinaus?
Laß irre Hunde heulen
Vor ihres Herren Haus;
Die Liebe liebt das Wandern -
Gott hat sie so gemacht -
Von einem zu dem andern.
Fein Liebchen, gute Nacht!

Will dich im Traum nicht stören,
Wär schad' um deine Ruh',
Sollst meinem Tritt nicht hören -
Sacht, sacht die Türe zu!
Schreib' im Vorübergehen
Ans Tor dir: Gute Nacht,
Damit du mögest sehen,
An dich hab' ich gedacht.



1.- Buenas Noches
Como un extraño llegué
y como un extraño me marcho.
Mayo me agasajó
con ramos de flores.
La doncella habló de amor
su madre , incluso de matrimonio...
Ahora el mundo rebosa tristeza
Mi camino está cubierto de nieve .

Para mi viaje
no puedo elegir el momento.
Debo hallar mi senda
en la oscuridad.
Una sombra vaga a la luz de la luna
Es mi compañera.
Y en los blancos campos
veo huellas de animales salvajes.

¿Por qué habría de quedarme
para que se me echara?
¡Que los perros perdidos aúllen
frente a la casa de su amo!
Al amor le gusta vagabundear...
Dios lo hizo así...
Iré de una a otra.
¡Buenas noches , querida mía!

No alteraré tus sueños .
Sería una lástima que no durmieras.
No sigas mis pasos...
Cierra suavemente la puerta.
Al pasar,
escribiré en tu puerta:
"buenas noches".
Así veras que he pensado en ti .

Winterreise de Franz Schubert / *I - Gute Nach* / Voz: Joyce DiDonato / Piano: Yannick Nézet-Séguin / Stern Auditorium, Carnegie Hall, New York City. 2019

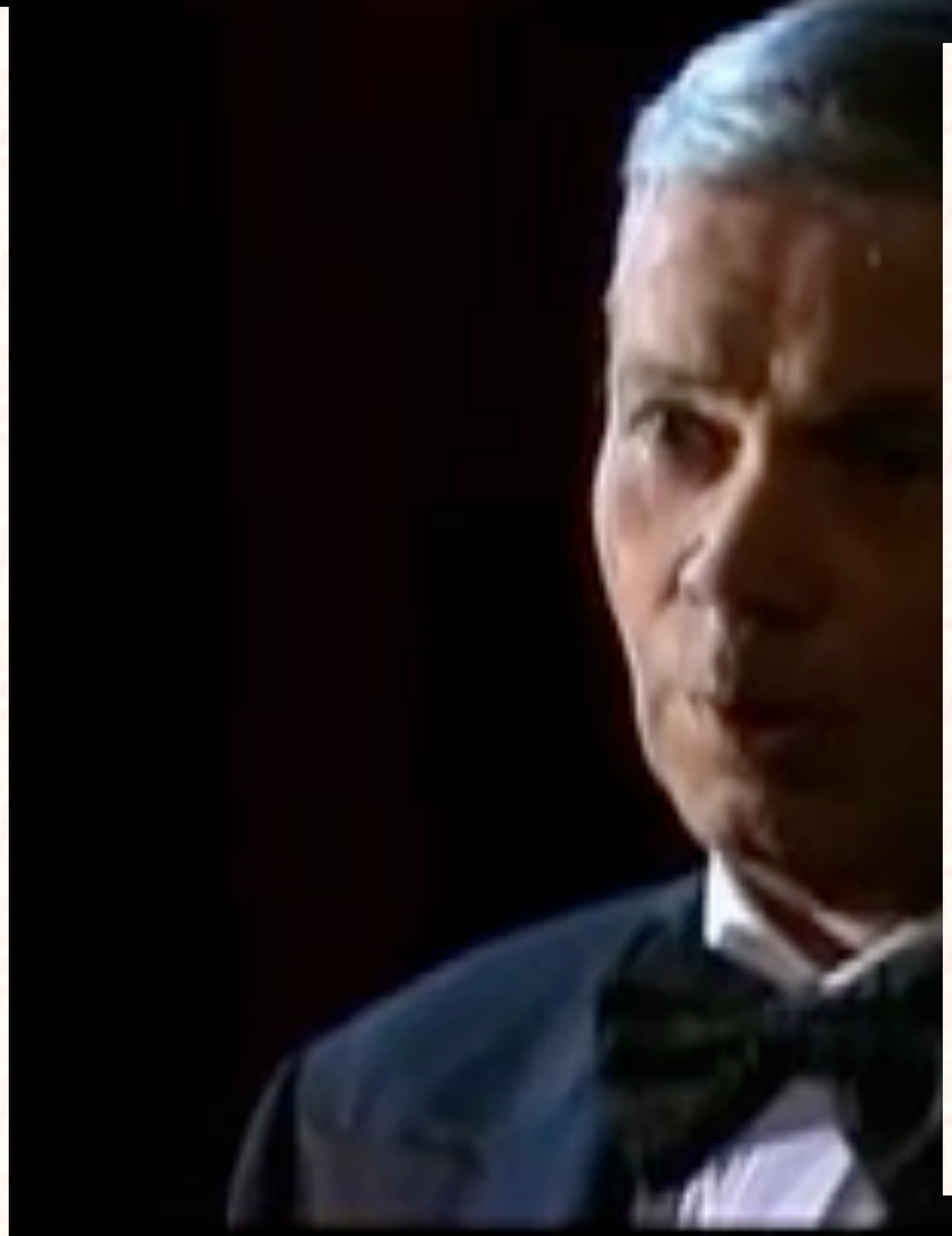
Winterreise de Franz Schubert / *VI - Der Lindenbaum* / Voz: Dietrich Fisher-Dieskau / Piano: Alfred Brendel / Sala Siemens, Berlin. 1979

5.- Der Lindenbaum
Am Brunnen vor dem Tore
Da steht ein Lindenbaum;
Ich träumt in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.
Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort;
Es zog in Freud' und Leide
Zu ihm mich immer fort.

Ich mußt' auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab' ich noch im Dunkel
Die Augen zugemacht.
Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,
Hier find'st du deine Ruh'!

Die kalten Winde bliesen
Mir grad ins Angesicht;
Der Hut flog mir vom Kopfe,
Ich wendete mich nicht.

Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort,
Und immer hör's ich's rauschen:
Du fändest Ruhe dort!



5.- El Tilo
Junto al pozo , fuera de la verja
crece un tilo.
A su sombra sueño
¡Cuantos dulces sueños !
En su corteza he grabado
muchas palabras tiernas.
En la alegría y en la tristeza
me cobijará su sombra.

Esta noche hube de pasar ante él
envuelto en las sombras de la noche
Y de nuevo en la oscuridad
cerré los ojos.
Y sus ramas se agitaron
como si me llamaran
"Ven a mi , joven.
Aquí encontrarás reposo."

¡El viento
me azotó la cara.!
Mi sombrero voló.
Yo no me di la vuelta.

Ahora varias horas de camino
me separan de ese lugar
y aún sigo oyendo su susurro:
"Aquí hallarías reposo."