

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 15 (NUEVA SERIE) AÑO 2019

TEMA: 3.8: DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG

TÍTULO: **NO DESPRECIEIS LOS MAESTROS**

AUTOR: *Christian Thielemann*

La altura es lo que nos atrae, no los peldaños. Ahora bien, geográficamente, la “Verde Colina” es una insignificante colina en el entorno de Bayreuth, en el encantador marco de los Fichtelgebirge en el Jura y en el Alb de Franconia, en ningún caso algo grandioso. Pero a los que dirigen Wagner les parece una elevada cumbre – cosa que los no invitados discuten -. Un Thielemann de cuarenta y un años, ante su debut en Bayreuth, fue lo suficientemente sincero para confesar que esta cumbre del arte wagneriano no debe tomarse como una triunfal conquista. En realidad el famoso “foso místico” que Wagner imaginó para su Teatro del Festival, puede convertirse en una trampa maldita para los directores. Una zona peligrosa por excelencia, donde – en el nombre ya se capta algo parecido a una trampa - se pueden encontrar ante vacíos de sensibilidad si es que faltan recursos.

Como el foso místico de Bayreuth está cubierto por una amplio tornavoz en forma de concha, una cubierta anti reverberante, tanto directores como músicos deben luchar contra peculiares dificultades. Comprimidos en el justo foso orquestal, son invisibles tanto para la escena como para la sala. Una suerte no demasiado envidiable. Naturalmente, la voluntad de Wagner fue que la orquesta, como “centro técnico” del suceso, debía ser invisible para el público. Pero solo por el increíble calor que en verano reina en el foso, ésta no es una agradable exigencia. Cuando Richard Wagner, en la inauguración de los Festivales de 1876, condujo a su invitado de honor, el Emperador Guillermo I, al enclave de la orquesta, donde los miembros de la Hofkapelle berlinesa sudaban a mares, parece que el Emperador le dijo sarcástico: que seguramente si él debiera encontrarse entre sus colaboradores, seguro que no los habría instalado allí abajo. En comparación al suplicio de la orquesta, los espectadores, en sus duros asientos de madera: “Marca Cabina de Piloto & Patíbulo”, como decía burlón George Bernard Shaw, lo tienen relativamente confortable.

Thielemann ya trabajó conocimiento con estas singulares circunstancias en su época de asistente, bajo Barenboim. Como prueba de esta temprana estancia en Bayreuth

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

se encuentra todavía en el archivo de documentos personales de los Festivales, una algo amarillenta ficha, con la foto carnet del juicioso rostro del muchacho de 22 años. Un muchacho que con todo, se encontraba en situación de dirigir el “Tristan” sin partitura.

Lo que Bayreuth posee de básica profundidad, pero también de cierta malicia, le quedó claro a Thielemann, ya en su debut, en el verano del 2.000 cuando estuvo en el podio de la orquesta del Festival con “Los Maestros Cantores”. Le advirtieron explícitamente, según aseguró más tarde, que ante “Los Maestros Cantores” en Bayreuth se encontraría como en una especie de comando de ascensión a los cielos. No compuesta para el Teatro del Festival, como lo fueron parte del “Anillo” y “Parsifal”, “Los Maestros Cantores” con su factura finamente contrapuntística y su tono coloquial, requiere para la orquesta una transparencia y una agilidad absolutas. En el foso místico de Bayreuth el director de “Los Maestros Cantores” debe realizar los más sutiles equilibrios para mantener la interpretación de la orquesta lo más traslucida y fluida posible, para que no se pierdan los matices. Este arte no se logra a primera vista, cosa que demuestra la historia de los Festivales.

También Wilhelm Furtwängler lo tuvo difícil con la sumergida orquesta, como lo recordó el nieto de Wagner, Wolfgang, en una conversación mantenida por los años ochenta con el especialista en Furtwängler, Joachim Matzner. “ Dios sabe como al principio se sublevó en contra, e interpretó como siempre nos quedó claro, en una forma alocada; pero tras cierto tiempo se acostumbro a ello. Y aquí, en su último año, en el 45, dijo que no comprendía que en 1931 y también en los siguientes 30, hubiese estado tan en contra de este sistema.”

Fue precisamente Wolfgang, quien desde el principio, dedicó una especie de culto a la orquesta cubierta, rechazando cualquier desprestigio contra ella: “Todos deben recorrer el proceso de su descubrimiento, cosa nada fácil para un músico. Debera reconocer que ante lo peculiar del asunto desaparecerá en la profundidad, que en realidad solo se le escuchará.” También Furtwängler, como muchos otros grandes directores, tuvo dificultades para esto.

