



2500/2

Codi 75

T=94

TANNHÄUSER Y LOS MAESTROS  
CANTORES DE NUREMBERG



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA	
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA	
N.º Documento	500455
N.º Copia	863597



DE LOS MISMOS AUTORES

---

EL ANILLO DEL NIBELUNGO

TRISTÁN E ISEO

LOHENGRIN Y PARSIFAL

## TANNHÄUSER Y MAESTROS CANTORES



HANS SACHS, DE NUREMBERG

Según un grabado de Gotha

# TANNHÄUSER

Y

## LOS MAESTROS CANTORES DE NUREMBERG

DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN  
CON ARREGLO A LOS ESCRITOS DE WAGNER

POR

ALICE LEIGHTON CLEATHER

Y

BASIL CRUMP

---

VERSIÓN DEL INGLÉS

---

BARCELONA

GUSTAVO GILI, EDITOR

Calle de Enrique Granados, 45

MCMXXVII

---

**ES PROPIEDAD**

*Copyright 1927*  
*by Gustavo Gili*

---

---

Imp. Guinart y Pujolar, Bruch, 63 — Barcelona



## «El drama del porvenir» según Ricardo Wagner

---

“**E**L *Dramaturgo* moderno se sentirá poco tentado a conceder que el Drama no debe pertenecer exclusivamente a *su* rama de arte, el arte de la *poesía*; sobre todo no podrá constreñirse a compartirlo con el poeta-músico; pues, tal como él nos entiende, la obra dramática peligra ser absorbida por la Opera... Si la duda del Poeta consiste en que no concibe cómo el *canto* puede tener derecho a ocupar el puesto del diálogo hablado, será menester responderle que entonces, por dos conceptos distintos, no tiene todavía clara idea del carácter de la obra de arte del porvenir. En primer lugar, no reflexiona que la música ha de desempeñar en esa obra de arte un papel diferente del que tiene en la moderna ópera; que sólo donde su poder alcanza la máxima eficacia ha de desarrollar toda su expansión; mientras que, por el contrario,

si cualquier otro poder, por ejemplo, el del lenguaje dramático, es el más necesario, tiene que subordinarse a él; además, que la música posee una facultad tan singular de enlazarse imperceptiblemente, sin guardar entero silencio, con el elemento lleno de ideas del lenguaje, que parece dejarle que ande solo, mientras todavía lo está sosteniendo. Si el poeta reconociera esto, tendría que reconocer además que ideas y situaciones en las cuales el más depurado y sobrio acompañamiento de música parecería importuno y pesado, sólo pueden ser las que están informadas por el espíritu de nuestro drama moderno, el cual, desde el principio al fin, no hallará una sola pulgada de espacio en que respirar en la obra de arte del Porvenir. El hombre que quiera retratarse a sí mismo en el drama del porvenir habrá terminado para siempre con todo ese prosaico galimatías de modales de buen tono o intrigas políticas, que nuestros «poetas» modernos tienen que enredar y desenredar en sus obras con la mayor minuciosidad.» —*Obras en prosa*, vol. I, «La Obra de Arte del Porvenir» (1849).

---

## PREFACIO

---

En este volumen tratamos de dos obras que tienen ciertos rasgos comunes, aunque están separadas por un largo intervalo de tiempo en cuanto a la fecha de su terminación; a la manera como en otro volumen hemos incluido a *Lohengrin* y *Parsifal*, con una explicación completa de su base común en la fascinadora leyenda del Santo Grial.

Con respecto a las dos obras en que ahora tenemos que ocuparnos, nos dice Wagner que *Los Maestros Cantores de Nuremberg* fué esbozada primero como un *pendant* satírico de la tragedia de *Tannhäuser*, que había sido escrita con toda premura, en un estado de tremenda exaltación y con la firme convicción de que le aguardaban aun menos probabilidades de triunfo que a *El Holandés Errante*. En su «Comunicación a mis

Amigos» (1851, *Obras en prosa*, vol. I) hace Wagner una admirable descripción de sus primeros pasos artísticos, y de los motivos y sentimientos que le condujeron a menospreciar los brillantes éxitos conseguidos con el experto uso de los procedimientos rutinarios en *Rienzi*, y entrar en una senda que, según él preveía, no le había de valer más que burlas, insultos y luchas amargas. El escribir después de *Rienzi* una obra como *El Holandés Errante* era en sí muy suficiente para mostrar con cuán intensa vehemencia proseguía Wagner su ideal una vez que lo veía claramente, y hasta qué punto podía despreciar las consideraciones personales y los aplausos de la muchedumbre. Para los que no posean sus *Obras en prosa*, resumiremos brevemente la parte de la «Comunicación» que se refiere a este período.

*Rienzi* estaba fundado en la conocidísima novela de lord Lytton, y fué la primera obra extensa que acometió Wagner. Su primer libreto de ópera, escrito a los dieciocho años, se titulaba *Las Hadas*, y fué seguido de una composición corta basada en la obra de Shakespeare «Medida por Medida». En *Rienzi* le atraía «la pintura de



un gran acontecimiento histórico-político... Ese Rieni, con grandes ideas en la cabeza y elevados sentimientos en el corazón, en medio de un *entourage* de grosería y de vulgaridad, ponía todos mis nervios en conmoción por la simpatía y el cariño». Pero entonces Wagner no había hallado su ideal; su genio en germen estaba nublado por la sombra de la «ópera grande» (1) porque él nos dice que al escribir los dramas no intentaba más que hacer un buen «libro de ópera», poniendo a contribución todos los recursos conocidos para que coadyuvaran a sus efectos escénicos y musicales. Fué a París en 1839 con la esperanza de hacerlo representar allí, pero estaba destinado al desencanto y a la extrema pobreza.

En estas trágicas condiciones fué como la leyenda del Holandés errante, que había impresionado fuertemente su imaginación durante un temporal que pasó en el mar volviendo de Riga, empezó a tomar forma en su espíritu como tema de una nueva obra. Wagner nos dice que este fué el primer poema del «pueblo» que halló el camino de su corazón y le apremió a exponer su signifi-

(1) Véase nuestro *Anillo del Nibelungo*, Introducción.

cado en una verdadera obra de arte. En este punto pone él la primera fecha de su carrera como Poeta. Su senda era ya nueva y dictada por su ser íntimo; en adelante, con la excepción de su única comedia, *Los Maestros Cantores de Nuremberg*, todos sus poemas se basaron en esas leyendas del «pueblo», y su forma y su naturaleza estuvieron en estricta concordancia con las necesidades del mismo asunto-argumento.

En 1842 *Rienzi* obtuvo un brillante éxito en Dresde; pero *El Holandés Errante*, que fué estrenado poco después, constituyó un completo fiasco. No obstante, Wagner, sin atemorizarse, continuó su próxima obra, *Tannhäuser*, en la cual se apartaba todavía más de las tradiciones de la ópera. «Con esta obra—escribe («Comunicación a mis amigos», pág. 328)—yo había avanzado un paso más en la nueva senda revolucionaria que había abierto con *El Holandés Errante*. Todo mi ser se había consumido de tal suerte por el ardor de mi tarea, que no puedo menos de recordar que, conforme iba acercándome a su terminación, más me acosaba la idea de que una muerte repentina detendría mi mano sin dejarme acabarla; y así,

cuando por fin escribí su acorde final, me sentí tan alegre como si hubiera escapado de un peligro de muerte.»

Durante una visita a Marienbad en 1845, después de su pesado trabajo, se afirmó el fondo admirable de alegría y humorismo de la naturaleza de Wagner, y le indujo a concebir la idea de *Los Maestros Cantores de Nuremberg*.

«Así como en Atenas una obra jovial de sátiros solía seguir a la tragedia, así en aquel viaje de recreo se me ocurrió súbitamente el cuadro de una obra cómica, que bien podría formar una comedia satírica como *pendant* de mi *Sängerkrieg auf Wartburg* (esto es, *Tannhäuser*). Esta obra fué *Die Meistersinger von Nürnberg*, con Hans Sachs a la cabeza. Tomé a Hans Sachs como última manifestación del espíritu artístico del pueblo (*Volksgeist*) y lo puse, en este aspecto, en contraste con la ampulosidad de picapleitos de los otros maestros cantores; a cuya absurda pedantería, de *tabulatura* y prosodia, di una expresión personal concreta en la figura del «marcador». Este «marcador» como es bien sabido (o quizá como *no* es sabido de nuestros críticos) era el exa-

minador nombrado por el Gremio de los Cantores para «marcar» cada infracción de las reglas en las producciones de los miembros, y en especial de los candidatos recientes, señalándolas con cruces; aquellos a quienes se adjudicaba un número determinado de estas cruces quedaban *excluidos*.»

Después de una breve sinopsis de la trama, termina Wagner:

«Tal fué mi intento, rápidamente planeado y trazado. Pero apenas lo había escrito, cuando me abandonó la paz hasta que hube esbozado el más detallado asunto de *Lohengrin* (1) Esto fué durante la misma breve visita a los baños, a pesar de las advertencias del médico de que no me metiera en trabajos de ninguna clase. Hay algo extraño en el hecho de que, al mismo tiempo que hacía aquella fortificante excursioncilla a los reinos de la alegría, me viera devuelto tan rápidamente al temple grave y afanoso que me impulsó a la absorbente labor de *Lohengrin*. Ahora veo clara la razón de que el alegre humor que quiso hallar desahogo en la concepción de los Maestros Can-

(1) Véase en nuestra obra *Lohengrin y Parsifal*, Introducción a *Lohengrin*, pág. 13.



tores, no pudiera durar mucho tiempo en mi espíritu. En aquella época tomaba sólo la forma de Ironía, y como tal estaba más preocupado por el aspecto puramente formal de mis ideas y fines artísticos que por el cuidado de ese arte cuyas raíces están ocultas en la vida misma.»

A sus tres primeras creaciones legendarias les dió Wagner el título de «Opera romántica», pero a las que siguieron no quiso ponerles más que el sencillo nombre de drama, porque consideraba que no tenían nada en común con lo que generalmente se entendía por «ópera». Después de *Lohengrin* vino la trilogía de *El Anillo*, que hubo de ser dejada a un lado, a la mitad de Sigfredo (1857) en favor de *Tristán*, por razones que exponemos en la Introducción a nuestro libro sobre esta última obra (1). Después del fracaso de *Tannhäuser* en París (en marzo de 1861) fué Wagner a Viena a ensayar *Tristán*, pero halló interminables dificultades, porque entonces la obra se creía de ejecución poco menos que imposible; y por eso hallamos el siguiente pasaje en una carta a su mujer, fechada en Viena el 22 de no-

(1) Véase *Tristán e Iseo*.

viembre de 1861 («Ricardo a Minna Wagner», pág. 672):

«Estoy resuelto a no dar oídos a nada más, a abandonar *Tristán* y todo lo demás por ahora, a encerrarme en mi habitación de la embajada austriaca de París, y a escribir una nueva ópera, constituida de tal manera que el invierno que viene dé de un golpe la vuelta a todos los teatros alemanes. Será algo muy distinto de lo que he hecho hasta ahora: no necesitará ni un tenor de primera fuerza (1) ni una gran *prima donna*, sino que podrá ser repartida fácilmente por cualquier compañía. El asunto es altamente original y alegre de cabo a rabo, que es lo único que hace posible que me meta en él, cuando me haría más al caso un poema serio y triste.»

En diciembre estaba de vuelta en París, y es-

(1) Más adelante, en la misma carta dice: «Si por fin no salen algunos buenos tenores, tengo en el pensamiento otro asunto, *éste más serio*, para el cual tampoco necesito tenor heroico, sino que el principal papel es un bajo cantante, de los que se hallan en todas partes».

Esto se refiere evidentemente a *Parsifal*, obra en la cual la parte de tenor rara vez pasa del sol, pero Gurnemanz (bajo) es un papel largo y difícil.

cribía el día 21 a Frau Wesendonck: «A menudo tengo que romper a reír cuando alzo los ojos de mi mesa de trabajo hacia las Tullerías y el Louvre que tengo enfrente; porque ha de saber usted que ahora en realidad estoy en Nuremberg, y mezclado con algunas gentes esquinadas y de alto copete; no ha habido más remedio que meterme en esa compañía». Pocos días más tarde, expresa la esperanza de que la obra dará pronto la vuelta a los teatros, cuando piense un poco más en ella, ya que *Tristán* es ahora su principal objeto.

El primer acto fué terminado el 5 de enero de 1862; el segundo el 16 de enero, y el tercero el 25 de enero. A primeros de febrero se trasladó el maestro a Biebrich, donde trabajó de firme en la música, y volvió a Viena a fines de abril para una segunda tentativa frustrada de representar *Tristán*. Después de esto vinieron interminables interrupciones, desengaños, viajes para conciertos que tenían por fin ganar dinero, etc., hasta que en mayo de 1864, Luis II vino súbitamente en su ayuda, y al fin y al cabo, *Tristán* fué el primero en representarse en Munich un año más tarde, con Schnorr como protagonista.

La partitura de *Los Maestros Cantores* se continuó en Villa Tribschen, cerca de Lucerna, y quedó terminada en 1867, con la ayuda de Hans Richter como copista. Se representó por primera vez en Munich en el año 1868.

---



TANNHÄUSER

—

«La *leyenda*, cualquiera que sea la época o la nación en que aparece, tiene el mérito de no abarcar nada más que el contenido puramente humano de esa época y de esa nación, y de expresarlo en una forma peculiar de contornos muy definidos, y por consiguiente comprensible inmediatamente... Este colorido legendario para la exposición de un acontecimiento puramente humano, tiene sobre todo la ventaja positiva de facilitar de un modo extraordinario la tarea... de hacer callar la pregunta «¿Por qué?» Lo mismo que por la escena característica, por el todo legendario se ve colocada la mente en ese estado como de ensueño en el cual no ha de tardar en llegar a la plena clarividencia, para percibir una nueva coherencia en los fenómenos del mundo; una coherencia que no podía descubrir con los atentos ojos de todos los días... Ahora se comprenderá fácilmente cómo ha de acabar la música redondeando por completo este vivificante hechizo.»—*Obras en prosa*, volumen III, «*Zukunftsmusik*» (1860).

---

# TANNHÄUSER

---

## Introducción

En la «Comunicación a mis Amigos», habla Wagner de un libro popular alemán de *Tannhäuser* que no sólo hizo revivir su interés por esta leyenda, que ya le era familiar en la versión de Tieck, sino que indicaba su conexión con la historia del Torneo de los Cantores en la Wartburg con que se había tropezado Wagner en Hoffmann. Esto le indujo a estudiar el poema del *Sängerkrieg* (en medio alto alemán) del siglo XIII, donde también encontró la leyenda de *Lohengrin*.

Es interesante notar que en aquel tiempo había esbozado lo que él llama «un interesante libreto de ópera» («Die Sarazenin», *Obras en prosa*, volumen VIII), cuyo héroe era Manfredo, hijo de

Federico II. Pero la figura mitológica de Tannhäuser, en su relación con el misterioso y simbólico Torneo de Cantores, le resultaba mucho más atractiva; y animada también por la visión del Grial en *Lohengrin*, puso Wagner firmemente los pies en la nueva senda de drama-musical simbólico a la cual *El Holandés Errante* había empezado por conducirlo. Lo mismo que en el drama de *El Anillo*, el genio creador del verdadero poeta épico se ve claramente en el trazado de una poderosa tragedia, altamente simbólica, por la habilidosa fusión de los rasgos principales de diferentes leyendas. Así, un tercer elemento muy importante, a saber, el del amor abnegado (ya personificado en Senta en *El Holandés Errante*), se ve representado aquí por la heroína, cuyo nombre está tomado de la leyenda de Santa Isabel de Turingia.

El Caballero Tannhäuser del poema de Wagner es una mezcla de un trovador de ese nombre y de uno de los personajes del Torneo de Cantores, llamado Heinrich von Ofterdingen. Este Tannhäuser era renombrado por su atolondrada prodigalidad y por su amor a la buena vida, y sus

canciones revelaban un elevado espíritu sensual. En la leyenda asociada a su nombre, pasa un año con la diosa Venus, y por este pecado lo condena el papa Urbano IV al fuego del infierno de la teología medieval. Su salvación por Santa Isabel es enteramente concepción propia de Wagner, y hace de este poema algo más alto y más verdadero que la leyenda original, en la cual el errante caballero vuelve al Venusberg y a la condenación eterna. Isabel aparece como sobrina de Hermann, landgrave de Turingia, que presidió el Torneo de los Cantores.

En la leyenda encontramos entre los cantores a Wolfram von Eschenbach, autor del poema «Parzival», a Klingsor el mago (personaje de dicho poema y también del drama de Wagner *Parsifal*), a Walther von der Vogelweide, a Reinmar, a Heinrich el Escriba, a Heinrich von Ofterdingen y a Biterolf. Todos estos, con excepción de Klingsor, aparecen en el poema de Wagner como compañeros de caballería de Tannhäuser, quien está identificado con Heinrich von Ofterdingen. Este torneo es de considerable interés para los aficionados al folklore y al oculto sentido que

## 18 TANNHÄUSER Y MAESTROS CANTORES

indudablemente tienen muchos de los cantos y poemas de los *Minnesinger*, trovadores, y otros bardos de la edad media (véanse los Apéndices).

En nuestro libro sobre *Parsifal* y *Lohengrin* hemos indicado la verdadera obra de los Caballeros Templarios, y sólo necesitamos añadir aquí que los *Minnesinger* pertenecían al mismo movimiento (que era de naturaleza más o menos mística), y condujeron la compleja y peligrosa campaña que contribuyó en gran manera a la Reforma (véanse los Apéndices). Es importante tener esto en cuenta por el definido carácter antipapista de la leyenda de Tannhäuser y el poderoso énfasis que ha puesto en ella Wagner, al parangonar la eficacia del abnegado amor de Isabel con la excomunión del papa.

---

## El Drama

---

«Quizás se advierta que en la trama de «*Tannhäuser*» está ya mucho más marcado el desarrollo partiendo de los móviles interiores. En esta obra la catástrofe final arranca, sin nada que la contenga, de un torneo lírico de bardos, en el cual ninguna otra fuerza que no sean las más ocultas e íntimas acciones del alma, es la que trae el golpe decisivo, y en tal manera, que aun esta *forma* de desenlace pertenece puramente al elemento lírico». — *Obras en Prosa*, vol. III. «*Zukunftsmusik*» (1860).

---

### ACTO PRIMERO

La Obertura de esta ópera fué primitivamente escrita por Wagner en la forma corriente de estas

composiciones, y contiene los principales temas relacionados con la acción dramática. Ninguna obra de Wagner ha conseguido nunca mayor popularidad en los conciertos de todos los países civilizados; lo cual obedece precisamente a que la lucha entre el bien y el mal no se ha planteado jamás con tanta grandeza, tanta sencillez y tanta fuerza elemental. Millones de personas que no tienen conocimientos técnicos de música se han visto estremecidos hasta lo más hondo del alma por la dignidad y claridad del mensaje que esta Obertura transmite. Comienza con el majestuoso tiempo del himno de los Peregrinos, que más tarde pasa a ser el tema de la salvación de Tannhäuser:

## TEMA DE LA SALVACIÓN

*Andante maestoso.*  
Clars. Tromps. Fagotes.

*p* muy sostenido.



## TANNHÄUSER: ACTO PRIMERO

21

La segunda parte del canto, que aparece muy suavemente en los violonchelos, es el tema de la Súplica de Perdón.

## SÚPLICA DE PERDÓN



Estos temas se repiten después *fortissimo*, acompañados por un inquieto movimiento de los violines, que es el tema del Pulso de la Vida.

## EL PULSO DE LA VIDA

Musical score for 'El Pulso de la Vida'. The score is written in treble clef, key signature of two sharps (D major), and 3/4 time. It begins with a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The Violines part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings. The Tubay Timbs part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings.

