

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 80 AÑO 2012

TEMA 4: BAYREUTH. FAMILIA WAGNER. PROTECTORES

TÍTULO: "CARL MARIA VON WEBER"

AUTOR: *Ramón Bau*

SEGUNDA Y ÚLTIMA PARTE

INDICE GENERAL (INCLUYE TODAS LAS PARTES QUE SE PUBLICAN):

- ¿POR QUÉ WEBER?
 - KARL MARIA VON WEBER: VIDA Y OBRA. (Audiciones)
 - WEBER COMO DIRECTOR DE ORQUESTA
 - EL ENTIERRO DE WEBER EN DRESDE
 - WEBER: OPINIONES SUYAS SOBRE LA COMPOSICIÓN ARTÍSTICA
 - WEBER Y SU INFLUENCIA EN WAGNER
 - 1- "MI VIDA": RELACION DE WAGNER Y WEBER
 - 2- "LAS HADAS" GRAN ÓPERA ROMÁNTICA EN 3 ACTOS
- ANEXO: EL OPUS DE SUS OBRAS

Oberón, o El juramento del rey de los elfos, 1825-26, es una ópera romántica en tres actos, el libreto en inglés es de James Robinson Planché, inspirado en el cantar "Huon de Bordeaux", aparecido en el siglo XIII y adaptado por poetas ingleses y alemanes de diferentes épocas.

Chaucer y Shakespeare utilizaron distintos elementos de este cantar de gesta. Planché tomó algo de cada uno de ellos y añadió la idea de los espíritus del mar. Lo que resultó fue una sucesión casi libre de cuadros que exigía la utilización de grandes medios técnicos de escenografía teatral y muchos elementos vocales.

Los médicos desaconsejan el viaje, pero Weber se puso a trabajar de inmediato y aprendió el idioma inglés con tal grado de perfección, que en toda la ópera se encontró un sólo error de texto. Weber había ya pagado sus deudas y las de su padre, pero ahora temía por su salud y no dejar dinero a su esposa en su muerte. Por ello Weber va a Londres en 1826 con la partitura de 'Oberón'. Su esposa no puede ir al estar embarazada de su segundo hijo.

Allí terminó la partitura - en parte según los deseos del actor principal, como se estilaba en la época - y compuso la obertura, que se ha hecho famosa, el 9 de abril, tres días antes del estreno

El libretista Planché le enviaba el texto acto por acto; Weber les ponía música, pero continuos ataques de debilidad, que denotaban su peligroso estado de salud, le obligaban a interrumpir a menudo.

Por los complicados requerimientos de su libreto y puesta en escena no ha logrado imponerse en el repertorio internacional pero su obertura y el gran aria de la heroína Rezia "*Ozean du Ungeheuer*" (*Océano, oh monstruo*) es una pieza de lucimiento para famosas sopranos lírico-dramáticas

María Callas la grabó en el ocaso de su carrera en inglés ("Ocean, thou mighty monster")

En Oberon es cuando se hace uso más intenso del leit motiv y, muy importante, en esta obra ya no hay casi trozos declamados que alternan con cantados, casi todo es música y canto, una verdadera 'ópera'.

La partitura contiene partes de una inspiración maravillosa; no es sorprendente que resulte irregular, dada la debilidad del libreto. Para la escena de los elfos, Weber encuentra sonidos verdaderamente mágicos; con nuevas técnicas orquestales utilizadas aproximadamente en la misma época por Berlioz (en el «Scherzo de la reina de la hadas», de Romeo y Julieta) y Mendelssohn (música de escena para 'El sueño de una noche de verano' de Shakespeare).

La furia de los elementos, tal como la describe Weber en esta obra, nos lleva a los ámbitos de Wagner: la grandiosa sinfonía del mar de El Holandés Errante tiene el antecedente del Oberón. Por último, el ondulante «canto de las Sirenas del mar» no solamente se ha convertido en una de las melodías favoritas del romanticismo, sino que debe considerarse el modelo de innumerables barcarolas.

En 1825, durante su estancia en Londres, para ganarse algo más la vida, escribió algunas obras como las 10 Melodías Escocesas para intermedios de obras teatrales, pues en ese tiempo en el intermedio del teatro se daba algo de música acorde a la obra.

Se estrena '**Oberon**' en Londres ese mismo año en abril con gran éxito, Weber enferma gravemente y ese mismo año muere en Londres, donde se depositan sus restos. En su funeral en Londres se tocó el Réquiem de Mozart.

Weber dijo que en su lápida pusieran: "Aquí yace uno que verdaderamente tenía intenciones sinceras y puras con los hombres y el arte".

Resumen del libreto:

Ópera romántica en tres actos:

Personajes: Oberón, rey de los elfos (tenor); Titania, reina de los elfos (papel mudo); Puck (contralto); Droll (papel hablado); el caballero Hüon (tenor); Scherasmin, su escudero (barítono); el emperador Carlomagno y Harun al Rasid (papeles hablados); Rezia, hija del califa (soprano); Fátima, su esclava (mezzosoprano); el príncipe Babekan, el emir Almansor, de Túnez; Roschana, su esposa; Abdallah, pirata (papeles hablados).

Lugar y época: Un reino mágico, Francia, Bagdad, Túnez en el año 806.