Thielemann, ante sus primeros “Maestros Cantores” en Bayreuth, intentó prepararse de la mejor manera posible, y en su primer año asistió a casi todos los ensayos de los colegas. Solo de esta manera pudo captar, hasta cierto punto, la delicada resonancia de la casa, intentando captar como funcionaba la famosa y problemática acústica. Y

también hacer un exacto estudio sobre como el amortiguado sonido de la orquesta pasa del foso a la escena, y desde allí, unido a las voces de los cantantes, en un tono conjunto, fluye hacia la sala. Un proceso en el que se debe calcular un cierto retraso en la transmisión, ya que el sonido de la orquesta no irradia hacia arriba y hacia fuera como en los fosos orquestales de los Teatros de Ópera normales, sino que realiza un rodeo pasando por la escena antes de llegar al oyente. Por esto el director en Bayreuth debe adaptarse a la desacostumbrada situación de la orquesta que es distinta a la normal colocación de los asientos en el resto de fosos de las demás Óperas.

Wagner situó la orquesta en seis escalones descendientes. La cuerda en el más alto, el metal profundo y la percusión en el más bajo, con lo cual los instrumentos más tenues, por su posición más elevada, tienen ventaja sobre los que por su naturaleza son más sonoros.

Así el sonido de los instrumentos de viento de madera que permanecen en un lugar con poco recubrimiento, sale más directamente del foso y en cambio el metal más bajo y la percusión, desde la profundidad del “abismo místico” surge de manera más quebrada. Esto en teoría es ya suficientemente complicado: la real información sobre la situación acústico- arquitectónica del teatro del Festival de Bayreuth debe averiguarla cada director en su ejecución desde el foso, con su decisiva influencia en el sonido total. Un servicio a Wagner en el cual algunos han fracasado.

Tanto Furtwängler como los especialistas de aquel momento llegaron a sugerir que a diferencia de Mozart o Verdi, las indicaciones en las obras de Wagner no debían ser estrictamente cumplidas. Ahora bien, la orquesta cubierta es un magnífico invento para la comprensión del texto, pero tras ello se encuentra un peligro: “En ciertos puntos suaves, la orquesta, con su múltiple polifonía, su personal fuerza luminosa, puede perjudicar la plástica de la ejecución.” Justo en tales lugares, hasta con Furtwängler, resultaba como si la voz no fuese arropada y transportada por la orquesta, sino que parecía estar separada de ella, dentro de una especie de espacio vacío.

Por esto Furtwängler, contrariado, decía que en Bayreuth la escena merecía más atención que la música. Pero a pesar de todo afirmaba que en Wagner el director de orquesta se encontraba en la posición clave para el correcto transcurso de la representación, cosa que dijo en una entrevista con Walter Abendroth en 1936, para el “Berliner Local Anzeiger”. Esto debía sonar a música celestial en los oídos de Thielemann.

Así, Wahnfried reaccionó, encontrando intolerable el comportamiento y las creencias de Furtwängler: “Furtwängler nos causa muchos problemas destruyendo gran parte de nuestro trabajo de dirección escénica con su despótica musiquilla.”, se dice en una carta de la secretaria y portavoz de Winifred Wagner, Liselotte Schmidt a sus padres. En la Corte de Bayreuth regía – basándose en las propias indicaciones de Wagner, no siempre absolutamente claras – el dogma de la prioridad del “Drama” y de la “Escena”, un dogma que la vigilante del Estilo-Bayreuth, Cosima, defendió con uñas y dientes tras la muerte de Siegfried.

Ante todo, Toscanini y Furtwängler mantuvieron la fuerza de su personalidad musical contra otras prioridades. Y con el nuevo comienzo de los Festivales, en 1951, se consiguió la introducción del modelo que los directores – no solo se debe pensar en Pierre Boulez – querían, y que al fin consiguieron: el derecho a intervenir desde el poder de la música.

Mientras que hasta el año 1930 los directores no aparecían en los programas de mano de Bayreuth, ahora el director aparece al principio de la lista de los interpretes, claramente, antes que los directores de escena y los escenógrafos.

Esto debió influir en Thielemann al comentar sus experiencias desde el foso de Bayreuth, en el verano del 2.000:

“No puedo decir nada sobre el “Holandes”, “Lohengrin” o el “Anillo” desde el foso de Bayreuth. Sobre estas obras solo puedo hablar de mis impresiones según lo que escuché desde la sala, nada más. Aparte que el “Holandes”, todavía no lo he escuchado en Bayreuth.

Con “Los Maestros Cantores” tuve claro de inmediato que hay que tener absolutamente en cuenta que no deben ser excesivamente sonoros. En contraposición a “Los Maestros Cantores” está el “Tannhäuser” de Bayreuth, que según mi parecer, solo tiene uno o dos momentos silenciosos. Al principio esto me dejó perplejo, ya que en Berlin, según mi concepto, hasta éstos suenan siempre demasiado altos. Pero en Bayreuth es evidente que el foso apaga todavía más la específica instrumentación generalmente utilizada. Por esto hay que entender de alguna manera lo que pasa. En la premiere del “Tannhäuser” del año 2.002 se hicieron cuatro ensayos de orquesta en el restaurante del Festival, que a menudo servía para esto. Después se daban cuatro semanas de pausa, antes de pasar al foso. Así, cuando por fin me encontré abajo, pensé: “¡Dios mío! ¿Que es lo que oigo?” Después de varios ensayos en el lu-

gar, piensas que gracias a Dios sabes como sonará al final. Pero llega el ensayo general, y te encuentras ante una situación nueva, ya que este día el público está sentado en la sala y esto vuelve a cambiar la acústica.