Una suave repetición del tema primitivo queda interrumpida de pronto por la música salvaje y

sensual del Venusberg, en la cual el primer tema es el de las bacantes:

TEMA DE LAS BACANTES



Éste va seguido de otros varios, de los cuales es el más importante el Elogio de Venus por Tannhäuser (pág. 26). En la forma original de la Obertura, que es la que se suele tocar en los conciertos, vuelve a aparecer el tema de la salvación, y gradualmente domina a la música del Venusberg, para acabar en un final triunfante y pleno a la manera habitual.

No obstante, cuando Wagner hacía sus preparativos para el malhadado estreno en París (marzo de 1861), omitió la última parte de la Obertura e hizo que la música del Venusberg continuara, sin interrupción, hasta la primera escena. Ésta era, por supuesto, una disposición mucho más artística, y se debía a los enormes pasos que había

dado Wagner en su arte durante los quince años transcurridos desde que escribió *Tannhäuser*; período que abarcaba el *Lohengrin*, las dos terceras partes de *El Anillo* y *Tristán e Iseo*. Wagner hace referencia con gran extensión a este cambio en una carta (fecha en París el 10 de abril de 1860) a Matilde Wesendonck. Cuenta que trataron de hacerle poner un bailable en el segundo acto «para que gustase a los abonados a la Opera, que entraban bastante tarde después de comer». Pero Wagner se negó a hacer esta violencia a su obra, y decidió en su lugar añadir «una culminación decente al profano Venusberg». Sigue explicando que este Venusberg no le había satisfecho nunca, ya que había tenido que contentarse con «unos cuantos brochazos toscos», cuando se necesitaba una poderosa impresión en cuanto «al importante fondo contra el cual tiene que construir su horripilante relato la tragedia subsiguiente». «Pero — continúa — era menester una gran maestría, que yo no he alcanzado hasta ahora; después de haber escrito la última transfiguración de Iseo, ya podía encontrar un final verdaderamente bueno para la Obertura de *El*

*Holandés Errante*, y para los horrores de este Venusberg» (*Ricardo Wagner a Matilde Wesendonck*, pág. 220).

La primera escena pasa en una gruta dentro del Hörselberg, cerca de Eisenach. En el fondo yace Venus en un lecho con Tannhäuser medio arrodillado a sus pies, rodeada de las tres Gracias y de muchos Cupidos soñolientos. Los diversos temas oídos ya en la sinfonía acompañan ahora danzas de ninfas, bacantes, sátiros y faunos, que llegan a un tumulto cada vez más grande, en cuyos intervalos el llamamiento de las Sirenas llega desde el fondo soñolientamente como un eco. Uno de los detalles de la versión de 1861 es

#### LLAMADA DE LAS SIRENAS

The image shows a musical score for the 'Llamada de las Sirenas' (Siren Call) from Wagner's opera. It consists of two staves, both in treble clef and the key of A major (three sharps). The top staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a colon indicating a repeat or a specific articulation. The bottom staff also starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *pp* (pianissimo) section. The score is characterized by lush harmonic textures, including sustained chords and flowing melodic lines, typical of Wagner's style.

la introducción de las tres Gracias, que cuando es mayor el tumulto se levantan y con mucha dificultad consiguen por fin refrenarlo y dispersar a los danzarines.

En la honda calma que sigue, se vuelve a oír la llamada de las Sirenas cuando las tres Gracias se adelantan a recibir el silencioso agradecimiento de Venus.

Por el neblinoso fondo pasan lentamente visiones de Europa con su toro y de Leda con su cisne. Finalmente se despiden las Gracias, mientras que Tannhäuser empieza a despertar de su sueño. Ha llegado la inevitable reacción de la saciedad; los sonidos y los espectáculos de la tierra asaltan una vez más la memoria del Caballero; óyense débiles sonos de campanas en la orquesta, y Tannhäuser dice a Venus que tiene ansia aunque sea del dolor, como un alivio de tanto placer. Venus, asustada, le recuerda pasados sufrimientos de que está ya libre, y le apremia a cantar al Amor y sólo al Amor. Toma Tannhäuser el arpa y elogia a la diosa en una canción ya oída en la Obertura, que empieza con las enérgicas notas siguientes:

## ELOGIO DE VENUS POR TANNHÄUSER



pero termina declarando que no sólo el amor llena su alma. En la alegría siente ansia del dolor, y ruega a Venus que lo deje partir. Dos veces más, a instancias de la diosa, renueva su canción, cada vez un semitono más alto—recurso que encontramos en *Lohengrin* y en obras posteriores para dar mayor énfasis a una repetición (ejemplo, el aviso de Lohengrin a Elsa), — insistiendo cada vez con más fuerza en su deseo de libertad, guerra y luchas, aunque esto le conduzca a la muerte y a la ruina.

Podemos detenernos aquí un momento para observar que es en la respuesta de Venus a Tannhäuser donde empieza la letra adicional de la versión de 1861. En la versión más antigua esta escena terminaba rápidamente, pero Wagner —con objeto de hacer a Venus más real y convincente— aumentó considerablemente su parte. Los

nuevos versos muestran una marcada diferencia en el estilo, y revelan muy claramente la influencia de *Tristán*. Son más cortos, y la rima final que caracteriza la mayor parte del poema desaparece casi por completo (véanse ejemplos en los Apéndices). La súplica postrera de Venus ofrece asomos de la fuerza y el carácter que distinguen la de Kundry a Parsifal; además, la insistencia de Tannhäuser en irse, aunque sea a la *muerte*, en la lucha final con los halagos de la diosa, es otro rasgo de la más madura filosofía de Wagner (1).

Cuando el caballero exclama, en un esfuerzo supremo de aspiración: «¡Oh Diosa del Placer! Mi esperanza, mi sosiego no están en ti, sino en María», el Venusberg desaparece y Tannhäuser se halla en pie en el valle de la Wartburg. En el fondo se alza el castillo y más allá todavía se divisa el Hörselberg. En una loma contigua está tocando su gaita un pastorcillo, y canta la llegada de Frau Holda, que baja del monte para esparcir luz de sol y alegrías de primavera por toda la comarca: «Porque está aquí Mayo, el hermoso Mayo».

Es perceptible aquí la gran *finesse* del arte

(1) Véase nuestra obra *Tristán e Iseo*.

poética de Wagner. Éste nos dice en su prefacio al Poema:

«Holda, la benévola, graciosa y suave diosa de los antiguos germanos, cuya llegada anual a la comarca traía la prosperidad y la abundancia, con la introducción del cristianismo sufrió el destino de Wodan y de los otros dioses (1); como la fe en su existencia y en su maravilloso poder estaba firmemente arraigada en el pueblo, no se renegó de ella enteramente, pero sus primeras bendiciones e influjos se hicieron aparecer sospechosos y de tendencia maligna. Holda fué desterrada al interior de la tierra y montañas; su llegada traía la desgracia, y sus secuaces eran representados como una horda salvaje. Más tarde, como la gente vulgar seguía teniendo inconsciente fe en su suave y vivificante dominio sobre la Naturaleza, hasta su nombre fué cambiado por el de Venus, a quien se atribuía toda mala fortuna, todo mal, todo

(1) Véase nuestra obra *El Anillo del Nibelungo*. Wodan es la primitiva grafía de Wotan por Wagner. En la escena segunda del segundo acto de Lohengrin, Ortruda invoca a Wodan y a Freia para que la ayuden en su maquiación contra Elsa.



deleite sensual y toda seducción hechicera y embrujadora. El interior del Hörselberg, cerca de Eisenbach, era considerado como uno de sus principales asientos en Turingia... Corre la leyenda de que Tannhäuser, caballero y trovador (mitológico, y según más tardíos relatos plenamente identificado con Heinrich von Ofterdingen en los torneos de la Wartburg) se aventuró en el interior de la Montaña de Venus y pasó un año en la Corte de la Diosa.»

Introduciendo el nombre de Holda en este punto, Wagner no sólo da un toque sutil a todo el espíritu de la escena, sino que además nos expone claramente, con un solo rasgo, que la confusión entre Holda y Venus es enteramente obra de conveniencia eclesiástica. La transición de un aspecto a otro es debida aquí a la violenta revulsión de la propia conciencia de Tannhäuser; además, mayo es el mes de la Virgen — cuyo altarcillo está en el sendero de la montaña, — a quien el caballero ha invocado en su cuita, y que aquí representa el más elevado aspecto del Eterno Femenino por cuyo medio al fin, gracias al sacrificio de Isabel, ha de ganar la salvación Tannhäuser.

Cesa el pastorcillo de cantar, y los alegres tonos de su gaita se mezclan con el solemne canto de los Peregrinos ancianos:

## CANTO DE LOS PEREGRINOS ANCIANOS

Tenores. *p*

Bajos. *p*

*Ligero y alegre.* *ritard.*

*f* Gaita del Pastor. *dim* ..... *p*  
(Corno inglés)

en el cual se oye el tema de la Súplica de Perdón (1). Cuando el pastorcillo les desea buen viaje

(1) En «Mi Vida» (pág. 273), Wagner relata que esbozó el plan de «El Venusberg» (título originario de *Tannhäuser*) en Bohemia, y mientras subía al Wostrai oyó a un cabrero que silbaba una canción alegre. «Me sentí — dice — inmediatamente en el coro de peregrinos que desfilaba por el valle.»

en su marcha a Roma, Tannhäuser cae de rodillas completamente anonadado. Óyense trompas de caza, y el landgrave y los bardos, que aparecen ahora, reconocen en la encorvada figura al camarada tanto tiempo perdido para ellos. Wolfram le saluda con el conmovedor tema siguiente: .

## WOLFRAM



al cual se incorporan todos muy pronto; y cuando Wolfram profiere el nombre de Isabel, la encogida vacilación de Tannhäuser desaparece al instante, y su único grito es: «¡A ella! ¡A ella!» El acto termina alegremente con un brillante conjunto, y el último tema que oímos es el de la alegría de Isabel al saber el regreso de Tannhäuser, tema que

## ALEGRÍA DE ISABEL



## 32 TANNHÄUSER Y MAESTROS CANTORES

aparece varias veces durante la primera escena del acto segundo.

---

## ACTO SEGUNDO

El segundo acto pasa en el Salón del Canto, donde se va a celebrar el regreso de Tannhäuser. Entra primero Isabel, sola, y exhala su alegría por el regreso del trovador que allí con sus canciones le supo ganar el corazón. El tema de la alegría, oído al fin del acto primero, es el principal de esta escena. Luego Wolfram conduce a Tannhäuser a la presencia de la princesa, y se retira al fondo dejándolos solos.

Wolfram es un personaje muy parecido al Hans Sachs de *los Maestros cantores de Nuremberg*. Al propio tiempo que acaricia un exaltado amor por Isabel, se eclipsa por consideración a Tannhäuser, y enteramente se convierte en el eslabón que une a ambos. En lo más fuerte de la

alegría de los amantes, la renunciación de Wolfram se nos transmite por el grito: «así se desvanece, en esta vida, mi única esperanza de felicidad».

Cuando Tannhäuser sale del salón con Wolfram, entra el landgrave y habla a Isabel del próximo Festival, que va precedido por un toque de trompetas. La música de cortejo que acompaña a la entrada de los invitados suele recibir el título de «marcha» cuando se toca en los conciertos, pero precisamente Wagner tenía empeño en señalar que no se había propuesto que fuera tal cosa. En su ensayo sobre «La representación de *Tannhäuser*», escrito en 1852 para uso de los directores y representantes (*Obras en prosa*, vol. III), dice el maestro:

«... si la entrada de los invitados en el Salón del Canto (acto II, escena 4.<sup>a</sup>) se hace de tal manera que el coro y las partes marchen sobre el escenario en doble fila, describan en torno de él la curva serpentina de rigor y se apoderen de los bastidores como dos regimientos de tropas bien ejercitadas, en espera de otros quehaceres operísticos, entonces ruego a la banda que toque cualquier

marcha de «Norma» o de «Belisario», pero no mi música. Si, por el contrario, se cree conveniente conservar la música mía, la entrada de los invitados debe disponerse de suerte que imite lo más cabalmente posible la vida real, en sus formas más nobles y menos cohibidas. ¡Fuera esa penosa regularidad del orden de marcha tradicional! Cuanto más variados y libres sean los grupos de los que llegan, divididos en partidas separadas de amigos o parientes, tanto más atractivo será el efecto total de la entrada. Cada caballero y cada dama han de ser saludados con amistosa dignidad, a su llegada, por el landgrave y por Isabel; pero, naturalmente, no debe haber fingimiento de conversación, cosa que en cualesquiera circunstancias estaría expresamente prohibida en un drama musical. Un trabajo importantísimo, en este sentido, será luego el ordenamiento de todo el Torneo de Cantores, la agrupación natural del auditorio, y especialmente la expresión de su cambiante y creciente interés durante la acción principal.»

Caballeros y nobles, con sus damas y su séquito, entran a los acordes del siguiente tema, amplio y digno:

## TANNHÄUSER: ACTO SEGUNDO

35

Clars. & Trompas, Fag<sup>s</sup> y Cuerda.

que todos repiten cantando cuando están reunidos. A la mitad del coro, la entrada de un magnate con espléndido cortejo es anunciada por el mismo tema, precedido de trompetas y acompañado en el bajo por un magnífico movimiento en contrapunto. Cuando están todos sentados, el tema siguiente acompaña a la entrada de los bardos:

El landgrave anuncia que el tema del Torneo será la Naturaleza del Amor, y a Wolfram, por suerte, le corresponde la tarea de dar la nota fundamental en una noble arenga, en la cual simboliza a Isabel en la más brillante Estrella de un elevado ideal (véanse los Apéndices) por el cual haría cualquier sacrificio (1).

Es importante observar aquí que Wagner describe a Wolfram como «esencialmente poeta y artista, en tanto que Tannhäuser es ante todo y sobre todo «hombre», nunca «un poco» de nada, sino en todo completo y pleno». Tannhäuser, en efecto, personifica por modo sorprendente la conocida idea de que para ser «santo» se requiere esa tremenda energía del alma que también puede aplicarse en dirección equivocada y producir un «demonio». Esta es la clave del drama de *Tannhäuser*, sin la cual la conducta del héroe en el Salón del Canto no puede ser debidamente comprendida. En su relato de la representación en

(1) Wagner dice que este parlamento comprende «el relato de toda la evolución de las opiniones de Wolfram sobre la vida, como artista y como hombre».—*Obras en Prosa*, III, página 204.



Dresde en 1845 (*Mi vida*, página 369) escribe Wagner:

«... Tuve que decidir de una vez para siempre si aquel *Sängerkrieg* había de ser un concierto de arias o un concurso de poesía dramática. Aun hoy día hay mucha gente — escribía Wagner unos treinta años más tarde — que, a pesar de haber presenciado una representación perfecta de esta escena, no ha conseguido una impresión acertada de su alcance... Mi verdadera intención era, a ser posible, obligar al oyente, por primera vez en la historia de la ópera, a sentir interés por una idea poética, haciéndole seguir todos sus necesarios desenvolvimientos. Porque sólo por virtud de este interés se le puede hacer entender la catástrofe, que en este caso no tenía que ser producto de ninguna influencia externa, sino que había de ser sencillamente el resultado de los procesos espirituales de la obra.»

El efecto inmediato de las elevadas vibraciones arrancadas por Wolfram es despertar las vibraciones rastreras del Venusberg en Tannhäuser, que hasta entonces, por supuesto, no están sino dormidas. Toda su actitud denota que una

extraña magia lo domina, y el tema de las Bacantes suena en la orquesta cuando, sin darse ya cuenta de la presencia de Isabel, se levanta y se dirige a Wolfram, medio en reto, con acordes manifiestamente sensuales. Esto excita a Walther a ponerse al lado de Wolfram, con lo cual Tannhäuser se exalta más todavía, y llega a hablar con tal rotundidad que Biterolf le acusa altivamente de blasfemo, y tirando de espada, le provoca a mortal combate con todos ellos. El landgrave restablece el orden, y Wolfram una vez más da la nota elevada con el hermoso tema del Amor Ideal, que aparece luego más avanzado el drama, cuando Isabel se consagra a la Virgen.

## AMOR IDEAL

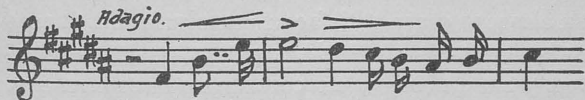
## WOLFRAM



Al oír esto Tannhäuser arroja a los vientos todo freno, y, fiel a su altivo carácter, prorrumpen en su canción a Venus, esta vez otro semitono más alto que la última que la cantó en el Venus-

berg. Horrorizados, los caballeros se precipitan a matarlo, pero Isabel les cierra el paso y suplica que perdonen al que le ha dado el más cruel de los golpes, para que gane la remisión de su pecado:

## TEMA DE LA INTERCESIÓN



Todos se inclinan reverentes ante la santa doncella, que a renglón seguido ofrece su vida en expiación. Una partida de peregrinos jóvenes está a punto de salir para Roma, y el landgrave sentencia que Tannhäuser se una a ellos y que implore su perdón del papa. En «La representación de Tannhäuser» (*Obras en prosa*, vol. III, página 199) Wagner entra con grandes detalles en el significado de esta situación, que declara ser el alma de toda la obra. Nos da la verdadera clave cuando indica que Tannhäuser, en la tercera y última estrofa de su canto a Venus, promete «ante todo el mundo ser su valeroso y audaz campeón».

Instintivamente tiene que cumplir esta palabra. En el torneo de Cantores hace frente a un mundo que amenaza toda su libertad, y su impetuosa naturaleza se rebela contra la interminable acomodación de sus sentimientos instintivos a la costumbre y al oportunismo que gobiernan aquel mundo. Esta única necesidad, su libertad, absorbe su alma, y «para satisfacerla se olvida de cuanto lo rodea y arroja la discreción a los cuatro vientos; y sin embargo, su corazón no hace otra cosa que luchar por su amor a Isabel, cuando al fin despliega abiertamente su pendón de Caballero de Venus... Del pináculo de arrebató en que hincó su solitario estandarte contra el mundo entero, nadie le puede arrojar sino el único hecho cuya completa novedad, cuya diferencia de todo su pasado, usurpa ahora de repente el campo de sus emociones; la mujer que se *ofrece a sí misma* por amor suyo. Desde aquel exceso de felicidad que experimentaba en los brazos de Venus, había anhelado el Dolor; este anhelo profundamente humano había de conducirle a la mujer que *sufre* con él, siendo así que Venus no había hecho más que gozar».

Desde este momento está asegurada la redención final de Tannhäuser.

---

## ACTO TERCERO

El preludeio del acto tercero se titula «Peregrinación de Tannhäuser» y se compone de los temas de la Intercesión, la Súplica de Perdón, el Pulso de la Vida, y partes de los cantos de los peregrinos viejos y jóvenes. Es un atardecer de otoño en el valle de la Wartburg, e Isabel, vestida de puro blanco, se halla rezando en el altarcillo de la Virgen, observada a cierta distancia por Wolfram. Oyese el canto de los peregrinos jóvenes que vuelven de Roma, y, a medida que van pasando, Isabel busca en vano a Tannhäuser entre ellos. Luego, en una hermosa plegaria, ofrece su vida a la Virgen, y declinando en silencio la compañía de Wolfram, sube lentamente la senda que conduce a la Wartburg.

Cuando se condensa el ocaso (1) toma Wolfram

(1) Indicado, según apunta Wagner, «por la súbita entrada de los sombríos trombones». — *Obras en prosa*, V, 265.

su arpa, y en conmovedores acentos se dirige a la Estrella de la Tarde, a la celestial Venus, lo cual sirve de transición para la entrada de Tannhäuser, en otro tiempo Caballero de la Venus terrestre, que ahora vuelve solo de su infructuoso viaje. En un trágico monólogo, que no tiene nada de «operístico» y que presagia el lenguaje musical verdaderamente dramático de *El Anillo*, Tannhäuser refiere a Wolfram la amargura de sus sufrimientos y la severa negativa del papa a concederle la absolución, expresada con siniestra fuerza por el tema de la Excomuni3n papal, que por primera vez se oye cuando entra Tannh3user:

## LA EXCOMUNIÓN PAPAL

The musical score is written for piano and strings. It features a treble clef and a bass clef, both in the key of B-flat major (two flats). The tempo and dynamics are marked *ff* (fortissimo). The score is divided into two parts: the first part is labeled 'Metal.' and the second part is labeled 'Cuerda.' (Strings). The first part consists of a simple melodic line in the treble clef and a more complex line in the bass clef. The second part features a more intricate melodic line in the treble clef and a complex line in the bass clef, including a double bar line and a fermata.

Antes florecerán frescas y verdes ramas en el estéril bordón que lleva el Papa en la mano que obtener salvación «un tizón del infierno». Desesperado, Tannhäuser llama una vez más a Venus, que aparece con su séquito envuelta en una luz rosada, en tanto que en la orquesta oímos la llamada de las Sirenas. Pero Wolfram lucha resueltamente con él, y por fin profiere el nombre de Isabel, que produce a Tannhäuser el mismo efecto mágico que en el primer acto. Cuando lo repite extático, se oye el solemne canto que anuncia el sacrificio supremo de la doncella; Venus desaparece con el grito: «¡Ah! ¡Lo he perdido!» y Wolfram exclama con honda emoción: «Tu angel de la guarda ruega por ti ante el trono de Dios. Se ha oído la oración. Enrique, estás redimido».

Aparece luego el cortejo fúnebre, y con las palabras «Santa Isabel, ruega por mí», Tannhäuser se desploma moribundo sobre el féretro, en tanto que los peregrinos jóvenes llegan con el báculo del papa, que milagrosamente ha echado hojas verdes. La luz de la mañana inunda la escena, y el majestuoso canto de los peregrinos se eleva

con todo su poder cuando todos prorrumpen en un himno de gracias.

Al describir los sentimientos de Tannhäuser en el último acto, Wagner tiene cuidado de señalar que, así como los otros peregrinos hacen penitencia por *sus propias* almas, el caballero sólo busca, con los más terribles padecimientos, borrar las lágrimas que Isabel derrama por su pecado. «Es su absoluta sinceridad, que le hace no pensar en sí mismo, ni en el bienestar de su alma individual, sino sólo «en su amor a otro ser», lo que le llena precisamente de odio contra el mundo a su regreso de Roma. Este odio, y no el deseo, es lo que le induce a buscar de nuevo el Venusberg, «para que le esconda a la mirada de «su ángel», cuyas lágrimas no pueden endulzarse con ningún bálsamo de la tierra... Lo que no podía todo el mundo moral, lo podía ella, cuando, desafiando a todos, envolvió a su amante en su oración, y con su santo conocimiento del poder de su muerte, libertó al culpable al morir ella.»

Pero la salvación de Wagner no es rutinaria ni eclesiástica: para él se apoya en una base más honda y más filosófica, que reconoce en el mal



«sólo la negación del bien». Según él escribe en un «Programa explicativo» de la sinfonía primitiva—(*Obras en prosa*, vol. III, pág. 231): «...el zumbido y murmullo del aire — que hasta aquí habían parecido como los gritos de temor de las almas condenadas — se alzan ahora también en oleadas cada vez más jubilosas; de suerte que cuando por fin sale el sol entre esplendores, y el canto de los peregrinos proclama extático a todo el mundo, a cuanto vive y se agita en él, que se ha obtenido la Salvación, esta ola hincha también la marea de la más sublime alegría. Es el himno del mismo Venusberg, redimido de la maldición de impiedad, el grito que oímos entre el himno a Dios; brota y surge cada latido de la vida en un coro de Redención; y ambos elementos separados, tanto el alma como los sentidos, Dios y la Naturaleza, se unen en un beso expiador de amor santificado».

---

**LOS MAESTROS CANTORES  
DE NUREMBERG**

---

«La tragedia floreció mientras estuvo inspirada por el espíritu del pueblo y mientras este espíritu fué verdaderamente popular, esto es, *municipal*. Cuando la hermandad nacional del pueblo se desmoronó en fragmentos, cuando el vínculo común de su religión y de sus costumbres primitivas fué atravesado y roto por las sofisticas agujas del espíritu egoísta de la autodisección ateniense, entonces cesó también la obra de arte del pueblo; entonces los profesores y los doctores de los gremios literarios recogieron en herencia las ruinas del caído edificio, y rebuscaron entre sus vigas y sillares, para escudriñar, para ponderar y para reconstruir sus miembros.»

«Para el pueblo todo es realidad y acción; *hace* y luego se regocija con el pensamiento de su propia acción.» — *Obras en prosa*, vol. I, «La obra de arte del porvenir» (1849).

---

# LOS MAESTROS CANTORES DE NUREMBERG

---

## Introducción

Al iniciar el estudio de esta obra, es necesario tener en cuenta que las Ordenes Caballerescas del siglo xv que hallamos en *Tannhäuser*, habían decaído poco a poco, y el arte de los *Mimesinger* se perdió en el alma del pueblo, donde seguía viviendo, como siempre, sin que quedara más que su forma externa. Ésta fué recogida y elaborada en el siglo siguiente por los artesanos de las ciudades, que formaron Gremios de Maestros Cantores, y redactaron el código de reglas y prohibiciones llamado Tabulatura. No obstante, la obra

de los maestros cantores tenía un aspecto claramente religioso, y sus Gremios representaron un importante papel en la Reforma (véanse los Apéndices).

La diferencia esencial entre ellos y los *Minnesinger* se hallaba en el hecho de que, así como los bardos caballerescos eran idealistas y místicos, y vagaban por muchos países en cumplimiento de su secreta misión, todos los maestros cantores se reclutaban entre los artesanos sedentarios de la ciudad, que llevaban sencilla vida casera, muy bien escudados en su profesión y en los intereses de su comunidad. Como viajaban poco o nada, es fácil ver que las características que Wagner puso en tan admirable contraste con las de los *Minnesinger* nacieron naturalmente de su carácter y del ambiente que a diario los rodeaba.

Sabemos por la historia de estos gremios que al paso que sus fines eran la educación poética y el mantenimiento de un alto nivel moral, llegaron a ser extraordinariamente formalistas y pedantes, y el aspecto religioso de su obra era del más ortodoxo y sencillo carácter. En otras obras se han dado tan plenos detalles sobre los maestros canto-

res y sus procedimientos (véanse también Apéndices), que apenas necesitamos repetirlos aquí, sobre todo porque de sus rasgos principales trata Wagner en esta misma obra. El punto capital que aquí nos interesa es la relación con *Tannhäuser* como «*pendant* satírico».

Puede mencionarse, no obstante, que los maestros cantores debían su fundación a Heinrich von Meissen, apodado *Frauenlob*, por el gran número de canciones que escribió en loor de las mujeres. Nacido en 1260, fué, durante la última parte del siglo, *Minnesinger* errante; pero en 1311 se estableció en Maguncia y fundó una sociedad de Trovadores. Murió en la misma ciudad en 1318. Es curioso observar que Wagner escribió mucha parte de la música en Biebrich, desde donde a poniente y al través del Rin se ve Maguncia. En su autobiografía (*Mi Vida*, pág. 187), dice el maestro:

«Mientras en el balcón de mi piso, cierto día en que el sol se ponía con grandes esplendores, contemplaba yo el magnífico espectáculo de la «dorada» Maguncia, con el majestuoso Rin que circundaba sus arrabales como en un nimbo de

luz, el preludeo de mis *Meistersinger* volvió a presentarse a mi mente con la mayor fuerza y claridad. Una vez antes lo había visto yo eruirse ante mí como si saliera de un lago de dolor, como cierto espejismo distante. Entonces me puse a escribirlo tal como aparece hoy en la partitura, esto es, con el claro diseño de los temas principales de todo el drama. Luego continué inmediatamente la composición, con la idea de que las demás escenas se siguieran en debido orden.»

En una de sus cartas a Liszt escribe Wagner de sí mismo que en sus obras «elogió a las mujeres más que Frauenlob». Este preludeo, como él lo llama, a distinción de sus otras obras más tardías, es en realidad una Obertura en la plena acepción clásica de la palabra, y sin duda Wagner lo concibió en esta forma para que se acomodara a un asunto que tanta relación tenía con las formas y ceremonias de los maestros cantores. En realidad, las autoridades musicales lo consideran el más bello ejemplo de Obertura que se escribió jamás. La partitura entera es calificada de «impeccable» por Kufferath.

Está escrito el libro con rimas finales, y el metro varía considerablemente con arreglo a la naturaleza del asunto (véanse los Apéndices). Algunos de los críticos de Wagner han manifestado su sorpresa por lo que les parecía un retorno al estilo de *Tannhäuser* y *Lohengrin*, después de la rima aliterativa del poema del *Anillo* y de la mezcla de rimas aliterativas y finales de *Tristán*. Pero un momento de reflexión hará ver que en esto estaba influido, como siempre, por el espíritu de su asunto; la mayor parte de la música es también diferente de su estilo habitual en aquel período. Los graves y pomposos temas relacionados con el Gremio y la magistral forma contrapuntística con que están tratados, dan una fuerte impresión del estilo de Bach, al paso que las partes románticas de la música son características de los mejores ejemplos del verdadero estilo lírico alemán.

No es demasiado decir que, como comedia, el libro figura como la obra maestra alemana de su siglo. Hasta se puede aventurar la afirmación de que, al paso que se eleva al nivel de la comedia shakespeariana, está completamente exenta de



grosería; además, Wagner no desciende nunca a la pintura de la borrachera, ni siquiera como elemento de comedia. Sólo los que conozcan a fondo la lengua alemana en todos sus finos matices de significado podrán apreciar la extraordinaria habilidad y el gigantesco «humor», como lo llamaba Hans von Bülow, que desplegó Wagner en este delicioso libro. Y cuando de su lectura pasamos a un cuidadoso examen de la riqueza melódica de la partitura, de su inspiración, de su colorido y de la maravillosa delicadeza de su ejecución, el espíritu se queda casi suspenso ante el fenómeno de que un cerebro humano pueda poseer tan extraordinaria combinación de facultades.

Como *Tannhäuser*, esta obra contiene un torneo o concurso de cantores, que se celebraba anualmente el día de San Juan, cuando los candidatos que aspiraban a ser maestros mediante la composición de un canto nuevo ajustado a las Reglas, se examinaban ante los Maestros y el pueblo congregados. Walther von Stolzing, joven caballero de Franconia, ha abandonado el destaralado castillo de sus antepasados, e, inspirado por un estudio del *Heldenbuch* y de los cantos de los

*Minnesinger*, ha llegado a Nuremberg a realizar sus bienes y a aprender el arte de los Maestros Cantores. Walther es agasajado por el jefe del Gremio, el rico orfebre Pogner, y, enamorado de su hija Eva—que ha de ser el premio del próximo torneo—determina presentarse candidato a semejante honor.

En el Canto de Prueba preliminar ante los Maestros, Walther se encuentra en conflicto no sólo con el apegaminado sistema y con los prejuicios de los Maestros, sino con un rival celoso, despedido y de estrechísimo espíritu, en la persona del escribano de la ciudad, Beckmesser, cuyo deber es anotar sus faltas. Sólo esto es necesario saber antes de examinar el preludio musical, que comprende sólo los temas relacionados con las principales ideas y la acción general de la comedia. Esto está de acuerdo con lo que dice Wagner en su ensayo «Sobre la Obertura» (*Obras en prosa*, vol. VII, pág. 164), de que «debe contener los pensamientos principales de la obra, pero no el destino individual de los personajes sueltos». El preludio comienza en una forma amplia e imponente con el tema de los Maestros Cantores.

## LOS MAESTROS CANTORES

Toda la orquesta menos Flautas y Arpas.

The musical score is presented in two systems. The first system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 4/4. The upper staff begins with a forte dynamic marking 'f' and contains a series of chords and melodic fragments. The lower staff is labeled 'Timb.' and features a prominent timpani roll in the first measure, followed by rhythmic patterns. The second system continues the musical material, with the upper staff showing sustained chords and the lower staff providing a steady rhythmic accompaniment.

Va seguido éste del tema de la Bandera de los Maestros, que Wagner tomó de una de sus propias melodías:

## LA BANDERA DE LOS MAESTROS

Madera.

Metal.

Cuerda.

This musical score is for the introduction of 'LA BANDERA DE LOS MAESTROS'. It features three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a grand staff at the bottom. The top staff is labeled 'Madera.' and contains a series of chords. The middle staff is labeled 'Metal.' and contains a series of chords. The bottom staff is labeled 'Cuerda.' and contains a series of chords and a melodic line. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Luego aparece muy suavemente el tema de Walther como cantor:

Oboes.

*p*

This musical score shows the Walther theme as performed by the oboe. It features two staves: a treble clef staff at the top and a bass clef staff at the bottom. The top staff is labeled 'Oboes.' and contains a melodic line. The bottom staff contains a bass line. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The dynamic marking *p* (piano) is indicated at the beginning of the piece.

pero pronto se vuelve a perder en el tema de la Bandera. Después sigue un trabajado desarrollo

de parte del tema de los Maestros Cantores, que

JUICIO DEL PUEBLO

Violinas.

(a) Espiritu artístico del pueblo. (Clars, Violas, Violonchelos)

Wagner llama aquí «una coda de carácter cantable». En efecto, está tomada del coro final, cuando

el pueblo da vivas al Arte Alemán. La parte interior, marcada (*a*), se oye también, en el curso del acto primero (pág. 81), para representar el Espíritu Artístico del pueblo que se aparta de la pedantería de los Maestros, cuando Hans Sachs hace su apelación para que se acuda al juicio del pueblo una vez al año.

La segunda parte del Preludio está formada por los temas de Amor de Walther; el primero es una figura anhelante, tierna, sincopada, que puede llamarse la Cuestión de Amor,

## LA CUESTIÓN DE AMOR

Violines y Oboes.

*f* *ff*

*Molto, espress.*

Trompas, Violas, Celli, Contrabajos.

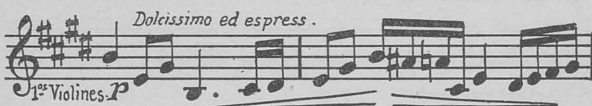
The image shows a musical score for the piece 'La Cuestión de Amor'. It features two staves: a top staff for Violines y Oboes and a bottom staff for Trompas, Violas, Celli, and Contrabajos. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music starts with a dynamic marking of *f* (forte) and includes a triplet of eighth notes. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It starts with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and includes a triplet of eighth notes. The tempo and expression marking is *Molto, espress.* (Molto, expressive).

que modula rápidamente y conduce al tema del

## 60 TANNHAUSER Y MAESTROS CANTORES

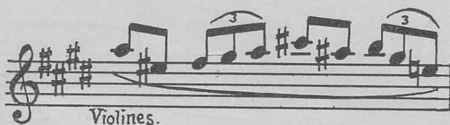
Amor propiamente dicho, el cual abre la tercera parte de su final Canto del Premio:

## TEMA DEL AMOR



Sigue a éste el bello tema de la Llamada de la Primavera, que aparece por primera vez en el Canto de Prueba y cautiva a Hans Sachs.

## LLAMADA DE LA PRIMAVERA



Después de pasar por cierto número de graciosas modulaciones, llega a una apasionada culminación, en que de pronto se envuelve en una ligera versión en *staccato* del tema de los Maestros Cantores, en las flautas, oboes, clarinetes, trompas y fagotes,

Madera

*ff p*

*Sempre staccatissimo*

lo cual produce el efecto cómico de una lucha a brazo partido entre los dos, y contiene mucha parte del espíritu de Beckmesser. En medio de él oímos otro tema del Pueblo contra la misma parte

Flautas y Oboes.

TEMA DE LA BURLA.

Violas y Cello.

EL PUEBLO.

*No ganará el premio!*



del de los Maestros Cantores. Es el de la Burla del Pueblo cuando se ríe de Beckmesser al avanzar éste para el Canto del Premio en la escena final (pág. 142). Este tema se resuelve pronto en un maravilloso fragmento de triple contrapunto combinado, que lleva el tema del Amor en el tiple, el de los Maestros Cantores en el bajo y el de la Bandera entre los dos: Desde aquí al

AMOR

*P* Clar., 1<sup>os</sup> Violines, y Celli.

BANDERA

Madera, metal, 2<sup>os</sup> Violines y Violas.

MAESTROS CANTORES.

Fagotes, Tuba, Contrabajos.

The image shows three staves of musical notation. The top staff, labeled 'AMOR', is in treble clef and contains a melodic line with a long note followed by a quarter note and a half note. The middle staff, labeled 'BANDERA', is in treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets marked above. The bottom staff, labeled 'MAESTROS CANTORES.', is in bass clef and contains a melodic line with a quarter note, a half note, and a quarter note.

final el resto del prelude está tomado principalmente de la música que acompaña a la arenga final

de Sachs al pueblo, al terminar la obra, la coronación de Walther y de Sachs y el coro del pueblo en elogio de Sachs y del Arte Alemán.

El tema del Espíritu Artístico del Pueblo de este coro vuelve a aparecer seguido de otro (cantado por los tenores una octava más alto) que se pone aquí en sorprendente relieve por el poderoso timbre de los trombones, con lo cual recalca su importancia en el espíritu del oyente:

## ARTE ALEMÁN

Orqu. 8<sup>a</sup> baja: Fagotes, Trompas, Violas, Chelos. (Notas del coro)

Tenores: Ja, ... die heil' - - ge Deutsche Kunst!

Ponemos la letra del coro («Sí, el santo Arte alemán») para mostrar la significación del tema, que a un espectador profano no le suena más que como un magnífico adorno orquestal. Estos temas del Pueblo están enlazados con la idea básica de Wagner en esta obra, esto es, la del espíritu creador del arte popular.

## La Comedia

---

«Nunca me he sentido más cordialmente satisfecho de una compañía de ópera que con ocasión del estreno de los *Meistersinger*. Al terminar... me vi impulsado a expresar... mi incomparable alegría al ver que tan rápidamente habían desechado todo hábito operístico y adoptado... una forma de representar de cuya propiedad pueden ya estar convencidos en lo más profundo del alma, pero que ahora, cuando han hecho ya su pleno conocimiento, había sido también tan gustosamente atestiguada por ellos... Aunque un ingenioso amigo ha comparado mi partitura con una fuga continua transformada en ópera, mis cantantes y coristas saben que con el desempeño de sus difícilísimos papeles musicales llegaron al dominio de un *diálogo* continuo, que finalmente vino a ser

para ellos tan fácil y natural como la charla cotidiana más corriente. Los que antes, cuando se trataba de «cantar óperas» habían creído necesario caer al instante en los espasmos de un falso sentimentalismo, ahora se veían conducidos a tomar ese diálogo cortado y vivo con la mayor fidelidad a la naturaleza; y a alcanzar gradualmente, con sólo este punto de partida, el *pathos* de la emoción; lo cual, con gran asombro de ellos, daba un resultado y producía un efecto que no habían podido lograr con sus más convulsivos esfuerzos.» — *Obras en prosa*, vol. V, «Actores y Cantantes» (1872).

---

## ACTO PRIMERO

La primera escena representa el interior de la iglesia de Santa Catalina. Se ve a Walther en pie junto a la última hilera de bancos, en el espacio libre de junto a la puerta, haciendo señas furtivas a Eva, la cual con Magdalena (el ama de llaves de su padre) une la voz al coral último. Los senti-

mientos de Walther están ilustrados primero por su tema del Cantor, después por la Llamada de la Primavera, y finalmente por el tema del Amor. Los tres van hábilmente mezclados, como interludios, con las estrofas del coral, que empieza al unísono con el último acorde del Preludio.