“Los Maestros Cantores”, comparados al “Tannhäuser”, aparecen en gran parte como algo compacto. A menudo Wagner indica “forte”, donde realmente debería decir piano. Esto seguro tiene que ver con los instrumentos de aquel momento. Hoy el fuerte suena de manera distinta. Si queremos tener unos “Maestros Cantores” más leves se debe reclamar la lucidez de los directores, y si se quiere alcanzar esta lucidez debe ponerse en marcha su discernimiento y – como parece Wagner quería - descartar absolutamente la sensiblería. Todavía recuerdo mis primeros “Maestros”, cuando mis asistentes chirriaban a través del teléfono, desde la mesa de dirección escénica en platea, diciendo: “¡Todavía demasiado denso!”. En el caso de “Tannhäuser” esto era mucho más raro. Los asistentes en Bayreuth ocupan un puesto de mucha más responsabilidad que en cualquier otro teatro. Esto pasa porque al director, desde el foso, le es imposible juzgar el sonido emitido. Tal cosa tampoco se soluciona haciendo que otro dirija en tu lugar para poder escuchar desde la sala. Quien se encuentre en el podio lo hará de manera distinta a uno mismo, y por lo tanto la orquesta sonara de manera distinta. Así, uno debe confiar en el juicio de sus asistentes. Aquí hay un hombre, Christoph Meier, un compañero con una gran experiencia en Bayreuth, que conoce exactamente el Teatro. Esto es de un valor incalculable.”

El teléfono en el foso de Bayreuth: Justamente sobre esto hablaron el moderador y los invitados a una mesa redonda de la NDR en Junio del 2.002, en la cual, junto al político Oskar Lafontaine, Thielemann tomo parte. La escena que allí de dio se convirtió en una trivial broma, una especie de secuencia cinematográfica situada en un ensayo de “Los Maestros Cantores” en Bayreuth. La cosa fue realmente graciosa cuando Thielemann explicó que, situado en el foso, cogiendo el teléfono gritaba: “¡Creo que el órgano suena demasiado fuerte!” ...”¡Esta mejor ahora!” ...”¡Okay!”, mientras con la otra mano continuaba dirigiendo enérgicamente y daba categóricas indicaciones al coro en escena: “¡Más bajo, más bajo!”, y de nuevo “¡Más bajo! ¡Por favor!”, y siguiendo con la misma energía. “¡Ahora disminuyendo!” Estas eran las órdenes y correcciones que Thielemann daba al principio del primer acto, durante el servicio religioso en la Iglesia de Santa Catalina de Nürnberg , intentando mantener el coro de ciudadanos en un riguroso tono leve, para que el antiguo coral protestante utilizado

por Wagner: “Ya que el Salvador acudió a mi”, alcanzara la óptima transparencia e intensidad expresiva.

La Obertura de “Los Maestros Cantores”, en el primer acto, sumió en éxtasis al público del Festival de Bayreuth. Justo ya en el primer año se reconoció: ““Los Maestros Cantores” se encuentran todos reunidos en el foso orquestal” Esta manera tan delicada y profunda de expresión, medio festiva, medio romántica, no se había escuchado allí desde hacía mucho tiempo. El mismo Wagner había descrito esta obertura como : “Marcha con Trio.”. Thielemann tomó tal cosa al pie de la letra, y realizó el tema de los Maestros Cantores, al principio de la Obertura, marcándolo con firmeza en sus festivos compases de cuatro tiempos, lo interpretó con la prescrita “con mucha fuerza” como si quisiera desde el primer momento remitirse al, “No despreciéis los Maestros” dicho por Wagner. Queriendo demostrar: “Mirad, los tomo en serio estos Maestros artesanos de Nürnberg, con su dignidad y su caminar solemne, que en la marcha de la fiesta de la pradera despliegan con majestuosa fuerza.” Tomado de la alocución de Hans Richter sobre “Los Maestros Cantores” : “Baño de agua espumosa en Re Mayor”

Así, debe dejarse claro que él no solo los tenía como un clamoroso festival, cosa que sugería al principio de la obertura, pero que seguidamente le ponía a la orquesta unas riendas, guiándola por unos vivos fraseos, unos contrastes de colores en tonos ligeros y vaporosos. Y esto ya en los significativos descensos de los instrumentos de viento de madera, antes que los violines “muy suaves y expresivos”, en un arrobador mi mayor, se balancearan sobre el canto del premio de Walter, siempre con un viento de madera “dulce” y – lo que todavía es más importante - también para las trompas acompañantes, que aquí deben introducir con fuerza su sordina para no estropear la poesía del “cuerno encantado”.