Mientras la congregación desfila de la iglesia durante una rápida figura ascendente formada por la Llamada de la Primavera, que pasa a un desarrollo del tema del Cantor, Walther observa a

TEMA DEL CANTOR

CORAL. Cello. *Dolce.*

Organo.

Da zu dir der Hei-land kam,

Eva con gran ansiedad. Finalmente se abre paso hasta ella, y Eva, para poder cruzar dos palabras

con él, envía primero a Magdalena por su alfiler y luego por su broche. Walther ruega que le haga

## TEMA DE MAGDALENA

Oboes, Clar., Fagotes.

saber si está prometida, y por Magdalena, que no tarda en volver y lo saluda, se entera de que el nombre del prometido de Eva no se sabrá hasta el Torneo de Canto del siguiente día.

Dice Eva que suya será la mano que corone al vencedor, y declara audazmente, con la escandalizada sorpresa de Magdalena, que será Walther y no otro. Entre tanto David, el aprendiz de Hans Sachs, ha entrado y empieza a preparar el espacio libre para el Canto de Prueba. Él y Magdalena

están también enamorados, y cuando Eva dice que encuentra a Walther tan parecido a David, oímos el alegre tema del aprendiz con la asombrada exclamación de Magdalena: «¿Estás loca? ¿Como David?»

## TEMA DE DAVID

The musical score is written on two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody for Oboes, Clarinet, and Bassoon. The lower staff is in bass clef and contains a melody for Violas. The key signature has one flat (B-flat). The upper staff begins with a series of eighth-note chords, while the lower staff has a few notes, including a triplet of eighth notes.

Oboes, Clar., Fagotes.

Violas.

«Como David el Rey» — corrígese Eva. Pero otra vez vuelve Magdalena a entenderla mal, pensando en «el rey con arpa y barbas largas de la bandera de los Maestros», el patrón bíblico de su Arte. Y la Bandera suena en la orquesta, cambiando rápidamente en vivas y bellas modulaciones, cuando Eva replica que es el rey juvenil, con la honda en la mano y los rizos de oro, según lo pintó «Maese Durero». Este juego con los tres

Davides es notable ejemplo de los toques de admirable delicadeza en que abunda el libro, y por su calidad puede compararse con el tratamiento análogo de Venus, Holda y la Estrella de la Tarde en *Tannhäuser* (págs. 29 y 42).

Ahora alternan los temas de David y los Maestros Cantores cuando el mozo habla a Magdalena del próximo Canto de Prueba, en tanto que ella lo apremia para que imponga bien a Walther en sus reglas. La Cuestión de Amor, sincopada y con rápidas modulaciones (que ya ha salido en el preludio) se oye ahora cuando Walther y Eva convienen presurosamente una cita para aquella noche, y él declara su resolución de conquistarla por la espada si no puede cantando. Magdalena se lleva presurosamente a Eva, y Walther se deja caer, excitado y meditabundo, en un sillón, en tanto que su tema del Cantor pone fin a la escena.

La segunda está ocupada por los preparativos del Canto de Prueba, y las instrucciones que David da a Walther. Mientras los aprendices se dedican presurosos al arreglo de los bancos para los Maestros y a montar una gran tarima con cor-



tinias (*Gemerik*), para uso del marcador, se oye un pasaje bullicioso y precipitado, que en ocasiones toma la siguiente forma:

## TEMA DE LA PRISA

David, después de contemplar algún tiempo a Walther, profiere súbitamente el grito del marcador:

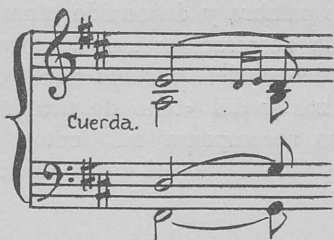
DAVID	WALTHER	DAVID
	(sorprendido)	(aun más fuerte)

Fan - get an! Was soll's? Fan-get an!

y en seguida oímos el sencillo tema del Estudiante,

cuando el aprendiz empieza preguntando a Walther si es «poeta» o «cantor» o tal vez un «amigo de la escuela» o finalmente un «escolar»; los cuales eran grados reconocidos en la Escuela (véanse los Apéndices). Al ver que Walther ignora algunos

## TEMA DEL ESTUDIANTE



de estos términos, exclama David desesperado: «¡Oh Lena, Lena, Magdalena!» y procede a asustar a Walther con la magnitud de su tarea, hablándole de su propia instrucción a las órdenes de Hans Sachs, lo cual mezcla con tal cantidad de jerga de zapatería que Walther exclama por fin: «¡Dios mío! ¿Tendré que ser zapatero remendón?» Así exhortado, David empieza de nuevo,

y con las notas del tema de Walther cantor le da una larga lista de los tonos y modos usados por los Maestros Cantores, ilustrados por una serie de figuritas musicales inimitables. «¡Dios me asista! —exclama de nuevo Walther.—¡Qué interminables variedades de tonos!» (*Tönegeleise*). Luego David sigue exponiéndole las reglas del canto: claridad de palabra y de sonido, dominio de la voz y de la respiración; uso de giros y notas de gracia reconocidos. Cuando habla de sus propios esfuerzos y del «tono de tirapié» con que Hans Sachs recompensa sus lentos progresos, oímos por primera vez el tema del Remendón en el bajo:

## TEMA DEL REMENDÓN



«Hacedme caso —dice— y renunciad a vuestro sueño de Maestro, porque tenéis que ser Poeta y Cantor si queréis entrar en la Maestría.» Los

aprendices, que entre tanto han terminado su labor, interrumpen ahora—con su tema de la Prisa—y llaman a David; pero Walther le detiene para preguntarle qué significan «poeta» y «maestro». David le explica que el premio del Poeta es para aquel que, habiendo sido elegido como cantor por su buena ejecución de los tonos de Maestro, sea capaz de disponer rimas y palabras de tal manera que se acomoden a un Tono de Maestro. Si uno de estos Poetas inventa un nuevo Modo (*Weise*) peculiar suyo para unirlo con su poesía, gana el título de Maestro Cantor. De nuevo se oye el tema del Cantor cuando dice Walther que no le queda más que una postrera recompensa; esto va seguido por un anticipo de su último Canto del Sueño (pág. 126), que forma la base de su Canto del Premio, cuando continúa el caballero: «hallar un tono adecuado para acomodarlo a mis versos».



Porque no debe olvidarse que Walther es ya un Poeta reconocido. Como tal es como se presenta a Eva, la cual, en esta obra, puede considerarse simbólicamente como personificación del Arte, así como Hans Sachs, según las propias palabras de Wagner, representa «el espíritu creador de arte del pueblo». Sólo comprendiendo claramente esta relación ideal entre los tres personajes es como puede entenderse el verdadero espíritu y finalidad de toda la obra.

Ahora aparece el tema de David en forma airada y bulliciosa, sin armonización, cuando el mozo dice a los demás aprendices que quiten la tarima del Marcador y monten una más pequeña, porque aquello no es una «escuela de canto» sino una «prueba». Así lo hacen bajo su dirección, poniendo en aquélla una silla y una mesita provista de una pizarra y un pedazo de tiza para marcar las faltas del cantante. Unas cortinas negras corridas por delante ocultan a la vista al Marcador; entre tanto David riñe a Walther por su temeridad al aspirar de golpe y porrazo a ser Maestro, y le pone delante de los ojos los terrores del Marcador.

## EL MARCADOR

*pp*

Oboes, Clar., Fagotes.

Si hace más de siete faltas será declarado «suspense» y «excluido». Estas faltas están representadas en la música por una serie de ocho notas.

Sie - ben Feh - ler giebt er euch vor.

Luego oímos la danza de los aprendices cuando éstos se cogen de las manos y bailan en torno de la tarima del Marcador, en tanto que David lleva el compás, y todos repiten después de él una canción burlona en que desean feliz éxito a Walther:

## CANTO BURLÓN DE LOS APRENDICES (1)



Das Blum-en-kränz-lein aus Seid-en fein, Wird



das dem, Herrn Rit-ter, be-schied-en sein?

Luego se retiran todos al foro cuando Pogner y Beckmesser entran por la sacristía.

En la tercera escena los aprendices se han puesto en fila delante de un largo banco colocado para los discípulos en la parte izquierda del *Gemerk*. David está atento junto a la puerta de la sacristía, en tanto que Walther, molesto por la burla de los aprendices, se arroja en el sillón

(1) En los antiguos festivos la guirnalda (*Blumenkränzlein*) era el segundo premio, siendo el primero una cadena de oro con el medallón del rey David. Probablemente esto constituye la burla de la canción.

del Cantor. Oímos en el bajo el breve tema del Gremio:

## TEMA DEL GREMIO



cuando Pogner promete su buena voluntad a Beckmesser en el torneo de cantores, y hablar bien de él a Eva. Luego se levanta Walther para saludar a Pogner, y explica su presencia allí diciendo que lo que realmente le lleva a Nuremberg es el amor al Arte, y que aunque no lo había declarado el día anterior, tiene que decir ahora que desea ser Maestro Cantor, y ruega que se le abra el Gremio. Después de esto, al entrar los dos primeros Maestros, Conrad Nachtigall (hojalatero) y Kunz Vogelgesang (peletero), Pogner presenta a Walther como un joven amigo suyo que desea entrar en el Gremio. Beckmesser observa esto con disgusto y temor, y se dice que habrá de volver a pedir a su amigo que favorezca su pretensión; y si esto no tiene buen éxito, probará el efecto de una serenata aquella noche.



Entre tanto, y mientras van llegando los otros Maestros, ha proseguido el tema del Gremio, combinado con fragmentos del tema de los Maestros Cantores, y llega a alcanzar la siguiente forma:

Oboes, Clar., Trompas, Fagotes.

*cres.* .....

Cuerda.

*cres* .....

*f*

The image displays a musical score for a woodwind and string ensemble. The first system is for Oboes, Clarinet, Trumpets, and Bassoons (labeled 'Oboes, Clar., Trompas, Fagotes.'). The woodwinds play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the strings provide a rhythmic accompaniment. A 'cres.' (crescendo) marking is placed above the woodwind staff. The second system continues the same melodic and rhythmic material, with a 'cres' marking above the woodwind staff and a 'f' (forte) dynamic marking below the string staff.

Cuando están todos sentados, Fritz Kothner

(panadero) pasa lista, siendo los presentes, además de los cuatro ya mencionados, Baltasar Zorn (estañador), Ulrich Eisslinger (abacero), Agustín Moser (sastre), Hermann Ortel (jabonero), Hans Schwarz (calcetero), Hans Foltz (calderero), y Hans Sachs (zapatero). El único ausente es Nikolaus Vogel, que ha avisado estar enfermo. El tema del Gremio cede ahora su puesto a uno nuevo de gran belleza:

## TEMA DEL DÍA DE SAN JUAN



POGNER: Das schöne Fest, Jo-han-nis-



-tag ihr wisst, begeh'n wir mor-gen;

Este tema, en varias formas, acompaña al discurso de Pogner en que anuncia que al día siguiente, que es el de San Juan, todo el pueblo se reunirá en las praderas para celebrar la fiesta

y sostener el torneo para el Premio de Maestro. El ha buscado entre todos sus tesoros (continúa) el mayor don que puede ofrecer, ya que por doquiera ha oído la calumnia de que los burgueses no piensan más que en el dinero. Por consiguiente, como defensor del Arte, da muy gustoso a Eva, su única hija, en matrimonio al vencedor, con tal que ella quiera aprobar por sí misma la elección de los Maestros. Esto provoca discusiones entre Kothner y Beckmesser; pero Pogner sigue explicando que si Eva no puede casarse con un Maestro Cantor, tendrá que permanecer soltera.

A esta sazón se levanta Hans Sachs y da una nota importante, recordándonos al punto la descripción que de este personaje hace el propio Wagner (pág. 7). Apunta Sachs que, si bien el corazón de una doncella puede no estar de acuerdo con los deseos de los Maestros, tendrá que estarlo seguramente con el sentimiento del pueblo. Sea, pues, el pueblo el que dicte sentencia. Esta indicación suscita considerable inquietud, pero Sachs insiste en que sería prudente poner todos los años a prueba las Reglas, no sea que por apartarse demasiado de la naturaleza se vuelvan secas y sin

alma. «¿Por qué vamos a albergar temor — alega — a confiar en el pueblo una vez al año, fomentando así al propio tiempo el espíritu del pueblo y el arte?» La mayor libertad y dulzura de la música de los Maestros Cantores se observa en todo el parlamento de Hans Sachs, a cuyo final tenemos por primera vez la combinación de parte del tema de los Maestros Cantores con el del Espíritu Artístico del pueblo, a que ya nos hemos referido en el Preludio (pág. 59). Para mayor claridad damos aquí el tema del Espíritu Artístico por sí solo, con la letra que el pueblo canta al fin de la obra:

ESPÍRITU ARTÍSTICO DEL PUEBLO

*Violas.*



Altis: ... die heil'-ge Deut-sche Kunst,

Es evidente que aquí su significado expresa el Espíritu del Pueblo que subvierte las Reglas y Formas de los Maestros. Así, por una combinación de temas sencillísima, Wagner nos da la sen-

sación íntima de una idea que las palabras solas no pueden expresar por completo; y esto es lo racional de la magnífica obra artística que él construyó. No se deja nada a la casualidad ni al capricho. Basada en firmes principios fundamentales, está elaborada con esa precisión y esa atención minuciosa a los más pequeños detalles que caracterizan a las más grandes inteligencias de los tiempos modernos.

Objeta Kothner de nuevo, diciendo que caerá la vergüenza sobre su arte si se da entrada al gusto del Pueblo, y se oye el canto burlón de los aprendices cuando Beckmesser zahiere a Sachs diciéndole que escribe aleluyas para la chusma. Pogner sugiere entonces que, como su oferta es nueva, puede bastar por ahora, y Sachs se declara satisfecho, siempre que la doncella tenga libertad de elección. Así se conviene, y Kothner invita a los solteros a inscribirse como aspirantes en las listas. Beckmesser, que está irritado con Sachs porque trastorna sus planes, aprovecha todas las ocasiones de tirarle una estocada. «¿Y los viudos acaso también?» — dice burlón: — «Preguntad a Sachs.» — «No por cierto, señor Marcador—replica

jovialmente el zapatero.—El pretendiente tiene que ser de pasta más joven que vos o yo, si Eva le ha de dar el premio.» Pogner presenta ahora a Walther, y por primera vez aparece su tema como *Junker* (hijo de un noble):

## TEMA DEL «JUNKER»

Oboes, Clar., Trompas.



celli

Continúa este tema mientras Pogner certifica que es libre y de noble nacimiento, y que es Walther de Stolzing, de Franconia, último vástago de su raza. En respuesta a la pregunta de Kothner: «¿Quién fué su maestro?», Walther medita un momento mientras suena nuevamente el tema del Cantor, y luego empieza, en voz baja, a decir cómo en invierno, junto a su solitario hogar, leía en el libro de Walther von der Vogelweide (célebre *Minnesinger* y uno de los bardos de *Tannhäu-*

ser; véase pág. 17, y los Apéndices) las alegrías de la primavera. Aparece el tema siguiente cuando se menciona el nombre de Vogelweide:



y otra vez en el siguiente verso, cuando Walther habla de los cantos que oye en las *Vogelweide* (refugios de pájaros). «Excelente maestro»—dice Sachs. — «Pero muerto hace mucho tiempo — añade Beckmesser; — ¿qué reglas puede haber aprendido de él?» Y después del segundo verso, se burla de la idea de aprender «Modos de Maestro» de pinzones y herrerillos. Cuando el peletero Vogelgesang observa que por lo menos ha cantado dos lindas estancias, Beckmesser replica «Vos lo apreciáis porque aprendió su canto de aves» (*Vogelgesang* significa «canto de aves»).

Kothner pregunta si van a parar ya, pues piensa que el Caballero ha cometido ya faltas;

pero Sachs insiste en que no decidan con demasiada precipitación, porque ¿qué importa dónde haya aprendido, si su Arte lo guía acertadamente? A esto pregunta Kothner a Walther si está dispuesto a cantar ante ellos un Canto de Maestro, con letra y música bien combinadas. Su respuesta está expresada en un estilo mucho más libre y fluido que las dos estancias anteriores, y contiene el primer atisbo del tema de la Llamada de la Primavera. Aunque su efecto es poner a los Maestros más inquietos todavía, Kothner da instrucciones al marcador para que ocupe su puesto, y pregunta al caballero si va a elegir un tema sagrado. La respuesta de Walther es significativa: «Lo que es sagrado para mí, la bandera de Amor, eso tremolo y canto como mi esperanza». El punto de vista de los Maestros se ve en la réplica de Kothner: «Eso lo consideramos mundano».

Cuando Beckmesser se dirige a la tarima, y con despechado placer se pone a prevenir a Walther de los atrancos que le aguardan, oímos un tema nuevo, formado con los del *Junker* y el Marcador, que puede denominarse de los Celos de Beckmesser.



## CELOS DE BECKMESSER

Clars.

Fagotes.

Con un adiós burlón se encierra Beckmesser detrás de las cortinas, en tanto que Kothner hace señas a los aprendices para que traigan la tabla en que están inscritas las reglas de la Tabulatura. Las lee en tono solemne y arcaico, terminando cada frase con un largo floreo en la forma siguiente:

KOTHNER

Meis-ter. . . . preis!

Cada una de estas fiorituras es diferente de estilo, y la orquesta la repite humorísticamente. En esto, como en todo lo relacionado con los Maestros Cantores, Wagner ha seguido estrictamente los viejos modos alemanes, de los cuales damos un ejemplo del siglo XVII, citado por Kufferath:

Dein Lie-ben ist Scher - - - - -

- - - - - zen.

Por estas reglas aprende Walther que la forma del Canto de Maestro llamada «estrofa» se compone de tres partes, a saber, dos estancias (*Stollen*) y un epodo (*Abgesang*). En las dos estancias se puede emplear la misma melodía, y ambas deben tener varios versos con rima final. El epodo debe tener su melodía propia, diferente de la otra.

Una nueva canción conforme con estas reglas, y que no copie ningún otro modo de maestro en más de cuatro sílabas, puede conseguir el Premio de Maestro.

Devolviendo la tabla a los aprendices, Kothner invita a Walther a que se siente en la «Silla del Cantor», a lo cual accede el caballero con un estremecimiento involuntario, musitando: «Por ti, adorada». «El Cantor se sienta», exclama Kothner en voz alta; y Walther, repitiendo el «Comenzad» del marcador, se lanza a cantar una estancia llena del espíritu de la Primavera que estremece el corazón de la naturaleza. La estancia está escrita en estilo extraordinariamente libre, y en su mitad aparece el tema de la Llamada de la Primavera, a que ya nos hemos referido en el preludio. Se oye el rascar de la tiza en el interior del *Gemerik*, y Walther, en un breve interludio, expresa su enojo poéticamente, en estos términos:

«Oculto entre malezas, consumido por la ira y el odio, ahora que su reino ha pasado, el viejo Invierno está en acecho; en la sombra de los más densos bosques se agazapa, y medita cómo podrá

su despecho convertir en tristeza toda esta alegría de canciones.»

Luego, repitiendo el grito «¡Comenzad!» se levanta, con gran horror de los Maestros, y se lanza a una estancia todavía más apasionada, cuyo tema no es la Primavera sino el Amor. Aquí un nuevo tema alterna con la Llamada de la Primavera:

DESPERTAR DEL AMOR



Oboes, Clar.

Entre la risa de los Maestros Cantores Beckmesser abre la cortina y muestra la pizarra cubierta de infinidad de marcas de tiza, exclamando: ¿Habéis acabado? — ¿Por qué lo preguntáis?—dice Walther.—Porque se me ha acabado la pizarra — replica bruscamente Beckmesser. Mientras Walther protesta, pidiendo que se le permita terminar su canto con una tercera estancia en elogio de su dama, y Beckmesser enumera vehementemente sus faltas, aparece un tema,

que parece expresar el carácter estrecho y meticuloso del marcador. Va acompañado de breves figuras en la cuerda, que representan gráficamente las perversas marcas de tiza.