Thielemann lo tenía seguro: aquí, cuanto más sutil se dosifique, más sugestivo será el efecto. También creaba encanto con sus casi imperceptibles retardos en los compases de la Obertura del primer acto: solo el aliento de un retardando dará más intensidad, dará un doble empuje a la siguiente pasión amorosa. ¿No es el mismo Wagner quien en su escrito: “Sobre la dirección”, aconseja para la obertura de “Los Maestros Cantores”: nada de excesiva rigidez en la interpretación de los tiempos ya que solo se conseguiría dureza en lo solemne?

A partir de las investigaciones del editor y erudito en Wagner, Egon Voss, se sabe que el compositor había pensado para “Los Maestros Cantores” una tonalidad menos opulenta, menos brusca que la que transmitieron a la posteridad sus amigos Hans von Bülow y Hans Richter en las primeras audiciones de la partitura. Voss descubrió una gran cantidad de indicaciones del mismo Wagner en las que prefería unas dinámicas y coloridas finezas que la pompa y el metálico phatos que dejaron ver algunas de las primeras representaciones. “Nada de música sudorosa.”, dice Voss en la crítica de la nueva edición de la obra en el año 1987, con una clara referencia a Nietzsche. Este en el octavo tomo de sus reflexiones, “Más allá del bien y del mal” alabó la obra, pero su alabanza estuvo cuajada de duras palabras al creer debían borrarse de la música “Un desproporcionado estilo alemán” y “voluntarios barbarismos” “En conjunto no mucha belleza, ninguna referencia al Sur, nada de la luminosidad del cielo del Sur, nada de gracia, ni de danza ...” Este era el juicio de Nietzsche.

Thielemann guarda distancias con Nietzsche – según deja entender - y para no dañar su amor por Wagner, en su premiere de Bayreuth, el 1 de Agosto del 2.002, no se deja influenciar por los famosos reproches del “Más allá del bien y del mal”. Así hizo que “Los maestros Cantores” resplandeciesen maravillosamente, inundándolos de un asombroso spirit. En todos los lugares donde Wagner sitúa unas burlonas carcajadas en el mundo de los Maestros – que se escuchan ya en el Scherzo de la obertura del primer acto – las introduce en la orquesta con placer e ironía, también en la ingeniosa maniobra con que el compositor las introduce en el staccato de la fuga.

”Los Maestros Cantores” son para mi – a pesar de mi amor por “Tristan” y “Parsifal” – la pieza más genial de Wagner. Naturalmente, visto bajo el sentido de pureza musical nos encontramos con “Tristan”. Pero en “Los Maestros” se reúne todo de la manera más sencilla; la ligereza, los locos contrapuntos y después la gran ampulosidad. Con el tiempo he descubierto la manera tan ingeniosa como Wagner realizó todo esto. Hoy cada vez que me encuentro con “Los Maestros Cantores” disfruto como un niño, a pesar de sus dificultades técnicas. Solo deben pensar ustedes en la Obertura, en las modulaciones que empiezan con las flautas y que después se entrelazan con todo el conjunto, si esto no se dirige de manera muy precisa la cosa empieza a no funcionar. Ante esto siempre he admirado al viejo Hollreiser en Berlin. De la manera como sentado allí con su larga batuta, sin hacer prácticamente nada, lograba que todo el conjunto estuviese conjuntado, como si se tratase de una sola persona.

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

Lo bueno de Bayreuth es el respeto que este lugar excepcional impone. Naturalmente en el resto de los grandes Teatros han sido dirigidos por personalidades famosas, pero aquí nos encontramos ante una tradición que retrocede hasta el mismo Richard Wagner. Estar aquí significa ser acreedor a un premio extraordinario. Dirigir en Bayreuth – sé que muchos no quieren escuchar tal cosa - es un acto sagrado. Y justamente esto es lo que uno debe transmitir a su trabajo, llevar el compás completamente concentrado en el extraordinario acto que se está realizando, hacer saber a la orquesta lo que exactamente se quiere, no diciendo: “Hoy pasaba por aquí, y dirigiré sin más el “Parsifal” o “Los Maestros Cantores.”

Por esto ser director de orquesta en Bayreuth es una cosa seria. Si cuando se llega aquí no se dispone de una buena experiencia, si no se sabe como debe llevarse el compás, con la más absoluta precisión, si aquí se tienen dificultades para conjuntar una pieza tan complicada como “Los Maestros Cantores” nunca será posible llegar al nivel necesario para ofrecer la inigualable originalidad de esta obra. Aquí no se debe, ni por un momento, perder de vista la precisión, ya que, sino la cosa empezará a reblandecerse y a adormecerse, ya que en esta obra existe una paradoja: en su forma es enormemente difícil, a pesar que desde fuera parece sumamente fácil. Completamente distinta a la ardiente pasión de “Tristan”, y también a “Parsifal”, en “Los Maestros Cantores” no se nota el esfuerzo. Con ella se tiene la sensación que Wagner – me atrevo a decir - la compuso con una inusitada despreocupación, pero que de todas maneras introdujo en ella los mismos sentimientos que se encuentran en “Tristan”, ahora bien, de manera muy distinta.