## MARCAS DE TIZA

Violines.                      Violas.                      Violines.

Oboes, Clars., *stacc.*

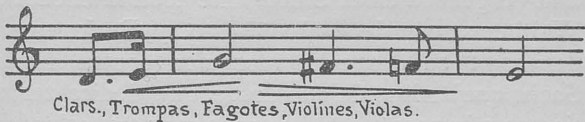
Fagotes, Trompas.

## TEMA DE LA CRÍTICA

Pogner trata de contenerle, sin resultado; pero en el momento en que el marcador está a punto de conseguir que los Maestros declaren excluido al cantor, Hans Sachs, que ha escuchado el canto con la más honda atención, se adelanta, diciendo:

«¡Alto, Maestro, no tan de prisa». En este punto aparece un tema importantísimo, que más tarde se identifica con la noble Renunciación de Sachs:

## RENUNCIACIÓN DE SACHS



Va seguido por el tema de su Bondad cuando declara que, aunque el canto no ha seguido las Reglas de ellos, a él le ha parecido nuevo, mas no confuso, y les aconseja que hallen nuevas reglas para una obra que no se adapta a las de ellos:

## BONDAD DE SACHS



A las airadas pullas de Beckmesser replica que acaso podría juzgar mejor si escuchara con más atención, y pide que el *Junker* sea oído hasta el fin. Recuerda a los maestros la regla de que el Marcador ha de estar libre de parcialidad; pero si aquél es también pretendiente sacará a su rival a la vergüenza en el Sillón ante toda la Escuela; Walther se enardece al oír esto, y Beckmesser desahoga su despecho mezquino contra Hans Sachs quejándose de que desde que dedica tanto tiempo a la poesía está haciendo muy mal calzado, y que, en cuanto a él, prescindiría de todo lo que Sachs escribe con tal que le entregara sus zapatos a tiempo. Todo esto va acompañado por el tema del Marcador y los despechados golpes de tiza, y termina con el tema del Remendón. «Creo que en eso me habéis cogido—dice Sachs, rascándose la cabeza con ademán de remordimiento; — pero si encuentro una cancioncilla para la suela de un pollinero, ¿os ibais a escapar sin un verso vos, señor Escribano de la ciudad? Por desgracia todavía no os he hallado los versos que os convienen, pero todo vendrá cuando haya oído el canto del caballero; así, pues, que termine.»

Sigue una escena de terrible excitación. Walther se sube en el Sillón del Cantor, y, animado por Sachs, canta su tercera estrofa con acordes provocativos y aun más inspirados, en tanto que mira despectivamente a los Maestros. Cuando Beckmesser cacarea la larga lista de sus faltas y los Maestros acuerdan rechazarlo, Walther canta de una lechuza que se lanza desde el sombrío bosquecillo y despierta a una bandada de cuervos que graznan. Mas un ave que se sostiene en alas de oro le muestra la ingente altura de su ideal. En las verdegueantes *Vogelweide*, donde su Maestro Walther le inspiró antaño, cantará en voz recia y clara el elogio de su dama. Allí flotará su altanero canto de amor (*Minnelied*), a pesar de los graznidos de los cuervos Maestros.

Con ademán de altivo desprecio se lanza del sillón abajo y deja la Iglesia, en tanto que los aprendices, entusiasmados con el general tumulto, bailan en torno de la tarima del Marcador entonando su canción de burla. Declarando que el caballero queda «excluido» y «suspenso», los Maestros, tropezando con las jugarretas de los aprendices, que están quitando los bancos y



desmontando el *Gemerck*, salen, dejando a Sachs solo. El zapatero ha escuchado con éxtasis el canto de Walther, y ahora, mientras mira pensativo el vacío sillón, la bulliciosa música de los aprendices queda de pronto interrumpida por los tiernos acentos de la Llamada de la Primavera. Cuando también quitan el sillón, Sachs da media vuelta con un ademán de indignación cómica, mientras cae el telón con el tema de los Maestros Cantores.

---

## ACTO SEGUNDO

Un animado preludeo, compuesto principalmente con el tema de San Juan, en forma abreviada y más viva, nos conduce a la primera escena, que representa una calle de Nuremberg, con un estrecho callejón que corre hacia el foro. A la izquierda está el taller de Hans Sachs, y a la derecha la casa de Pogner. Es la antigua fiesta de la víspera de San Juan, y mientras los

aprendices y David están cerrando las persianas, bailan y cantan sobre el Festival del siguiente día. A David le dan bromas con Magdalena, la cual sale ahora a enterarse por él del resultado del Canto de prueba. Dispónese David a enfadarse, cuando Sachs se acerca lentamente por el callejón, y oímos los temas del Remendón y del Estudiante, cuando dice a David que está disgustado con él y que no le dará lección de canto aquella noche.

Ahora se ve volver a Pogner de su paseo nocturno con Eva; ha estado meditando sobre los acontecimientos del día, y preocupado por el de mañana, se propone consultar a Sachs. Pero siente dudas acerca de la actitud del zapatero, debido a lo que ha manifestado en el Canto de Prueba. Admira Pogner y respeta al joven caballero, y simpatiza a medias con las opiniones de Sachs; no pediría nada mejor para yerno, con tal que fuese Maestro; pero ya lo han rechazado en la Prueba. Por otra parte, le disgusta Beckmesser, que ahora parece probable consiga el premio. Mientras trata de descubrir el estado de los sentimientos de Eva, preguntándole si no se siente alegre ante la idea

de coronar—como novia—al Maestro de su elección, oímos un tema nuevo, el de Nuremberg:

POGNER



Wenn Nü - ren - berg, die gan - ze



Stadt, mit Bür - gern und Ge - mei - nen.

«¿Tiene, pues, que ser Maestro? — pregunta Eva. — Un maestro de tu elección — replica su padre.» Luego, en actitud al parecer indiferente, menciona ella a Walther como posible convidado a la cena. Esto da al padre el indicio que estaba buscando, y pasa al interior de la casa; en tanto que Eva, siguiéndole, recibe de Magdalena, entre cuchicheos, la noticia del fracaso de Walther. Se alarma en gran manera y dice que consultará con Sachs, que la quiere bien; y aquí aparece el tema de Eva:

## TEMA DE EVA



Sale Sachs a su tienda; viste traje de trabajo, y, después de mandar a David a la cama, se sienta con su labor a la puerta; pero su espíritu está todavía henchido del encanto de lo que ha cantado Walther. Expira el tema del Remendón y cede su puesto primero a la Llamada de la Primavera, y luego al tema del Despertar del Amor. Un saúco de la esquina de la casa está en plena floescencia, y su aroma recuerda vívidamente las imágenes de naturaleza del canto de Walther y despierta el espíritu de la poesía en su propio corazón. Una y otra vez invade sus sentidos la Llamada de la Primavera. Suelta su trabajo y cae en meditación sobre su belleza y su engañosa magia: «No hay Regla a que se adapte, y sin embargo era impecable. ¡Sonaba tan viejo y era tan nuevo, como los cantos de las aves en el dulce mes de mayo!» El tema continúa más trabajado durante estas pala-

Len - zes Ge - bot, die sü - sse

*f*  $\text{—}$  *p*  $\text{—}$  *f*

Flautas, Oboes, Clar., Trompas,  
Fagotes y Cuerda.

Detailed description: This musical system features a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a quarter note G2, followed by a dotted quarter note F#2, and a quarter note E2. The piano accompaniment starts with a fortissimo (*f*) dynamic, marked with a hairpin that tapers to a piano (*p*) dynamic and then returns to fortissimo (*f*). The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand.

Noth.

*dim.*

Arpa.

Detailed description: This musical system features a vocal line in bass clef and an arpa accompaniment in treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The vocal line consists of a single dotted quarter note G2. The arpa accompaniment begins with a piano (*p*) dynamic and a hairpin indicating a diminuendo (*dim.*). The right hand of the arpa part features a series of sixteenth notes ascending from G4 to E5, while the left hand plays a similar ascending line from G3 to E4.

bras y culmina en su plena forma al exclamar Sachs: «¡Mandato de la primavera, dulce Necesidad! (*süsse Noth*)».

Va seguido este tema por el de Vogelweide, cuando Sachs termina su monólogo declarando que, digan lo que digan los Maestros, él está muy satisfecho del ave que cantó una melodía como aquella. Se oye ahora el tema del Encanto y la Gracia de Eva, cuando ésta se acerca tímidamente a la tienda y empieza a hablar a Sachs:

## ENCANTO DE EVA



Este tema va pronto seguido de un desarrollo del primer tema de Eva (pág. 100), el cual, como se observará, tiene marcado carácter de interrogación, porque el objeto de Eva es sonsacar a Sachs su verdadera opinión sobre el destino del *Junker*. Discretean un rato, en jerga de zapatería, refiriéndose al novio del día siguiente. A la observación de Eva de que «ve cla-

*Dolce.*

Fagotes, Violines, Violas, Celli.

ramente que el cerote no es la cera», replica Sachs que él usa cera para los respuntes de seda de sus lindos zapatitos, pero que el cerote es bastante bueno para los zapatos de Beckmesser, en los cuales está trabajando.

Para comprender bien esta escena, hemos de recordar que Eva ha conocido a Sachs desde su

niñez y que siente por él verdadero afecto, y cuando el zapatero habla de que Beckmesser espera vencer en la demanda, ella muestra a las claras su temor a que así ocurra, sugiriendo delicadamente que tal vez podría pretenderla un viudo (refiriéndose al mismo Sachs). Pero éste sabe mejor que ella quizá que su verdadero destino, es Walther, y aunque la joven se le ofrece virtualmente, el zapatero renuncia a este su más acariciado deseo, y oímos el hermoso tema de la Renunciación de Sachs varias veces repetido, cuando el zapatero empieza a narrar a Eva lo ocurrido en el canto de Prueba.

Pronto averigua Sachs, por las ansiosas preguntas de ella, el verdadero estado de sus sentimientos, y el tema de la Renunciación llega a su punto culminante y a su pleno desarrollo cuando Eva le pregunta si el Caballero cantó tan mal que nada le puede ayudar a ser Maestro: porque es el mismo Sachs el que le va a prestar esa ayuda.





Persiguiendo este abnegado objeto, procede Sachs deliberadamente a enojar a Eva, fingiendo indiferencia con respecto a Walther: «Que nos deje en paz y vaya a buscar fortuna a otra parte»; y cuando Eva se va enfadada, dice Sachs para sí, moviendo significativamente la cabeza: «me lo figuraba».

Magdalena, que lleva un rato tratando de llamar la atención a Eva, le dice ahora que Beckmesser se propone darle una serenata. Vivamente convienen un plan de cambio de vestidos para que Magdalena pueda tomar el puesto de Eva en la ventana cuando se presente el escribano. El tema del *Junker* anuncia la proximidad de Walther, a quien se precipita Eva con un arranque de alegría. Los versos cambian al instante por las breves líneas del *Anillo* y del *Tristán*:

Ja, ihr seid es!  
Nein, du bist es! etc.

ya observadas en la versión de 1861 del *Venusberg*, en *Tannhäuser* (véanse la página 26, y los Apéndices). «Sois al propio tiempo el Héroe del

Premio y mi único amigo», exclama Eva. Porque ahora se ha disgustado con Sachs y se vuelve al Caballero para que la auxilie en su cuita: «Te equivocas — responde él apasionadamente; — sólo tu amigo, porque no me quieren nombrar maestro, y es vano que ansíe la mano de la amiga». A las protestas de Eva de que sólo él se llevará la corona del vencedor, replica Walther que su padre la ha prometido a un Maestro y a nadie más: «¡Oh, esos Maestros!» — exclama, y prorrumpe en una larga y amarga invectiva contra su pedantería y contra su estrecho y capcioso espíritu, y acaba rogando a Eva que huya con él para evitar el destino de ser «esposa de un Maestro». En medio de su rabia y desesperación por su impotencia para luchar por ella con su espada cual conviene a un caballero, le contiene súbitamente el recio son del cuerno del Sereno, que irrumpe en tono de fa, en que está cantando Walther, con la nota fa sostenido (1). Cuando ésta

(1) La nota media del piano moderno, donde se resuelve la leve diferencia entre el verdadero tono del fa sostenido y sol bemol. Sin esta afinación o adaptación sería imposible la modulación de un tono a otro en toda la escala.

expira, las trompas sostienen la nota una octava alta, en tanto que el soñador tema de la Noche de Verano en la cuerda con sordina crea un efecto mágico en el tono que ha dado el cuerno del sereno.

## NOCHE DE VERANO

Violines y Violas (con sordina)

WALTHER: Ha! *p* Trompas sostenidas.

*ff*

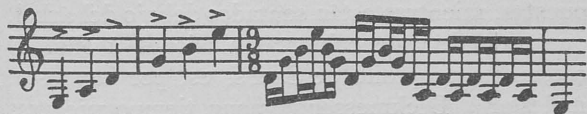
Cuerno del sereno.

Eva dice presurosa a su novio que se esconda detrás del tilo que se alza cerca de su casa, mien-

Véase el tratado de Armonía de Prout para la completa explicación científica del tema.

tras ella va a responder al llamamiento de Magdalena. Luego, cuando corre dentro, el sereno aparece y pregona su ordinaria advertencia de que apaguen luces y fuegos, porque son las diez de la noche. Sachs ha oído la conversación, y cuando Eva vuelve vestida con la ropa de Magdalena, dirige un brillante rayo de luz al través de su globo de agua (1) hacia la senda de los amantes. Mientras éstos andan buscando otro camino de huir, se oye el punteo del laúd de Beckmesser al acercarse éste a cantar su serenata:

LAÚD DE BECKMESSER



Se ven, pues, obligados a permanecer bajo el tilo, en tanto que Sachs comienza a dar martillazos en su horma, acompañándose un recio y alegre canto:

(1) Muy empleado todavía por los artesanos para concentrar la luz sobre su trabajo.

## CANTO DEL REMENDÓN

Als Eva aus dem Paradies, von

Gott dem Herrn ver - sitos - sen,

Tiene tres estrofas la canción, y cada una de ellas comienza con una referencia a la «Eva» de la Biblia. Cuando las oye, Eva revela en sus respuestas, mientras están sentados debajo del árbol, que entiende las encubiertas alusiones a ella. El ostensible propósito de Sachs, es, por supuesto, molestar a Beckmesser y ganar tiempo mientras discurre cualquier otro medio de impedir la fuga de Eva y de Walther.

Wagner nos ha dado la clave de este canto en una carta que escribió a Judith Gautier, desde Tribschen, en 1869 («Wagner at Home») describiendo el significado del prelude del acto tercero, que se cita en su lugar (pág. 116). Dice que aquí se

introduce el tema del *Wahn*, al comienzo de la tercera estrofa, para indicar «la oculta amargura del hombre pacientísimo que revela al mundo solamente un semblante alegre y enérgico. Eva ha comprendido su secreta pena y, conmovida hasta lo más hondo del alma, ha anhelado huir adonde no pueda seguir oyendo esa canción de fingida alegría».

¡Cuán infinitamente sutil y trágica es la combinación de ese tema del *Wahn* con el aire juguetón de la canción zapateril, y el doble sentido de las palabras: «¡Oh Eva! Da oídos a mi lamento, a mi cuita y a mi grave desazón! El mundo pisotea la obra de arte del zapatero», en tanto que su espíritu resignado y filosófico halla expresión en los últimos versos, en que declara Sachs que la inspiración de su musa le eleva tan por cima del mundo, que puede ser a un tiempo zapatero y poeta.

Al exclamar Eva con gran agitación: «¡Me perturba el canto, no sé por qué! ¡Oh, huyamos de aquí!» reaparece el tema del *Wahn*. Pero cuando Walther, en respuesta, medio saca la espada, ella le contiene y le recomienda la pacien-

## TEMA DEL WAHN

Oboes, Clar., Trompas, Fagotes.

SACHS.

O E - va! hör' mein Kla - ge - ruf, mein'

Noth und Schwer Ver - drüs - sen!

cia. Entre tanto Beckmesser, que se ha ido sintiendo más y más impaciente, se pone frenético de ansiedad así que ve que se abre la ventana y aparece la disfrazada Magdalena. Se llega el escribano a Sachs y le ruega que oiga la canción, con

la cual espera triunfar al día siguiente, y que le señale las faltas que descubra, para que pueda corregirlas. Pero Sachs vuelve aquí encantado las tornas contra Beckmesser, valiéndose de sus propias palabras, cuando en la escena de la Prueba le ha reprochado que olvidaba la zapatería por escribir aleluyas. Le asegura que se va a dejar de versos y de rimas para que no se resientan de ello los zapatos del Marcador, y que mientras trabaja cantará sus «aleluyas».

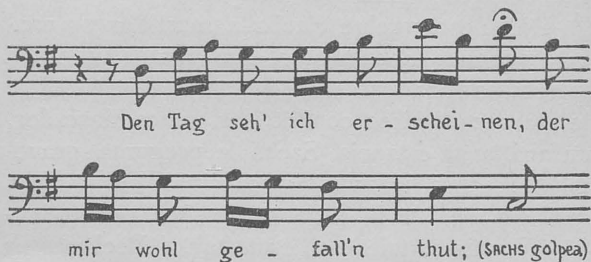
Dicho esto vuelve Sachs a martillar y a cantar, y cuando Beckmesser, que puntea su laúd a intervalos para mantener la atención de la dama, le amenaza furioso con no ser nunca Marcador, en una larga estancia, Sachs le pregunta gravemente: «¿Era esa vuestra canción? En punto a reglas estaba débil, pero sonaba bastante gallarda». Por fin conviene en escuchar a Beckmesser si le permite marcar las faltas, no con tiza como los marcadores, sino a martillazos mientras termina el par de zapatos.

El comentario orquestal a este largo coloquio ha sido un tejido muy elocuente y graciosísimo de los varios temas relacionados con Beckmesser,



Sachs y los Maestros. Todos se funden en el soñador tema de la Noche de Verano, cuando Walther y Eva se dicen en voz baja que aquello parece un sueño. Luego da Sachs la orden del Marcador «Empezad» y Beckmesser, después de bajar apresuradamente la cuerda Re, que, en su furia, había subido por inadvertencia, puntea un largo prelude y empieza en la forma siguiente:

## SERENATA DE BECKMESSER



Den Tag seh' ich er - schei - nen, der  
 mir wohl ge - fall'n thut; (SACHS golpea)

Se verá que pone mal el acento en la palabra «gefall'n»; y a esta y otra falta análoga del verso siguiente, cae el martillo del zapatero. Cuando Beckmesser pregunta qué pasa, Sachs canta el segundo pasaje con el verdadero acento, y al obje-

tarle Beckmesser que así se destruye la rima, le pregunta Sachs: «¿No tiene para vos importancia la melodía? Yo pienso que tienen que casar las palabras y las notas». Renunciando a ulteriores discusiones, el desdichado Marcador comienza de nuevo, y completa un par de estancias con constante acompañamiento de los martillazos de Sachs, quien al final, mostrando en alto los zapatos, parafrasea las palabras de Beckmesser a Walther (cuando levanta la pizarra cubierta de faltas); «¿Habéis acabado? — ¿Por qué lo preguntáis? — dice Beckmesser. — Porque yo he acabado ya los zapatos» — replica Sachs (pág. 89).