La Obertura o el canto del premio de Walter, son naturalmente unas piezas de éxito, pero no debemos mal interpretarlas: cuando se contempla a primera vista la Obertura no se advierte que se trata de un triple contrapunto que transcurrirá por toda la obra. Es posible advertir que probablemente, a partir de esta obra maestra del contrapunto, Wagner inició la utilización de los motivos conductores, como el que aparece ya en el segundo acto: el motivo de la renuncia en la canción del zapatero Hans Sachs: “Jerum! Jerum! Hallo, Hallohe!” que abre el camino hacia el último acto. Cuando Sachs canta por tercera vez su “Jerum! Jerum!”, aparece en la media voz el dicho contrapunto, no muy potente, pero perfectamente reconocible. En este momento a uno ya le queda claro que Sachs deberá renunciar a Eva.



Lo que la orquesta hace con este contrapunto no es posible encontrarlo de nuevo en Wagner. ¡Cuan minucioso fue su trabajo con tales pequeños, medianos, grandes, y grandiosos medios! “Los Maestros Cantores” están diseñados con un pincel finísimo y a pesar de esto son grandiosos, precisamente es esto lo que los hace grandiosos. Mis momentos preferidos se encuentran aquí, entre estos componentes festivos. Wagner los diseñó como un juego satírico, en constante contraste a la tragedia de “Tannhäuser”.

Como director del “Anillo”, debe considerarse cada obra de manera completamente diferenciada. No se puede dirigir “Siegfried” como “El Ocaso de los Dioses”. En ésta es posible encontrar también momentos algo más ligeros, ahora bien, en “Siegfried” aparece la sátira. Así su primer acto debe contemplarse, hasta cierto punto, como “Los Maestros Cantores”, ya que el humor de “Los Maestros Cantores” debe tomarse con precaución. En los momentos en que aparece la risa, muy en el fondo, se percibe que se está tratando de algo muy serio.”

De hecho es una comedia con numerosos repliegues, peligrosamente ambivalente, en la cual Wagner—especialmente en la figura de Hans Sachs el zapatero-poeta - ha introducido sin duda sus propios desgarramientos y sus propias oscilaciones entre el respeto a la tradición y la audacia de las novedades. Ante esto debemos observar la Obertura, y especialmente el preludio del tercer acto, mucho más breve, pero mucho más complejo y profundo. Puede decirse que se trata de una autorreflexión wagneriana, dentro del espíritu del Beethoven tardío, el cual en sus últimos cuartetos hace que la polifonía se convierta en la expresión creadora de un reconocimiento interior y de una ampliación de límites.

Es sorprendente como Thielemann, en este preludio, hace que aparezca claramente el aire de duda reflexiva que Wagner le confirió. En él aparece consciente o inconscientemente una relación con Wilhelm Furtwängler, ya que justo en este preludio, Furtwängler, en una grabación de la obra en los festivales de 1943, muestra una conmovedora y dolorosa inseguridad. Puede ser la consecuencia de los inquietantes momentos de guerra, bajo un régimen que despreciaba la vida humana y que el director debió sentir personalmente como una amenaza. Igual que en Furtwängler, en Thielemann, aparece también, en este preludio del tercer acto, un tono infinitamente doloroso y amargo, que imprime en los cellos y contrabajos un tono extremadamente oscuro y melancólico cosa que hace que adquiera una mayor profundidad.

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

“¡Se han ganado ustedes este prelude del tercer acto de “Los Maestros Cantores” ! En estos momentos pueden encontrarse ante una particular situación psicológica. El director tiene ya tras si dos actos nada fáciles, muy complicados técnicamente. Al final del segundo acto es posible que hagan acto de presencia las primeras muestras de cansancio. Y al mismo tiempo uno sabe que al empezar el prelude quedan todavía de dos a dos horas y cuarto de trabajo. Esto puede provocar entre los músicos – junto al tenso estado de ánimo del público – una atmósfera de gran tensión, como la que Furtwängler ofrece precisamente, de manera tan emocionada, en la grabación de 1943.

Y sobre todo que haya alguien capaz de escribir un nuevo prelude, además sumamente lento, para el tercer acto, como en “Tannhäuser”, “Parsifal” o “Tristan”, muestra que nos encontramos ante algo excepcional. Wagner era un experto dramaturgo. En el segundo acto prodiga grandes confusiones, y justo después, demorando el previsto final, sitúa el sorprendente prelude, por el que transcurre una inmensa resignación, pero que al mismo tiempo es positivo. ¡Esto es algo increíble! Es algo que debe verse. Y encima este prelude sigue estando en tono mayor. Y a continuación llega el coro, ante el cual cada vez que lo dirijo me recorre la espalda un escalofrío. Algunas veces aquí los trompas cogen instrumentos de fresco ya que se trata de una materia muy delicada. Wagner compuso este fragmento con un gran refinamiento hay que ver como se introducen los trombones, curiosamente reforzados por los fagots. Justamente es en Bayreuth, donde, precisamente en una obra que no fue escrita para este lugar, este momento, con la mezcla de sonidos de los distintos instrumentos de viento, alcanza un extraordinario encanto.”

¡Así funcionaba el prelude del tercer acto con Thielemann, centrado en la singular reflexión de emocionante color del monólogo “Wahn! Wahn!” Aquí Wagner no se muerde la lengua, cuando hace que Hans Sachs, su Alter Ego, pronuncie un emocionado y alterado lamento sobre la marcha del mundo: “¡Desilusión! ¡Desilusión! ¡Todo vana ilusión! Allí por donde miro, en las crónicas de la ciudad y del mundo, busco el motivo por el cual la gente se maltrata hasta la sangre con vano y vil furor.” Pura desilusión y amargura. Pero en la sombría resignación, ante el “doloroso quejido” de la humanidad, Wagner hace que Hans Sachs avance con un fino juego escénico desde las reglas y el orden, desde la incrustada vejez, hasta la fuerza explosiva de lo nuevo; y así se llega al fracaso de Beckmesser en la fiesta del prado. Un fracaso que no de-

be tomarse como definitivo, ya que al final Beckmesser, podrá encontrar de nuevo amistosa acogida, gracias al generoso arte de Wagner, dentro del cosmos de los Maestros Cantores.

Thielemann no deja al sabihondo “Merker” Beckmesser, en la jovial y campechana puesta en escena de Wolfgang Wagner, en el callejón sin salida de una demoledora caricatura en que otros directores y sobre todo regidores caen, sino que le tiende condescendiente, a través de sus disparatados ímpetus, una cuerda salvadora.

Así Andreas Schmidt ofrece un Secretario del Ayuntamiento de conmovedora gracia y no, en absoluto, con el intento de provocar la risa. Thielemann quiso igualmente verlo bajo una postura de justificación y tolerancia que reconoce como una de las básicas características de “Los Maestros Cantores”.

“Beckmesser es seguro una figura anquilosada, sobre la cual el tiempo no ha pasado, pero no es una persona mala. Por este motivo al final vuelve a ser admitido en la comunidad, no es rechazado por ella para siempre. La vergüenza sufrida por su canción del premio es suficiente castigo. Seguro que en la siguiente reunión de los Maestros deberá soportar comentarios en el estilo de “¡Vaya cosa te has permitido! ¡No vuelvas a repetirlo!” Pero aun así, más tarde, volverá a tenérselas con Sachs. Así, yo no lo veo con la dureza que otros lo ven, ahora bien, desde luego, es una figura cómica. Ya que hasta hablando normalmente su estilo es exagerado y grotesco.

En cambio, para mí, Sachs es el hombre del pueblo y de la medida. Bien, alguna vez la pierde, pero la recupera rápidamente. Sachs sabe que toda regla tiene alguna vez una excepción, y es lo suficientemente inteligente como para saber que es mejor aceptar lo nuevo, aun que sea contrario a las reglas, que situarse en contra como hace el maestro Beckmesser, desautorizándolo todo. Para mi “Los Maestros Cantores” es la ópera de la justa medida. No otra cosa es lo que proclama Hans Sachs. En “Los Maestros Cantores” todo debe ajustarse a una medida: los cantantes, la orquesta, el director. Esto comienza ya en la obertura, en la cual – aun dándole el fuego y la grandiosidad majestuosa – siempre debe reducirse la intensidad del sonido para salvaguardar lo chispeante que se encuentra en ella. Lo prodigioso, sí, lo sorprendente, es que en esta obra todo sea de una enorme autenticidad. A menudo uno se pregunta: ¿qué es lo correcto en la vida?. En esta ópera tienes la sensación que todo es como debe ser. En todo caso no puedo imaginar otra alternativa para la transición del quinteto en el taller del zapatero a la fiesta en el prado. Es tan clara y concluyente que no

sería posible realizarla de otra manera. Se ha de ver como Wagner después del estremecedor quinteto, en un ligero ritmo acompasado hace que lentamente se eleve todo un poco más, como no, un poquito más, hasta al fin introducir el tema de los Maestros Cantores, que ya cita de manera traviesa en la obertura. Aquí nos encontramos con una auténtica música de transición, el terror de todo regidor y director. Porque, ¿qué se hace en el foso cuando el cambio en escena no funciona? El hábil regidor debe hacer que desaparezca el taller de zapatero para descubrir lo que se encuentra detrás, la fiesta en el prado.”

Palabras claves: “La Fiesta en el Prado” Al contemplar “Los Maestros Cantores” se ha llegado a un momento crítico. En el 2.000 se planteó la pregunta, ¿Cómo se comportará el director Thielemann ante el espinoso despliegue de la fiesta y el todavía más espinoso discurso final de Hans Sachs, tras la impropia utilización que de él hicieron los Nazis, y en lo cual Bayreuth estuvo incriminado?