Beckmesser está ya fuera de sí de rabia y de temor por haber perdido la atención de la supuesta Eva. En su esfuerzo por ahogar los martillazos de Hans Sachs, ha berreado a grito herido la tercera estancia, increpandõ furiosamente al zapatero con el laúd en alto. David, que se ha despertado al oír el alboroto, se asoma a su ventana detrás de Beckmesser y ve a Magdalena, a quien conoce a pesar del disfraz. Loco de celos, se precipita en busca de un garrote, y cuando Magdalena lo ve reaparecer con él, se siente tan asustada que hace

## 112 TANNHÄUSER Y MAESTROS CANTORES

frenéticas señas de que traten de contenerlo. Beckmesser, creyendo que es Eva que expresa disgusto por su cantar, termina con una larga y desesperada fermata, a tiempo que David lo agarra por el cuello y empieza a sacudirle el polvo sin piedad. Aquí aparece el tema de la Paliza, que es importantísimo en el coro en fuga que sigue, extraordinariamente hábil y trabajado:

## TEMA DE LA PALIZA



Trompas, Fagotes, Cuerda.

Entre tanto han empezado a asomar cabezas en las ventanas altas para ver qué baraúnda es aquella. Walther y Eva están todavía ocultos debajo del tilo, y en aquel momento Sachs apaga su luz y los observa al través de una rendija de las maderas.

Cuando empieza la paliza salen los aprendices de todos lados y con entusiasmo se lanzan a la pelea. Van seguidos por oficiales armados de garrotes, y por algunos de los vecinos. Sigue a esto una

reyerta general; aparecen mujeres en las ventanas y se unen al coro, y cuando el tumulto llega a su máximo aparecen los Maestros y ciudadanos de edad y tratan en vano de restablecer el orden. En el momento en que algunas de las mujeres, asustadas, empiezan a echar agua desde las ventanas superiores sobre los combatientes, la recia nota del cuerno del sereno produce un pánico general, y la muchedumbre se dispersa en todas direcciones.

Walter, que, con la espada desnuda, se disponía a abrirse camino para sí y para Eva por el callejón, lo ve ahora interceptado por Hans Sachs, que le agarra del brazo; en el mismo momento Pogner, que previamente había arrancado a Magdalena de la ventana, acallando sus gritos, y pensando que es su hija, sale de su casa y exclama: «¡Lena! ¿Dónde estás?» Entonces Sachs impulsa a la aterrada Eva a los brazos de su padre, con las palabras: «Entrad, señora Lena»; y después de meter de un puntapié a David en el taller, arrastra a Walther consigo y atranca la puerta. Beckmesser, terriblemente vapuleado, se levanta a duras penas y desaparece por el callejón en la os-

curidad. En pocos momentos queda desierta la calle y todas las casas cerradas. Entra el sereno restregándose los ojos, y, mirando en torno con sorpresa, menea la cabeza y canta con trémula voz:

Escuchadme, buena gente,  
han dado las once en todos los campanarios.  
Guardaos de espectros y duendes;  
que ningún trasgo asuste vuestras almas (1).  
Alabad a Dios.

Toca una vez más el cuerno, y mientras se aleja despacio por el callejón, sale la luna llena y lo ilumina con clara luz, dando el último toque a una escena de belleza singularmente tranquila y sosegada, que hace mayor impresión por su dra-

(1) La víspera de San Juan es la vieja fiesta popular alemana conocida por *Feuersnoth*, en que se decía ser evocados misteriosos poderes, y propiciadas las deidades precristianas de la naturaleza por danzas de fuego y fogatas en las cumbres. La fiesta cristiana en honor de San Juan se celebraba al día siguiente. Se decía que los dioses antiguos (véase el prefacio de Wagner a *Tannhäuser*) se revelaban la víspera de San Juan en forma de «duendes maléficos, espectros y trasgos», y todos los que caían bajo su influjo se veían atacados por la «locura de verano» (véase también el monólogo de Hans Sachs).

mático contraste con la algarabía que la precede inmediatamente.

Hasta la publicación de la autobiografía de Wagner en 1911 no era generalmente sabido que los principales detalles de esta escena están basados en una aventura que le ocurrió cuando estaba en Nuremberg en 1835 («*Mi vida*», páginas 129 y siguientes), donde se hallaban representando su hermana Clara y su marido. Una noche, en que él y su cuñado volvían de una reunión artística en una posada, se suscitó una reyerta callejera con ocasión de una paliza a un personaje local un tanto semejante a Beckmesser. «De aquel lance—escribe el maestro—surgió una confusión tremenda, que, entre los gritos y clamores y el inexplicable aumento de combatientes, no tardó en tomar un cariz verdaderamente demoníaco... Luego oí de pronto caer a alguien, y como por encanto la gente se dispersó en todas direcciones... En poco más de un minuto, después del violentísimo rugir de centenares de voces humanas, pudimos salir mi cuñado y yo, muy tranquilamente cogidos del brazo, por las calles iluminadas de luna, bromeando y riendo tranquilamente, camino de nues-

tra casa; y entonces fué cuando él, con asombro y alivio míos, me dijo que estaba acostumbrado a escenas semejantes todas las noches.»

---

### ACTO TERCERO

El prelude instrumental de este acto es tan predilecto del repertorio de conciertos como la obertura. Comienza con el tema del *Wahn*, y no podemos hacer nada mejor que reproducir aquí la propia descripción de Wagner, tomada de la carta que dirigió a Judith Gautier y que ya hemos mencionado (pág. 106).

«Al levantarse el telón para el tercer acto, Hans Sachs, el zapatero, aparece en su taller, a primeras horas de la mañana, sentado en su sillón y enteramente absorto en su lectura de la «Crónica del mundo». Habla a su joven aprendiz sin interrumpir la profunda concentración de su

espíritu en el libro. Después de la partida del muchacho, Sachs se queda con la cabeza inclinada sobre el enorme volumen, y su meditación, silenciosa hasta este punto, halla finalmente expresión en estas palabras, dichas en voz alta: *Wahn, wahn, überall wahn!* No sé cómo traducir esto, porque «vanidad de vanidades y todo vanidad» no expresa el significado exacto de *Wahn*, que es mucho más general, y denota tanto el objeto de la necedad como la necedad misma. Sólo Dios sabe cómo adivinó el público, por la introducción instrumental del tercer acto, la situación subsiguiente, y el estado de ánimo de mi Hans Sachs. Es cierto que en el segundo acto, durante la tercera estrofa de la canción del zapatero, se había presentado el primer *motiv* de los instrumentos de cuerda, indicando allí la oculta amargura del hombre pacientísimo que revela al mundo solamente un semblante alegre y enérgico. Eva había comprendido este secreto pesar, y, conmovida hasta lo más hondo del alma, había ansiado huir adonde no oyera más aquella canción de aparente alegría. Aquí (en la introducción del acto tercero) ese *motiv* se toca solo y se desarrolla plenamente, para morir al fin



## 118 TANNHÄUSER Y MAESTROS CANTORES

en la tristeza de la renunciación, pero al mismo tiempo las trompas comienzan dulcemente; como oído a lo lejos, el solemne cántico con que Hans Sachs saludó a Lutero y su Reforma, y que trajo al poeta la popularidad suprema (1). Después de la primera estrofa la cuerda vuelve a tocar, suavemente y a compás muy lento, los temas de la verdadera canción del zapatero, como si el hombre alzara la cabeza del trabajo de su profesión, para levantar la vista y perderse en dulces y tiernos ensueños. Luego las trompas, con su más exaltado acento, prorrumpern triunfalmente en el himno al Maestro con que Hans Sachs, al aparecer en la fiesta del tercer acto, es saludado por todo el pueblo de Nuremberg en medio de una salva de aplausos. Vuelve a aparecer el primer *-motiv* de la cuerda, expresando de un modo vigoroso la emoción natural de un alma profundamente conmovida. Por grados se va volviendo más tran-

(1) El poema fué escrito por Sachs en julio de 1523, y tiene 500 versos. Dice Wagner en «Mi Vida» (pág. 809), que la melodía se le ocurrió cuando estaba trabajando en el libro en París (enero de 1862) y se hallaba vagando por las galerías del Palais Royal.

quila y serena, y finalmente llega al supremo sosiego de una resignación dulce y hermosa.»

Trompas, Fagotes, Tpts., Trombones, Tuba.

*ff* Wach' auf! es na - het gen den Tag;

Mediante un breve esbozo de la Canción del Zapatero, la música pasa al animado tema de David cuando el joven aprendiz entra en escena con su traje de fiesta y con un cesto de comestibles obtenido de Magdalena. Está evidentemente muy nervioso al ver lo absorto que se halla su amo, y temblorosamente tartamudea unas excusas por su conducta de la noche anterior, llegando hasta a caer de hinojos aterrado cuando Sachs cierra de pronto el libro. Pero el Maestro está de buen humor y dice a David que recite sus versos. Empieza el mozo con las notas de la serenata de Beckmesser, pero rehaciéndose al instante, las canta con la melodía conveniente, que empieza como sigue:

## CANCIÓN DE SAN JUAN



Am Jor.dan Sankt Jo - han.nes stand, all



Volk der Welt zu tau - fen.

El final de la canción, que nos dice que todo niño bautizado como Juan en el Jordán era llamado en el río Pegnitz (el de Nuremberg) Hans (abreviatura alemana de Johannes) recuerda a David que también es el santo de su amado amo. Alegrementemente le ofrece las flores y el contenido del cesto; pero cuando Sachs lo rechaza suavemente y le dice que será su heraldo en el Festival, oímos una vez más el tema de la renunciación, que así nos revela los sentimientos íntimos del zapatero. Entonces parte David, y comienza el soliloquio descrito por Wagner.

La inspiración de esta escena se revela en una carta escrita a Matilde Wesendonck desde Bie-

brich en 22 de mayo de 1862 («Ricardo Wagner a Matilde Wesendonck», pág. 301), en la cual dice: «Hoy es mi cumpleaños. Alguien me ha enviado flores a casa... en usted no me atrevo a pensar ahora, porque no la puedo auxiliar en nada, y no hago más que acariciar silenciosos deseos de que sea usted feliz:

Estaba, pues, yo solo,

cuando de pronto me vino la inspiración del preludio orquestal del tercer acto de los Maestros Cantores...»

El monólogo de Sachs es digno compañero del del segundo acto. Así como éste estaba dominado por la idea central de la canción de Walther, la Llamada de la Primavera, ahora es ese misterioso *Wahn* (intraducible, como muestra el mismo Wagner) el que forma el tema principal de su meditación. La relación entre los dos se aclara cuando la Llamada de la Primavera sucede al tema del *Wahn*, al reflexionar Sachs que aunque se refrene esa extraña fuerza, no hace más que dormirse para despertar de nuevo, con tal fuerza que nadie la puede reprimir. Luego el tema de

## 122 TANNHÄUSER Y MAESTROS CANTORES

Nuremberg aparece cuando el zapatero piensa en su amada ciudad, combinado con un majestuoso tema en el bajo que expresa su gloria y su renombre:

## GLORIA DE NUREMBERG



Fagotes, Violonchellos.

Agitándose de pronto, el tema de Nuremberg se convierte en el de la Paliza, cuando viene a la memoria de Sachs el recuerdo de la reyerta de la noche anterior. Ahora la orquesta nos hace ver de la manera más exquisita y delicada todo el extraño encanto y locura de la Noche de San Juan, tocando *pianissimo* el tema de la Noche de Verano, seguido de versiones retozonas de los temas de la Paliza y la Serenata, cuando Sachs musita: «Un duende tejió el hechizo que trajo el tumulto. Ayer era la víspera de San Juan, pero hoy es el día de San Juan» (pág. 114).

La música se ensancha en el tema de San Juan, con el cual se mezcla el tema de Walther Cantor,

## MAESTROS CANTORES: ACTO TERCERO 123

y por las palabras finales de Sachs entendemos

WALTHER

Ich hatt' ein-wun-der-schön-en

Cuerda.

TEMA DEL SUEÑO

Ob., Clar.,  
Trompas Fag. Flautas.

Traum

Arpas.

Cuerda.  
con sordina.

que ha concebido la idea de dirigir la fuerza del *Wahn*, al través de la inspiración del joven Caba-

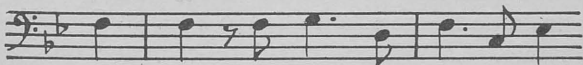
## 124 TANNHÄUSER Y MAESTROS CANTORES

llero, hacia un canal en el que se exprese en una noble obra de Arte. El tema del Cantor alterna ahora con el de la Bondad de Sachs, cuando Walther abre la puerta de la habitación de los huéspedes y baja la corta escalera que a ella conduce. Dice a su huésped que ha tenido «un sueño de singular hermosura», pero cuando Sachs le pide que lo refiera, Walther confiesa que apenas se atreve a pensar en él, por temor a que se desvanezca. Atesorar y explicar los sueños—replica Sachs,—es precisamente la obra del poeta:

Amigo, es arte del poeta  
 acariciar y comunicar sus sueños.  
 Creedme; las mejores ideas del hombre  
 en sueños se manifiestan a sus semejantes;  
 todos los libros, toda la poesía  
 no son sino sueños convertidos en realidades

Pero Walther declara que del Gremio y de sus Maestros nada puede esperar su sueño, y se maravilla de que la esperanza de Sachs sea todavía tan fuerte. «Si no fuera así—replica el zapatero—yo no habría impedido vuestra fuga, sino antes bien os habría guiado. Tratáis con hombres de honor,

que tenían cierto motivo para asustarse de una canción tan llena de poesía y de amoroso fuego que podía soliviantar a las muchachas... Oíd mi consejo y ajustad vuestro temperamento a un Canto de Maestro.» «Un canto de Amor... Un canto de Maestro... ¿Cómo podré comprender la diferencia?»—pregunta Walther. La réplica de Hans Sachs constituye una hermosa melodía que prosigue durante toda la plática de ambos:



Mein Freund, in hold - er Ju - gend - zeit,

Dice Sachs que el don del canto es concedido a muchos que son movidos por la pasión juvenil; pero el que puede crear un hermoso canto a pesar de los cuidados y desdichas de la vida puede ser llamado Maestro. Por tanto, apremia a su amigo a que haga uso de las Reglas de los Maestros como de una pauta para moldear los secretos que la Primavera y el Amor han revelado a su corazón: «Entre el dolor y la tensión de la vida, los Maestros les daban una forma en que pudieran atesorar



una clara y segura remembranza del Amor y la Juventud, infundidas por el Espíritu de la Primavera». Así instruído y alentado, Walther, después de algunas vacilaciones, se prepara a recitar su sueño, y su tema vuelve a sonar en forma más completa. Sachs, cogiendo pluma y papel, le dice que primero se haga sus reglas y luego que las siga, pensando entre tanto en su hermoso sueño matinal. Después de una pausa breve comienza Walther, muy bajito, la primera estrofa de lo que está destinado a ser su Canto de Premio. La primera mitad se compone del siguiente tema:

## CANTO DEL SUEÑO



Mor - gen - lich leuch - tend in ro - si - gem Schein.

y la segunda se compone del tema del Cantor. La letra habla de las bellezas de un admirable jardín al salir el sol. Ahora tiene que seguir una estrofa análoga, para demostrar que piensa tomar esposa.

Walter, pues, prosigue, con las notas de la primera melodía (según las reglas), relatando cómo un árbol cargado de dorado fruto esparcía su sombra sobre el jardín; pero a la mitad modula y acaba en tono de sol. «Eso molesta a los Maestros, pero Hans Sachs comprende vuestra intención; en primavera ha de ser así. Vamos ahora a un estribillo que represente el hijo de los dos que acabáis de crear; similar a las estrofas, pero con sus propias rimas y notas.» Así advertido, Walther canta una tercera estrofa que comienza con el tema del Amor, en la cual aparece una hermosa doncella y lo conduce al Arbol de la Vida (1).

Sachs, que se siente hondamente conmovido por la belleza de la canción, pide ahora una segunda estrofa, porque la melodía era un tanto libre y podría dejar perplejos a los Maestros. En cuanto a él, tan bien trazada estaba, que no sabía

(1) Ha dicho un conocido místico que «la mujer condujo al hombre al Arbol de la Ciencia y le hizo conocer el bien y el mal; si la hubieran dejado hacer lo que deseaba, lo habría llevado al Arbol de la Vida para hacerlo inmortal».

qué era poesía y qué era sueño. En esta segunda estrofa, se pone el sol cuando el mozo está en el jardín, con el ansia de contemplar los hermosos ojos. Se acerca el ocaso; aparecen dos estrellas, y la dulce música de un manantial que brota encanta sus oídos. Salen gradualmente más estrellas que parpadean entre las ramas hasta que parece que no frutos, sino estrellas, adornan el laurel. Sachs, más conmovido todavía, pide una tercera estancia para que se vea claro el significado del sueño. Pero al declarar Walther que ya tiene bastante letra, le aconseja Sachs que retenga bien en la memoria la melodía y se grave bien el cuadro del sueño cuando llegue a cantarlo en el festival. Oímos la forma más sencilla del tema de Eva cuando Sachs añade que ha llegado el criado de Walther con el traje de gala preparado para la fiesta de sus bodas, con el cual tendrá que vestirse para el festival.

Aquí debe notarse un punto interesante. Al decir Sachs las palabras: «Sin duda una palomita le ha mostrado el nido en que su amo sueña» aparece dos veces el inspirado tema siguiente:

## LA PALOMA

Musical score for 1<sup>os</sup> Violines and SRSCHS. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The SRSCHS part has the lyrics "ein Täub -". The violin part features a triplet of eighth notes in the second measure.

SRSCHS: ein Täub -

1<sup>os</sup> Violines.

Musical score for Flautas and SRSCHS. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The SRSCHS part has the lyrics "- chen". The flute part features a triplet of eighth notes in the second measure.

- - - - - chen

Flautas.

Este tema vuelve a salir en el festival, siguiendo de la misma manera al tema de Eva, cuando Sachs llama a Walther para que cante su canción. Aunque es un detalle de importancia relativamente escasa, es digno de recordarlo, por-

que la Paloma se mencionaba en el bosquejo primitivo del Canto de Amor, aunque ahora sólo se halla en esta pasajera referencia de Hans Sachs.

El tema de Nuremberg alterna con el del Amor cuando pasan juntos a la habitación de los huéspedes. De pronto los dos temas ceden su puesto al de la Serenata y al de la Paliza mientras se ve a Beckmesser atisbando por la ventana. Al ver que la estancia está vacía, entra con cautela, renqueando dolorido y con aspecto de abatimiento, a pesar de sus galas de fiesta. Sigue una pantomima muy divertida y gráfica, en la cual la orquesta ilustra, con los temas correspondientes, el dolor que cada movimiento causa al escribano, y las reminiscencias de lo que ha pasado la noche anterior. De pronto advierte el manuscrito que hay sobre la mesa, mientras la orquesta toca *pianissimo* la melodía de la Canción del Sueño. Cree Beckmesser haber hallado una canción escrita por el mismo Sachs para vencerle en el torneo, y se la guarda rápidamente cuando Sachs baja la escalera, vestido para acudir a la fiesta. Beckmesser se vuelve airado contra él y le acusa de ser el verdadero instigador del ultraje de la noche antes,

para quitarlo de en medio, declarando que cantaba y daba martillazos para que no supiera Eva que había allí un rival. En medio de estas invectivas oímos un tema nuevo, el de la Ira de Beckmesser:

## TEMA DE LA IRA

Oboes, Clar., Trompas, Fagotes.

Cuerda.

The image shows a musical score for the 'Ira' theme. It consists of two staves. The top staff is for woodwinds (Oboes, Clarinet, Trumpets, Bassoons) and the bottom staff is for strings (Cuerda). The music is in a minor key, indicated by a single flat (B-flat) in the key signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic and somewhat aggressive feel. The woodwinds play a more active line with many notes, while the strings provide a harmonic accompaniment with block chords and moving lines.

Sachs, bonachón, niega que tenga el menor pensamiento de ser pretendiente; y cuando Beckmesser saca la canción como prueba de su aserto, le dice que puede guardarla para librarse de la acusación de haberla robado. El Marcador no puede ocultar su extravagante alegría. ¡Una canción de Sachs! Aquello es una suerte rarísima, que aumentará enormemente sus probabilidades de triunfo. Luego le asaltan recelos; teme una trampa, y hace prometer a Sachs que no revelará

nunca ser el autor ni reclamará nada contra él. Como es natural, Sachs lo hace así de buen grado, ya que la canción es de Walther; pero previene a Beckmesser que no es tan fácil de cantar. Beckmesser le replica confiado y protector: «Sois un buen poeta, Sachs; pero en materia de Tonos y de Modos, ¿quién puede compararse conmigo?»