Nada provoca más sentimientos que estos tristemente célebres versos de Wagner, con su : “¡Vigilad ... nos amenazan grandes desgracias ...! Si un día el pueblo y el reino alemán caen ante una falsa majestad extranjera, un príncipe incapaz de entender el pueblo, cuando nuevas costumbres con aliento extranjero se implanten en el suelo alemán. Nadie sabrá ya lo que es alemán y auténtico si no honráis los Maestros alemanes.” ¿Se puede mantener hoy tal cosa sin sentirse culpable de un falso nacionalismo inscrito de manera tan profunda y equivocada en la historia de la ópera?

¿A qué debe atenerse uno ante este discurso final? Esta es la imprescindible pregunta que debe poner en claro el significado de estas situaciones de un próximo pasado. Para un regidor como Peter Konwitschny estos versos eran tan sospechosos que en su nueva producción de “Los Maestros Cantores” en la Staatsoper de Hamburgo en el 2.002 creyó debía suprimirlos. Así detuvo el relato final, cantado por Wolfgang Schöne, antes del obsoleto, “¡Vigilad!”.

Thielemann dejó claro de antemano que no tenía el propósito de hacer ninguna transgresión ni distanciarse artísticamente del comprometido discurso final. Harry Kupfer, ante sus “Maestros” de Berlín, en el año 1998 dijo: “¿Es que al fin uno debe disculparse por “Los Maestros Cantores?”, y defendió una visión sin prejuicios de la obra. Justo lo mismo hizo Thielemann cuando ante sus “Maestros” en Bayreuth intentó exponer su punto de vista con prudencia. Desde el desgraciado asunto Pfitzner en Nürnberg, sabía que debía preparar sus razones sobre la obra con firmes argumentos

que no fuesen fácilmente rebatidos por sus contrarios, y utilizados con reiteradas imputaciones políticas.

Antes que en el verano del 2.000 empezasen los primeros ensayos para la reposición de la puesta en escena de Wolfgang Wagner, Thielemann aprovechó la entrevista con Thomas Voigt para tomar posiciones sobre los temidos 18 compases del relato final, que con su “aliento extranjero y nuevas costumbres”, seguían estando para algunos unidas a los días del partido en Nürnberg. “Es tiempo que nos libremos de tales imágenes de horror y aceptemos este lugar como lo que es: una expresión de anhelo de unidad, una búsqueda de identidad.” La total relación final debe entenderse como dicha antes de la fundación del Reino. No es nada extraño que este anhelo de unidad nacional se expresase también en el teatro. Solo debemos pensar en el “¡Viva Verdi ¡ y que el coro de prisioneros de “Nabucco” se convirtiese en una especie de Himno Nacional. “Se trata de una búsqueda de identidad, y no por esto debe discriminarse lo extranjero.”

Tan significativos como estos argumentos, se dan otros motivos para lograr un tranquilo transcurso del finale, que ante el problemático carácter del texto, pasan desapercibidos. Pero son justamente estos los que hacen reflexionar más a Thielemann. Son unos puntos de vista musicales que con su fuerza persuasiva se instalan en la partitura. Wagner escribe el temido pasaje de manera absolutamente contraria a un tono marcadamente agresivo, provocadoramente sonoro, al contrario, le da una continuidad en un tono auténticamente wagneriano. Más bien tiene una verdadera contención. La palabra “alemán”, tal como Thielemann resalta, está provista en la partitura de la indicación “piano”. Y después se debe atender exactamente donde se sitúa el acento. En Wagner no aparece: Honrad a vuestros Maestros alemanes, sino, honrad a vuestros Maestros alemanes. O sea, el acento se encuentra en el sustantivo no en el adjetivo.

Fue evidente que Thielemann, en su debut en la Verde Colina, buscó permanecer estrictamente ligado a la partitura. Habiendo dirigido ya ejemplarmente la Obertura del primer acto, también le dio al final, que tan a menudo suena estruendosamente, siguiendo la intención de Wagner, un bello fuego festivo – como el mismo Wagner dice – y una noble grandeza, precisamente no dirigida contra algo sino en un sentido positivo. También más adelante tiene en cuenta, en el festivo cuadro final, las indicaciones de piano, lo cual no es fácil ante la efervescencia de la fiesta. El éxito fue decisivo

en la Fuga-Pelea del segundo acto, en el barullo nocturno entre los desmandados ciudadanos de Nürnberg. Mantener bajo control esta pelea tanto en el coro como en la orquesta no es tarea fácil para el director.

“Wolfgang Wagner me explicó el enfado de Furtwängler ante el excesivo tumulto de la escena de la pelea, hasta el punto que realizó una pequeña, pero drástica, operación: simplemente redujo el canto a una parte del coro haciendo que el resto actuase en silencio. Esto fue – según lo que sé – una conquista en la llamada “Guerra del Festival”, una idea que más tarde Wolfgang Wagner copió en su última puesta en escena de la ópera. Pero tan delicado como la Fuga-Pelea es también el pasaje – parlando – del segundo acto, cuando Eva se encuentra con Stolzing: “¡Sí, sois vos! ¡No eres tú!”, cuando la orquesta debe tocar un fortísimo, con timbales y trompetas, y prácticamente al mismo tiempo debe llegar a un piano para que se entienda lo que los dos cantan, y que en este lugar el tenor no agote sus recursos. Se debe estar muy atento a lograr este súbito cambio. Queda claro que “Los Maestros Cantores” es una ópera que debe ensayarse hasta lograr descifrar todos los obstáculos que se encuentran en ella.