Después de unas cuantas cabriolas enloquecidas, se va lleno de excitación, prometiendo a Sachs que será el próximo Marcador. Mirándole partir, Sachs reflexiona que aquel mal llegará a perderse a sí mismo, y que el robo de la canción no puede sino favorecer sus planes. Entra a esta sazón Eva, vestida con magnífico traje blanco, pero con cara pálida y triste. Oímos plenamente su propio tema, seguido de frecuentes repeticiones del de la Ansiedad, un fragmento del cual se oyó cuando apareció Eva con el vestido de Magdalena en el acto segundo (pág. 105).

## ANSIEDAD DE EVA



La doncella pretende haber llegado porque le aprieta uno de los zapatos, y Sachs, que cala al punto su transparente astucia, la hace ponerse de cara a la habitación del huésped, con el pie en un taburete, en tanto que él examina el zapato que la lastima. En aquel momento, con el tema de la Llamada de la Primavera, aparece Walther súbitamente en lo alto de la escalera, ricamente vestido para la fiesta. Eva, cogida enteramente de sorpresa, alza los brazos con un grito, en tanto que Sachs, que finge no darse cuenta de la presencia de Walther, dice con doble sentido: «¡Ah! Aquí está. Ahora conozco la causa. Tenéis razón, niña. Está en la costura (*Naht*) (1). Esperad, que voy a ponerle remedio».

Le quita el zapato y se pone a trabajar en él, dejándola en pie en la misma posición. Mientras sigue fingiendo que ignora la presencia de Walther, dice a Eva que está cansado de hacer de zapatero, y que ha meditado acabar con el oficio entrando en liza para conseguirla a ella, como ella misma le ha indicado. Pero no: ya comprende.

(1) La palabra *Naht* significa costura, y la unión de dos partes. El doble sentido, por tanto, es evidente.



Tiene que agarrarse a las hormas. El mismo día ha oído un hermoso canto, al que sólo le falta que alguien le cante la tercera estrofa. Entonces Walther, con la mirada fija aún en Eva, relata el final de su visión. Las estrellas dejan su curso para formar una guirnalda en torno de la cabeza de la doncella, cuyos ojos le miran relucientes como los soles de un doble amanecer. Es la que le ha mostrado el Arbol de la Vida. Al coronarle con la guirnalda, ella vierte las alegrías del paraíso en su corazón de poeta, en un bienaventurado sueño de amor. Entre tanto Sachs ha terminado el zapato y lo vuelve a poner en el pie de Eva. «Escucha, niña—le dice.—Ese es un Canto de Maestro.»

La hermosa melodía cede su puesto al trágico tema del *Wahn*, cuando Eva, completamente trastornada, se arroja llorando en el pecho de Sachs, en tanto que Walther desciende y le estrecha calurosamente la mano. Dominándose con poderoso esfuerzo, Sachs se deshace de ellos, dejando a Eva reclinada en el hombro de Walther, y una vez más se refugia en joviales reflexiones sobre su suerte de zapatero-poeta. Dispónese

luego a ir en busca de David cuando lo detiene Eva, y el tema del *Wahn* vuelve a sonar mientras la doncella declara que debe a Sachs todo lo que ha conseguido en la vida. Por él creció y floreció, de él ha aprendido todo lo que sabe, y si su elección fuese libre recaería en él. Mas ahora ha entrado en su vida una fuerza que ella no sabe cómo combatir; una compulsión que él, su Maestro, temería para ella. Durante estas palabras se repite sin cesar un tema que contiene el de la Magia de Iseo de *Tristán* (1) y también un atisbo del del Rey Marke.

## MAGIA DE ISEO



Cede éste su puesto a la cita efectiva, de los mismos temas, al contestar Sachs: «Hija mía, de

(1) Véase nuestro libro *Tristán e Iseo*, pág. 36.

Tristán e Iseo conozco una historia trágica; Hans Sachs es prudente y no desea el destino del Rey Marke». La cita es singularmente oportuna, y da un toque final de esclarecimiento a la tragedia del verdadero héroe de esta comedia, por lo demás jovial y satírica. Es el único ejemplo en que Wagner ha citado positivamente temas de otra obra suya anterior. Pero en nuestra breve interpretación de *El Anillo del Nibelungo* (página 127) citamos un anticipo del tema del ser simple y puro, de *Parsifal*, en la escena entre Brunequilda y Valtrauta.

Entran ahora David y Magdalena, y Sachs, con las notas de la Canción de San Juan, anuncia que se dispone a ejercer el derecho del Maestro de poner nombre a un niño recién nacido. Imitando el pedantesco estilo de Kothner al recitar la Tabulatura, llama a David y a Magdalena para que presencien el bautismo del Modo de Maestro que Walther acaba de cantar. Pero como un aprendiz no es elegible para el caso, eleva a David a la categoría de oficial, dándole un ligero sopapo. Luego, con las tiernas armonías del tema del Sueño, dice:

## MAESTROS CANTORES: ACTO TERCERO 137

*La verdadera historia del sueño de una hermosa*  
 llámese así, para gloria de su Maestro. [mañana:  
 Y óigase muy a lo lejos.  
 Ahora cedo la palabra a la madrina (1).

El quinteto que sigue es de extraordinaria belleza y encanto, y forma el único ejemplo de una pieza de esta clase en las últimas obras de Wagner. Su justificación, con arreglo a los principios wagnerianos del drama musical, está en que se trata de una especie de ritual, improvisado por Sachs para aquella ocasión. Empieza Eva expresando su felicidad con el siguiente tema:

## TEMA DE LA DICHA

Eva: Se - - - - - lig wie die

TEMA DEL BAUTIZO

Oboes

Clars.

(1) Véase en los Apéndices lo referente al bautizo de los Cantos de Maestro.

Cuando pasa a la melodía del Sueño con las palabras «unas notas dulces y santas», primero Sachs y Walther, y luego David y Magdalena, añaden sus partes separadas, cada cual de por sí. Sachs habla del secreto que ha de esconderse por siempre en su corazón, y los demás de su próxima dicha. A la mitad del quinteto la palabra *Weise* (modo) es cantada primero por Sachs y después por Walther con un tema que es el complemento del de la Dicha, y se combina con él en la orquesta al empezar. Acaso podría llamársele el tema del *Meisterweise*. Damos aquí las tres partes vocales; la combinación de los dos temas (Dicha y *Meisterweise*) puede ser llamada «el Bautizo»:

## TEMA DE LA DICHA

The image shows a musical score for two vocal parts. The top staff is for the Soprano (Soprano) and the bottom staff is for the Tenor (Sachs). Both staves are in G major and 8/8 time. The Soprano part begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a long note on 'Wei' followed by a descending eighth-note pattern. The Tenor part begins with a similar melodic line, also starting with a piano (*p*) dynamic. The lyrics for the Soprano are 'EVR: Wei - - - - se, was sie.' and for the Tenor are 'SACHS: Wei - - - - se,'.

EVR: Wei - - - - se, was sie.

*p*

SACHS: Wei - - - - se,

## TEMA DEL MEISTERWEISE

lei - - - - se mir ver - traut

WALTHER: Wei - - - - se, was

Aparece el tema de Nuremberg cuando dejan a Sachs, el cual ordena a David que cierre. Se corren las cortinas en el proscenio, y la música nos prepara para el brillante festival siguiente. La escena representa una pradera junto al río Pegnitz, con Nuremberg al fondo. A la derecha se ve una tribuna adornada para los burgueses de los diferentes gremios y sus familias, los cuales, a medida que van llegando a la orilla del río, son recibidos por los aprendices y conducidos a sus puestos. A la izquierda se alza la tribuna reservada para los Maestros Cantores.

Unos toques de trompetas anuncian la llegada de cada uno de los gremios, que cantan coros característicos. Llegan primero los zapateros, con

un coro relativo a San Crispín, en el cual oímos el tema del Remendón y un pasaje del canto de Hans Sachs en el segundo acto. Siguen los vigilantes de la ciudad con tambores y trompetas; los flautistas de la ciudad, los fabricantes de laúdes, y los oficiales con instrumentos de juguete. Los sastres, que vienen después, cantan sobre un hambre de Nuremberg que se terminó por la astucia de uno del oficio. Cuando acaban empiezan los panaderos a cantar del pan que tiene en jaque al hambre, y todos terminan juntos en un gran coro. De pronto una barca cargada de doncellas de la vecina ciudad de Fürth, vistosamente ataviadas, ocasiona gran excitación entre los aprendices, los cuales las sacan en vilo de la barca y empiezan con ellas un baile con la siguiente música:

Oboes, Clar., Violines.

Violas y Violonchelos.

en el cual aparece a intervalos una parte interior, marcada (*a*), de mucho efecto. Cuando el baile está en su punto culminante llegan los Maestros Cantores. Los aprendices dejan de bailar, y se abalanzan a recibirlos. Mientras en solemne procesión se dirigen a la tribuna, los temas de los Maestros Cantores y de la Bandera se oyen en la misma forma que en el Preludio. Todos se sientan, con Eva en el sitio de honor, acompañada de Magdalena y de doncellas ricamente ataviadas de fiesta, en tanto que los oficiales se sitúan detrás. Los aprendices avanzan luego y reclaman silencio. Hans Sachs se levanta para arengar al pueblo, que le saluda con aclamaciones y prorrumpe en el magnífico coro descrito por Wagner en su carta, y ya citado al principio de este acto (pág. 118), donde aparece el tema en el preludio.

Así que cesa el atronar de los aplausos, suena el solemne tema del *Wahn* cuando Sachs anuncia el noble ofrecimiento de Pogner. Luego llama a Beckmesser, que todo este tiempo ha estado tratando desesperadamente de retener en la memoria los versos del Canto del Sueño, y dice ahora a Sachs que no puede sacar nada en limpio, pero



que cuenta con su ayuda. Entre tanto los aprendices han formado para los cantores un montículo de césped con flores esparcidas, y cuando Beckmesser a duras penas consigue poner pie firme en él, la diversión del pueblo se manifiesta en exclamaciones de: «No ganará el premio» que forman el tema ya usado con tanto efecto en el preludio (página 62).

Luego trata Beckmesser de cantar lo que puede recordar de la letra, con la música de su Serenata, y produce una parodia ridícula en el más alto grado. En vano trata de refrescar la memoria con precipitadas miradas al papel que tiene en el bolsillo, mientras oye cuchichear por todas partes comentarios que no hacen más que aumentar su agitación y confusión (1). El siguiente ejemplo dará una idea de la diferencia de su versión y el original:

(1) El papel de Beckmesser suele exagerarse. En realidad es extraordinariamente difícil conservar el equilibrio entre los aspectos absurdos y desagradables y la nota real de tragedia y de sentimiento que se puede percibir con gran fuerza en su tentativa de cantar la canción de Walther.

## WALTHER

Morgenlich leuchtend in rosigem Schein  
von Blüth' und Duft  
geschwellt die Luft,  
voll aller Wonnen  
nie eronnen,  
ein Garten lud mich ein  
Gast ihm zu sein.

Relucía la mañana de rosada luz,  
entre flores y aromas  
suspiraba el aire  
lleno de delicias  
jamás imaginadas;  
un jardín me invitó  
a que fuera su huésped.

## BECKMESSER

Morgen ich leuchte in rosigem Schein,  
voll Blut und Duft,  
geht schnell die Luft;—  
wohl bald gewonnen,  
wie zerronnen,—  
im Garten lud ich ein—  
garstig und fein.

Mañana brillo de luz rosada,  
 lleno de sangre y aroma  
 sopla rápido el aire;  
 tan de prisa ganado  
 como perdido,  
 al jardín invité yo...  
 sucio y fino.

Cuando Beckmesser llega al estribillo, está ya en una lastimosa situación de furia, desesperación y malicia chasqueada, todo en uno. La muchedumbre prorrumpe en burlonas risas cuando el escribano berrea sus últimas palabras; y volviéndose furioso a Sachs, con el tema de su ira, le tira el papel a los pies, declarando al pueblo que aquella porquería no es de él, sino que se debe a la pluma de su ídolo. Desaparece entre la multitud, en tanto que por todas partes se oyen exclamaciones de asombro y perplejidad. Sachs, recogiendo el papel, explica que la canción no es suya, y que no hubiera sido capaz de escribir una cosa tan bella. Los Maestros y el pueblo creen que se burla, pero él les dice que Beckmesser la ha cantado mal, y añade que si alguno de los presentes es capaz de cantarla correctamente, se acreditará

en el acto de poeta autor de la canción y conseguirá el nombre de Maestro.

Llama a un testigo para que certifique sus palabras, y entonces se adelanta Walther. Éste saluda a los Maestros Cantores y al pueblo, y oímos los temas del Amor y del *Junker*. Sigue el tema de *Vogelweide* cuando Sachs continúa «¡Sed testigos! La canción no es mía. Y sed testigos también de que en lo que he dicho no he extremado el elogio». Acállanse los admirados comentarios del pueblo, y aparece ahora la misma combinación de los temas de Eva y de la Paloma (pág. 129).

Llamando a Walther a que cante su poesía, Sachs entrega el papel a Kothner para que vea si

WALTHER

(a)

mich ein, dort un-ter ein-em Wun-derbaum, von

Früch-ten reich be- - - hang - en,

el cantante la dice como es. Oímos el tema del Sueño de la Mañana y el del Cantor cuando Walther sube decidido al montículo y empieza a repetir su Canción del Sueño. Apenas ha llegado a la mitad de la primera estrofa cuando observa que Kothner está tan absorto que sin sentirlo ha dejado caer el papel de la mano. Alentado por este cambio de actitud en el solemne vocero de la Tabulatura, abandona la forma un tanto rígida en que había trazado la melodía del Canto del Sueño, y continúa desde (a), como transportado, en un estilo mucho más libre y con letra nueva (1).

Bajo un admirable árbol aparece la visión de su bienaventurado sueño de amor, la más bella de las mujeres: *Eva im Paradies!* El empleo de la imagen de Hans Sachs en su Canto del Remendón (pág. 106) es un toque hermoso y delicado. Los Maestros y el pueblo cuchichean: «¡Oh, sí! Esto es diferente». En su segunda estrofa Walther vuelve a seguir el original hasta el punto en

(1) Desde este punto hasta el final Wagner ha puesto de relieve, atrevida y emocionantemente, la inspiración del verdadero poeta, personificada en Walther, que improvisa letra y música por el estímulo del momento.

que cambió el tono, y luego continúa como antes, de una manera más libre. Ahora la letra es completamente nueva. Ha caído la oscuridad; sube por la empinada senda hasta el manantial que brota bajo el laurel cubierto de estrellas; allí ve «en ensueño de un poeta despierto» a la más santa mujer, la Musa del Parnaso, que lo bautiza con sus aguas.

Los Maestros cuchichean que es ciertamente atrevido, pero, bien rimado y cantado, en tanto que el pueblo ha entrado ya de lleno en el espíritu de su sueño. Así inspirado, Walther interpreta la visión plenamente en su estribillo. El Paraíso de su «ensueño de poeta» está ahora claro delante de él, allí donde el manantial le había mostrado el camino. A la que nació allí, a la que su corazón había elegido, a la más hermosa visión de la tierra, sagrada para él como Musa, ahora la pone audazmente en libertad. Así «en el pleno esplendor del día, por la victoria del canto, se ganan el Parnaso y el Paraíso». El pueblo involuntariamente hace coro en voz baja a las anteriores palabras; en tanto que los Maestros, levantándose, proclaman que ha demostrado su derecho al premio de Maestro.

## 148 TANNHÄUSER Y MAESTROS CANTORES

Luego Walther es conducido a la tribuna, donde Eva, adelantándose hacia él, le corona con la guirnalda del vencedor; y por última vez se oye el tema del *Wahn* cuando Sachs, volviéndose al pueblo, dice: «Me parece que he escogido bien el testigo. ¿Me guardáis rencor por ello?» Y cuando el pueblo a una le aclama por su bien discurrido plan, los Maestros Cantores llaman a Pogner para que dé al *Junker* la investidura de Maestro. Pero con consternación de todos, Walther rechaza impetuosamente la cadena de oro con el medallón del Rey David. Exclamando: «¡No, Maestro no! Sin eso encontraré la felicidad», se vuelve tiernamente a Eva, en tanto que la orquesta toca los temas del Bautizo y del Canto del Sueño. Pero Sachs, cogiéndolo de la mano, le dice, con la música del tema de los Maestros Cantores, que no desdeñe la investidura de Maestro ni deje de honrar su Arte.

Ahora viene la muy significativa unión del tema del Amor con el de los Maestros Cantores que ya vimos en el Preludio (pág. 62) (1), cuando

(1) En una carta a su hermana, Luise Brockhaus, le pide que en la representación cierre los ojos y no atienda a

Sachs recuerda a Walther que no por su noble nacimiento ni por la fuerza de sus armas, sino por su don de la poesía, ha alcanzado la calidad de Maestro y «la más alta dicha». No se debe tener por indigno al arte que puede conferir tan raro premio. Con acompañamiento del tema de la Bandera de los Maestros, habla de la fidelidad con la cual han preservado ese Arte, aunque no honrado hoy como antaño, cuando las Cortes y los Príncipes recompensaban sus servicios. Sin embargo, ha seguido siendo alemán y verdadero, aunque ha atravesado malos tiempos. Y ahora la importante combinación del tema del Espíritu Artístico del pueblo con el de los Maestros Cantores, oída en la apelación de Sachs al juicio del pueblo en la prueba del concurso del primer acto (página 81) se oye en la orquesta al preguntar

más que a ese discurso final, y vea si las palabras de Sachs «no expresan el verdadero y hondo significado del conjunto, al fin puesto de manifiesto»; y si «en el punto en que el tema musical de los Maestros Cantores de Nuremberg se enlaza directamente con el del canto de Walther (tema del Amor) sientes ese mayor impulso pintado melódicamente...» «Cartas familiares de Ricardo Wagner», pág. 274).



Hans Sachs qué más podía esperarse de los Maestros sino que, al través de tantos cambios y tan revueltos tiempos, hayan mantenido tan alto el nivel de su Arte.

Viene luego una nota de advertencia en solemnes acentos, que son realmente los del mismo Wagner, que habla desde la altura de su madura experiencia y con la visión de un Vate:

¡Cuidado! Malos tiempos amenazan a todos.  
 Si nosotros los alemanes caemos algún día  
 en vasallaje de alguna tierra extraña,  
 ningún príncipe entenderá a su pueblo,  
 y nieblas extrañas cegarán nuestros ojos  
 y se alzarán sobre nuestra tierra alemana.  
 Se perdería para siempre el arte que poseemos,  
 el que hoy vive en el canto alemán.

Oídme, pues, ahora.

Honrad a vuestros maestros alemanes,  
 si queréis evitar desastres.  
 Téngalos cada cual en lo hondo de su corazón,  
 y entonces podrá partir  
 la santa pompa de Roma,  
 y no habrá cambio ninguno  
 en el santo Arte alemán.

Mientras el pueblo repite las últimas palabras

## MAESTROS CANTORES: ACTO TERCERO 151

del zapatero-poeta, Eva, con espontáneo y gracioso movimiento, quita la corona de la cabeza de Walther y la pone en la de Sachs, en tanto que éste echa la cadena de oro al cuello de Walther. Luego Sachs los abraza a ambos, y los dos se quedan abrazados a él, en tanto que Pogner, como en homenaje, hinca en tierra una rodilla, y todos se unen en el grito final de saludo: «¡Salve, Sachs! ¡Amado Sachs de Nuremberg!»

---

# APÉNDICES



## Los Minnesinger

---

*Wolfram von Eschenbach*, el principal bardo de *Tannhäuser*, perteneció a la Orden de los Caballeros Templarios. En nuestro libro *Lohengrin, Parsifal y la Leyenda del Santo Grial* se hallarán más datos relativos a dicha Orden y al poema épico de Wolfram, *Parzival*. El escritor católico Eugène 'Aroux ha tratado muy por extenso la historia de los trovadores y bardos de la edad media, y el verdadero objeto del gran movimiento que representaban. Ellos se llamaban a sí mismos *Minnesinger* en Alemania, según nos dice Aroux; bardos y *skalds* en Escandinavia, *minstrels* en Inglaterra, *trouvères* en el norte de Francia, *troubadours* en el sur y *giullari* en Italia.

El Preste Juan, el misterioso Rey Oriental de la Hermandad del Grial, era el jefe de toda la Orden que profesaba «la religión del Amor», el Amor a la Humanidad. Tenían un lenguaje misterioso o *Parler-clus*, que Dante, miembro de la Orden, supo elevar a su más alta y más perfecta expresión.

Afirma Aroux que era un lenguaje triple; que la *Divina Comedia* tiene tres veces treinta y tres cantos; que el número de treinta y tres caballeros se encuentra a menudo en la *Chevalerie*; y que había treinta y tres grados en *La Massenie*, la francmasonería del siglo XIV.

La mayor parte de los nombres propios y términos de sus cantos tenían un significado simbólico, porque era absolutamente necesario en aquellos turbulentos tiempos ocultar las enseñanzas que pudieran parecer no ortodoxas. Así sus cantos relativos a la Mujer y al Amor se refieren directamente al amor a la Humanidad, sus secretas enseñanzas y su fidelidad a la Orden. Todas sus agrupaciones tenían nombres femeninos; siendo uno de los favoritos el de María (cf. el llamamiento de Tannhäuser a María). A los Caballeros

plenamente iniciados se les daba el título de «Perfectos», una copa de oro (símbolo del Grial), un caballo (que significaba una comunidad que guiar) y «un beso de una dama hermosísima», expresivo de comunión con hermanos iniciados.

El término «Cortes de Amor» tenía el mismo significado simbólico, al igual que la palabra alemana *Minnesinger* (cantores del Amor: Véase también la nota sobre el *Minne-Dienst* en nuestro libro acerca del «Tristán e Iseo», página 78). Los miembros de la Orden eran de dos grados, uno de los cuales trabajaba entre las clases más altas de la comunidad, visitando cortes y castillos en cumplimiento de su misión; y el otro tenía que entenderse con la gente humilde. Dice Aroux que, como el Preste Juan y la Hermandad del Grial, todos esos cantores obtenían su enseñanza de Oriente. La leyenda de Arturo era parte de aquel gran movimiento y guardaba con la historia de Inglaterra una conexión más íntima de lo que la gente se cree. Sólo podían ser Miembros de la Tabla Redonda los «Caballeros Perfectos».

Los Minnesinger ajustaban su arte al modelo provenzal, y en el romántico y místico país de

## 158 TANNHÄUSER Y MAESTROS CANTORES

Provenza fué donde tuvo lugar el gran desarrollo primero de la Orden, aunque los principios del *Minnegesang* alemán datan del tiempo de Federico Barbarroja en el siglo XII. A primeros del XIII, Hermann de Turingia mantuvo en la Wartburg el torneo de cantores, al cual, como hemos visto en *Tannhäuser*, concurren muchos de los más grandes poetas de la época. El nombre de Godofredo de Estrasburgo, de quien tomó Wagner algunos de sus materiales para *Tristán e Iseo* (véase nuestro libro sobre este drama), pertenece al citado período, lo mismo que el de Walther von der Vogelweide (de quien obtuvo su inspiración Walther von Stolzing; pág. 83). Este Vogelweide era uno de los más celebrados Minnesinger de su tiempo, y el carácter de su obra puede medirse por el siguiente fragmento:

Amor no es ni hombre ni mujer,  
 no tiene alma ni aun cuerpo,  
 ni signo o prenda terrenal;  
 aunque la lengua del hombre le ha puesto nombre,  
 no lo han visto jamás ojos mortales.  
 No obstante, sin él ninguna criatura  
 puede ganar la compasiva gracia y el favor del cielo;

ni donde está amor puede anidar  
nunca nada de fraude ni de bajeza;  
Para el traidor, para el de corazón falso,  
el amor no ha venido, ni vendrá nunca.

Muchos reyes y príncipes se contaban entre estos poetas caballerescos, como lo demuestra un manuscrito hallado en una biblioteca regia en el siglo XVIII; y las novelas basadas en lo que se llamaba «la Caballería Celestial» ejercían una gran influencia para el bien entre todas las clases. Uno de los títulos, «El Caballero de la Brillante Estrella», nos recuerda la Estrella a que se dirige Wolfram en los actos primero y segundo de *Tannhäuser* (páginas 36 y 42). Muchos de estos cantos y romanzas se referían a la Primavera y al Amor, que empleó Wagner como temas del Canto de Prueba de Walther. La gran fiesta de los Minnesinger era Pentecostés, por representar la inspiración y el don de las lenguas después de la cual partían para sus viajes.

---



## Los Maestros Cantores

Después de la fundación del primer Gremio en Maguncia (pág. 51) surgieron disensiones, debidas a las innovaciones de un tal Nestler, y los que lo seguían fundaron la Escuela de Nuremberg, que contaba al conocido Folz. Se establecieron otras Escuelas, principalmente en el sur, y por el norte hasta Dantzig. Una de las más conocidas se hallaba en Augsburgo. Wagner tomó los nombres de sus Maestros Cantores y otros detalles de la «Crónica de Wagenseil» (1697). Folz, que murió en 1515, fué el más importante predecesor de Hans Sachs. Compuso bastantes Modos (*Weisen*) nuevos y fué principalmente celebrado por sus poesías humorísticas y populares. Hans Sachs nació el 5 de noviembre de 1494; se casó dos veces y tuvo siete hijos. Wagner lo hace viudo y solo, porque dice a Eva (en el acto segundo) «en otro tiempo tuve mujer e hijos». De joven viajó, visitando las principales ciudades de Alemania; escribió su primera poesía a los diecinueve años, y murió el 19 de enero de 1576.

En las Escuelas de Maestros Cantores había cinco grados: 1.º alumnos; 2.º amigos de la escuela, que tenían que conocer algo de la Tabulatura y un determinado número de Tonos y Poemas; 3.º Cantores, que podían cantar cierto número de ellos sin errores; 4.º Poetas, que debían hacer poesías nuevas con arreglo a los modelos antiguos; y 5.º Maestros, que ganaban su título inventando un tono y un modo nuevos. La Tabulatura se trataba como una guía general para los dos últimos grados, pero sus Reglas no se seguían muy estrictamente. Los Marcadores, que solían ser cuatro (en vez de uno solo, como en la obra de Wagner) se sentaban frente a una mesa oculta por unas cortinas. Celebraban una Sesión anual de Prueba, durante la cual uno se encargaba de la Biblia, otro de la Tabulatura, el tercero de la disposición de la Rima, y el cuarto observaba la Melodía y la manera de cantarla. Había dos clases de Canto: libre y principal; los temas profanos no se permitían más que en el primero, cuyas pruebas tenían lugar en una posada; en cambio los concursos para el último se celebraban siempre en una iglesia, los domingos o días de fiesta.

Los Cantos de los Maestros no tenían acompañamiento, y no podían imprimirse ni cantarse en público. Eran bautizados y tenían padrinos (véase el quinteto del acto tercero). En una de sus cartas dice Wagner que los nombres de Tonos y Modos de Maestro que David enumera a Wagner son todos auténticos, excepto unos pocos, que inventó él mismo; y que las palabras del coro «¡Despertad!» están tomadas del himno de Sachs a Lutero (página 118). Entre las obras del zapatero-poeta sabemos que había no menos de 4275 Cantos de Maestro; 13 Tonos de Maestro; 208 comedias, tragedias y farsas; 1700 fábulas, decires, etc.; 73 cantos de amor, y 1430 poesías más de diferentes géneros.

---

## Representación y canto

Mucho dice Wagner, en sus *Obras en Prosa*, acerca de la dificultad de hallar cantantes capaces de acometer los problemas puramente histriónicos de *Tannhäuser*. El tenor Tichatschek, que

había cantado tan brillantemente la parte de *Rienzi*, «incapaz—dice Wagner—en su calidad de cantante altamente dotado, de comprender nada que no fuera la ópera propiamente dicha, no logró apoderarse de la naturaleza característica de una empresa que necesitaba más de su talento de actor que de sus facultades vocales». En otro lugar del mismo ensayo («La representación de *Tannhäuser*») declara que «el más eminente actor» sería incapaz de dar «un retrato perfecto del personaje de Tannhäuser... Sólo un cantante dramático, precisamente con ayuda de la música, podría estar en situación de desempeñarlo. Allá donde un actor buscaría en vano, entre los medios de declamación, la expresión que había de dar vida a ese personaje, para el cantante esa expresión se da por sí misma en la música». Véanse las observaciones de Wagner sobre la escasez de buenos tenores (pág. 10).

En Ludwig Schnorr, que le fué recomendado por el mismo Tichatschek en 1856, halló más tarde Wagner el Tannhäuser y el Tristán ideales (véase el Apéndice de nuestro libro sobre «Tristán e Iseo»). Se encargó de Tannhäuser sin un ensayo en

el escenario, cuando Wagner se hallaba en Munich en 1865. En una conmovedora monografía de su breve carrera, cortada en flor por un resfriado que cogió poco más tarde en un escenario expuesto a las corrientes, a la edad de veintinueve años (*Obras en Prosa*, vol. IV, pág. 227), refiere Wagner cómo le instruyó en el desempeño de la escena siguiente al Venusberg en el acto primero (página 27), apuntándole en voz baja, a medida que él representaba, todas las emociones que deseaba verle expresar. De la siguiente representación dice: «Gracias a la maravillosa personificación de mi amigo aquella noche, yo conseguí un atisbo de mi propia creación, tal como acaso nunca lo había logrado un artista... Schnorr había realizado por completo mi fin artístico; en la alegría y en el pesar no se había perdido de vista un momento lo demoníaco. El pasaje culminante del segundo *finale*, que tantas veces había yo deseado en vano: «*Zum Heil den Sündigen zu führen*», etc. («conducir al pecador a la salvación», acto segundo, escena 4), por primera y única vez fué dicho por Schnorr con esa expresión balbuciente y por lo mismo horripilante que convierte

repentinamente al héroe de objeto de horror en el típico solicitante de nuestra compasión. Con su frenesí de humillación durante la rápida terminación del segundo acto, y con su angustiada separación de Isabel, quedó debidamente preparada su aparición como un demente en el acto tercero; el estallido de emoción de aquel ser destrozado fué así mucho más desgarrador; hasta que al fin su renovado acceso de locura evocó la mágica reaparición de Venus casi con la misma impresión diabólica con que la invocación a la Virgen en el acto primero había evocado milagrosamente el mundo cristiano del hogar y del día. Schnorr estuvo verdaderamente terrible en aquel frenesí postrero de desesperación, y no puedo creer que Kean ni Luis Devrient en «El Rey Lear» hayan podido alcanzar nunca un grado de fuerza más elevado».

La sobrina de Wagner, Johanna, hijastra de su hermano Alberto, cuidadosamente enseñada por ambos, obtuvo un gran triunfo en las primeras representaciones de Dresde y más adelante. Dice Wagner en *Mi Vida* (pág. 372): «El juvenil aspecto de mi sobrina, su alta y esbelta figura, el corte decididamente alemán de sus facciones,

así como la incomparable belleza de su voz, con su expresión de inocencia casi infantil, la ayudaron a ganar los corazones del auditorio, aunque su talento era más teatral que dramático... Y sin embargo, no me fué nunca posible hacerle entender la verdadera interpretación de la plegaria del tercer acto». Por consiguiente, Wagner tuvo que cortarla, como había hecho con otras partes para Tichatschek. En «La representación de Tannhäuser» dice que Isabel no sólo ha de poder cantar toda la plegaria, sino «mantener ese efecto a tal altura, por la magia de sus facultades de actriz, que haga posible una representación íntegra de su postludio pantomímico». Y añade: «Sólo podrá satisfacer mis deseos aquella actriz que llegue a comprender plenamente la lastimosa situación de Isabel, desde el germinar primero de su afecto por Tannhäuser, al través de todas las fases de su desarrollo, hasta la florescencia final de la flor de perfume mortífero—que se abre en dicha plegaria—y sentirla con los más finos órganos de la sensibilidad de una mujer de veras».

La falta de un sistema fijo y científico de educación vocal ha sido durante más de medio siglo

tema de comentarios de escritores y motivo de asombro para el espíritu de los discípulos desgraciados. En el curso de nuestras investigaciones propias, que incluyen experiencia personal de los principales sistemas de los diversos países, hemos llegado a cerciorarnos plenamente de que a los franceses les corresponde el honor de haber hecho por fin minuciosas investigaciones científicas, y de haber resuelto el problema de la emisión correcta de la voz, que hasta ahora se suponía ser secreto de unos cuantos *maestri* italianos.

La *voix libre* propugnada por el profesor Bonnier, el eminente laringólogo de París, en su obra: *La Voix: sa Culture Physiologique. Théorie nouvelle de la Phonation* (París 1910), es la voz homogénea sin «quiebros» ni «registros» de que hablaba en su libro Sir Morell Mackenzie, diciendo que sólo se encontraba en casos raros, aparentemente como un don especial de la naturaleza. En realidad es la verdadera voz de todo cantante, casi siempre torcida, forzada y estropeada por métodos defectuosos basados en la teoría de los registros. La escasez de buenos tenores que lamentaba Wagner y que todavía se observa, es debida



a este error y al persistente uso de la fatigosa y perjudicial «voz de pecho», forzada para que dé notas agudas de garganta, y que se llama entonces «voz de cabeza».

En la *voix libre* la resonancia del pecho se usa sólo para efectos especiales, aun por los bajos; se cultiva la extrema flexibilidad de la laringe, y la garganta no se fatiga. Por reciente experiencia personal podemos certificar su notable poder de portamento, la facilidad de emisión en todo el compás, la total ausencia de todo cambio de registro y la falta de tensión al cantar las más exigentes partes de Wagner. Es interesante observar que el profesor Bonnier toma como lema el comentario de Hans Sachs al Canto de Prueba de Walther: «Ahora canta como debe; y como debe puede».

La cuestión, igualmente importante, de la dicción clara ha recibido también especial atención en París, siendo enseñado en la Sorbona y por varios profesores y escuelas de declamación y canto el sistema conocido por la *Fonorrítmica*. En unión con la *voix libre* da por resultado el lenguaje musical tan constantemente propugnado por

Wagner como única manera dramática de cantar. Gracias a él, los pasajes más fuertes pueden hacerse inteligibles en los más grandes teatros. Esto, al fin al cabo, es la prueba máxima; porque si las palabras no se oyen, el fin del poeta-músico sólo a medias se consigue.

Otro escritor, el doctor Marage, cuyas conferencias sobre fisiología de la voz son de fama universal, se lamenta de la escasez de una buena dicción en los cantantes. «Una buena pronunciación — dice significativamente — necesita largos y difíciles estudios, que pocos cantantes tienen el valor de seguir hasta el fin.» Y sin embargo vale la pena, porque sólo por la dicción, y no por la mera potencia de la voz, puede representarse a Wagner con claridad, con eficacia, y sin la tensión erróneamente atribuída a la manera como escribió para la voz, y realmente debida a la defectuosa escuela del cantante.

---

## Ejemplos de los poemas

### *Tannhäuser*

En el primer libreto los versos son usualmente de nueve a once sílabas, y la rima final es alterna o sucesiva. Algunas veces se suprime por completo. Ejemplos de la Canción de Venus:

TANNHAUSER:

Entzückend sind die Wunder deines Reiches,  
den Zauber aller Wonnen athm' ich hier;  
kein Land der weiten Erde bietet Gleiches,  
was sie besitzt, scheint leicht entbehrlich dir.  
Doch ich aus diesen ros' gen Düften  
verlange nach des Waldes Lüften,  
nach unsres Himmels klarem Blau,  
nach unsrem frischen Grün der Au'.

En los versos de 1861 las líneas son más cortas y casi todas sin rima:

VENUS:

Ha! Kehrtest du mir nicht zurück  
Was sagt' ich? —  
Was sagt' er? —

Wie es denken?  
 Wie es fassen!  
 Mein Trauter ewig mich verlassen? —

. . . . .  
 Ach! Kehrtest du nicht wieder,  
 dann träfe Fluch die Welt;  
 für ewig läg' sie öde,  
 aus der die Göttin schwand!  
 Kehr' wieder! Kehr' mich wieder!  
 Trau' meiner Liebeshuld!

### *Los Maestros Cantores*

En este libreto el metro de los versos varía desde dos hasta diez sílabas. Lo general es la rima final de las dos clases, como en *Tannhäuser*, y hay cierta cantidad de aliteración.

WALTHER:

Was Winternacht,  
 was Waldes Pracht,  
 was Buch und Hain mich wiesen;  
 was Dichter-Sanges Wundermacht  
 mich heimlich wollt' erschliessen;

. . . . .  
 Der Wald  
 wie bald

antwortet' er dem Ruf  
der neu ihm Leben schuf,  
stimmte an  
dass süsse Lenzes-Lied!

SACHS:

Die Hoffnung lass' ich mir nicht mindern,  
nichts stiess sie noch über'n Haufen:  
wär's nicht, glaubt, statt eure Flucht zu hindern,  
wär' ich selbst mit euch fortgelaufen!

---

## Bibliografía

Además de las obras de Wagner y de otras ya citadas en el texto, damos a continuación una lista de libros que pueden ser de interés para el aficionado:

*Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg (Le Théâtre de R. Wagner: de Tannhaeuser à Parsifal)*, Mauricio Kufferath, Bruselas, 1898.

*Dante, Hérétique, Révolutionnaire et Socialiste*, Eugène Aroux, París, 1854.

*Les Mystères de la Chevalerie et de l'Amour Platonique au Moyen Age*, Eugène Aroux, París, 1858.

*La Comédie de Dante*, Eugène Aroux, París, 1859.

*Dante Alighieri, ou la Poésie Amoureuse*, E. J. Delécluze, París, 1848.

*Disquisitions on the Anti-papal Spirit which produced the Reformation*, Gabriele Rossetti (profesor de Literatura Italiana en el King's College), Londres, 1834.

*Essais historiques sur les Bardes*. Abbé de La Rue. Caen, 1834.

*Histoire de la Poésie Provençale*. P. Fauriel. París, 1846.

*Provenzalisches Lesebuch*. K. Bartsch. Elberfeld, 1855.

*Jongleurs et Trouvères*. A. Jubinal. París, 1835.

*Parzifal und Titurel. Rittergedichte von Wolfram von Eschenbach*. Dr. K. Simrock; Stuttgart y Tübingen. 1842.

*Les Troubadours et leur Influence sur la Littérature du Midi de l'Europe*. E. Baret. París, 1867.

*The Troubadours, their Loves and Lyrics*, John Rutherford. Londres, 1873.

---

# ÍNDICE

---

	<u>Págs.</u>
El drama del porvenir, según Ricardo Wagner . . . . .	1
Prefacio. . . . .	3
Tannhäuser . . . . .	13
Introducción . . . . .	15
El drama . . . . .	19
Los Maestros Cantores de Nuremberg . . . . .	47
Introducción . . . . .	49
La comedia . . . . .	64
Apéndices . . . . .	153
Los Minnesinger . . . . .	155
Los Maestros Cantores . . . . .	160
Representación y canto . . . . .	162
Ejemplos de los poemas . . . . .	170
Bibliografía . . . . .	172

---

ALVARO DE PINO