Pero hoy he llegado al punto de no tener miedo de no ser capaz de alcanzar el final. Cuando ahora me dirijo al podio puedo pensar ya en lo que sucederá al final. Seguramente haber logrado esto se debe a que la he dirigido más de 30 veces. Por esto aconsejo a los directores jóvenes que cuando dirijan una obra lo mejor es hacerla a menudo. Esta ha sido la política que he seguido, aun que esto me haya castigado a dirigir un repertorio más pequeño. Pero sucede que a pesar de este castigo es posible seguir viviendo bien, siempre que se haga en la debida forma. Así, creo que no tiene ningún sentido dirigir hoy Prokofieff, mañana Verdi, pasado mañana Beethoven y después, además, Luigi Nono.”

La prueba de “Los Maestros Cantores” en Bayreuth la superó Thielemann en el verano del 2.000, con valentía. Tanto la prensa alemana como la internacional alabaron al unísono la excepcional talla, la fuerza interpretativa del todavía joven director wagneriano, que ya en su debut en la Verde Colina se había colocado de manera sorprendente entre el grupo de los grandes directores de Bayreuth. Solo en la excesiva extensión de los intervalos se dieron controvertidas opiniones. Unos opinaban que las excesivas pausas iban en contra de la pureza de la línea, otros las valoraban como un inesperado punto expresivo cristizador de toda la representación. Joachim Kaiser dedicó en el “Süddeutschen Zeitung”, un párrafo entero de su crítica a las pausas de

Thielemann: "A pesar de su inexperiencia tuvo la valentía de estas grandes, a veces enormes pausas. Y cuando el joven Christian vio que los músicos lo seguían, adquirió, como el joven Siegfried, la valentía, en ocasiones con desbordante petulancia. La pausa tras el "Wach" hasta que finalmente sonada el "auf", provocaba una especie de ansiedad ante este silencio de muerte."

Otro fan de Thielemann, desencantado, reaccionó negativamente ante esta extrema pausa del "Wach auf". Rene Kollo, el Stolzing famoso, dijo: "No, este "Wach auf" suyo no me ha gustado. Yo podría hacer una pausa todavía más larga: "Pa – Pausa - pam", esto resulta amanerado y estúpido. Aquí nos encontramos en tiempo de Lutero. El "Wach auf" es un himno de la Reforma. Esto no es arte, no es, "l'art pour l'art", esto es guerra. Por esto tiene que haber una cierta brusquedad, algo rústico, si no es así, la pequeña burguesía de Nürnberg pierde lo que aquí es tan importante y que procede de ella: lo cómico de la pieza." He aquí las distintas visiones de la utilización de las pausas.

Pero en conjunto, en los juicios sobre la dirección de "Los Maestros" por Thielemann en el 2.000, reina la unanimidad, también en lo que tal cosa podía repercutir en el Festival. Así se dice en el "Frankfurter Allgemeinen Zeitung" del 3 de Agosto del 2.000: "Ya en la Obertura, con el telón cerrado, empezó a salir el sol, acompañando luminoso el orgulloso do mayor, dando paso amablemente a la soñadora y coqueta Evchen y al noble tema de los Maestros Cantores, entrelazándolo finalmente con una fresca risa, sin falsos arrestos y phatos, marchando juntos en el claro esplendor de un alborotado tumulto. De esta manera empezó el triunfo y la entronización de Christian Thielemann. Justo en el debut en Bayreuth de este joven, Ex General Director de Música en Berlin, Christian Thielemann demostró que de la siempre magnífica orquesta del Festival, podría sacarle todavía una nueva fuerza titánica."

Thielemann, aparte de las discutidas pausas excesivamente extensas, ha ofrecido con gran diferencia, uno de los mejores trabajos de dirección orquestal en Bayreuth: "Parece que él será el nuevo Príncipe Heredero de la Colina: "¡A ti te llamo, poderoso!" Así lo quiere Wolfgang Wagner."

En este momento era ya seguro que Thielemann, después del "Tannhäuser" del 2.002 dirigiría el nuevo "Anillo" en Bayreuth, en el 2.006. Un voto de confianza difícil de decidir por parte de Wolfgang Wagner, pero que ante la victoria de Thielemann en "Los Maestros Cantores", cambió espectacularmente de la noche a la mañana.

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

Con Thielemann en un primer plano musical, parece que será posible una regeneración del Festival, cosa que no sucedió con el "Anillo" del duo, Jürgen Flimm/Erich Wonder.

"Como puede verse Wolfgang Wagner no se ha dormido." Esto apareció en el "Welt".

"Para los próximos años, ha hecho el regalo a Bayreuth de un artista que abrirá con fuerza nuevos caminos artísticos."