La obertura es una joya del espíritu romántico: comienza con la llamada del cuerno mágico, que suena a lo lejos, y que luego, en el transcurso de la ópera, desempeña un papel importante; siguen sonidos sutiles y suaves que se deslizan rápidamente y que simbolizan el reino de los elfos; la obertura culmina con la melodía jubilosa que corona en la ópera el «aria del océano» de Rezia, uno de los más vibrantes y perfectos aciertos de la ópera alemana.

EL PRIMER ACTO:

Se desarrolla - como en 'El sueño de una noche de verano' - en el bosque mágico donde Oberón, el Rey de los Elfos, y su esposa Titania discuten sobre la fidelidad humana. Una pareja de amantes deberá someterse a la difícil prueba. Hüon parece ser el hombre adecuado para ello, pues Carlomagno le ha impuesto una prueba como castigo por una acción cometida en legítima defensa. Deberá viajar a la corte del Califa de Bagdad, secuestrar allí a su hija Rezia y matar al novio de ésta. Oberón cita a Hüon y a su escudero Scherasmin. Al caballero le muestra en un sueño una imagen de la bella Rezia y le proporciona elementos mágicos, sobre todo un cuerno que lo salvará de cualquier peligro. Luego traslada a ambos hombres a Bagdad, donde llegan cuando anochece. Allí, Rezia se lamenta porque ha sido prometida a un hombre al que no ama; anhela un caballero europeo que ha visto en un sueño. Su doncella Fátima entra en el aposento de las mujeres y le anuncia que un caballero

extranjero acaba de llegar a Bagdad.

EL ACTO SEGUNDO:

Tiene lugar en la sala de fiestas del califa. Hüon cumple su misión: besa a Rezia y vence a su prometido con la espada. El cuerno mágico los protegen a él, a Rezia, a Fátima y a Scherasmin, pues con él sus enemigos quedan paralizados. Los fugitivos llegan a su nave, a la que Puck y los espíritus del mar llevan a una playa solitaria. Mientras Hüon busca auxilio, Rezia tiene la grandiosa visión de un buque que se acerca y lo expresa en un aria brillante («el aria del océano»).

Pero los que se acercan son piratas. Vencen a Hüon, que ha perdido el cuerno mágico en el naufragio, y secuestran a Rezia y a la pareja de sirvientes.

El Rey de los Elfos llega hasta Hüon, que yace inconsciente en la arena. Ordena a su subordinado Puck que lleve al caballero al jardín del Emir de Túnez, donde volverá a encontrar a Rezia y sus sirvientes, con un precioso canto de las Sirenas (canto de los Espíritus del Mar)... muy conocido.

TERCER ACTO:

Mientras tanto, Rezia ha resistido allí el cortejo del Emir. Aparece Hüon, que a su vez tiene que resistir la seducción de Roschana, la esposa del Emir. Éste lo sorprende en los aposentos de las mujeres y lo condena a muerte; cuando se entera de que Rezia es la esposa de Hüon, también la condena a muerte. Se prepara la ejecución. En el último instante, Scherasmin vuelve a encontrar de manera milagrosa el cuerno mágico. Sus sonidos atraen al mismo Oberón. Nada se opone al final feliz.

El emperador Carlomagno recibe con honores a Hüon y su esposa Rezia; también Scherasmin y Fátima se emparejan. Oberón, el rey de los elfos, y su esposa Titania se muestran muy satisfechos por el elevado amor y la fidelidad que reina entre esas personas.

WEBER COMO DIRECTOR DE ORQUESTA

Fue uno de los primeros en usar batuta frente al rollo de papel que se usaba antes. La usó en 1817 por primera vez.

También fue el primero que puso en los programas de conciertos explicaciones de las obras presentadas para su mejor comprensión.

Otra innovación suya fue la disposición de los instrumentos de viento al fondo de la orquesta.

Introdujo también de forma novedosa la idea de ensayos parciales de partes concretas. Eso disminuía el número de ensayos generales, más largos.

Por todas estas innovaciones tuvo peleas y problemas con los músicos, como él mismo explica en una carta a su amigo Gottfried Weber “La orquesta está en un estado de rebelión total”.

EL ENTIERRO DE WEBER EN DRESDE

Hasta 1844, 18 años después, no se pudo trasladar sus restos a Dresde, por problemas con la burocracia londinense y de la necesidad de recoger fondos en Alemania para ello, lo que no estuvo exento de dificultades.

El traslado en el barco ‘John Bull’ se convirtió en un gran acto de recepción en Hamburgo y su traslado posterior a Dresde.

Wagner fue el encargado de la música y de leer la oración fúnebre pues fue uno de los promotores de este traslado y dejó en ‘Mi vida’ una descripción completa de este tema, por lo que lo mejor es reproducirla aquí:

“Las distracciones que me proporcionaban las relaciones que acabo de hablar, fueron felizmente neutralizadas por un serio acontecimiento que ejerció una notable influencia sobre el estado de ánimo en que me hallaba al terminar, a fines de aquel año, la composición de Tannhäuser. Me refiero al traslado desde Londres a Dresde, en diciembre de 1844, de los restos mortales de Carlos María von Weber. Como he dicho anteriormente, se había constituido un Comité que se ocupaba de esta piadosa empresa. Se había tenido noticia por un viajero que el modesto sarcófago que contenía las cenizas de Weber reposaba en la iglesia de San Pablo, de Londres, en un lugar tan abandonado, que había motivos para temer que dentro de poco tiempo no sería ya posible encontrarlo. Mi activo amigo, el profesor Loewe, había sabido sacar partido de la emoción producida por la noticia para instar a la Liedertafel, que era su obsesión, a que tomara la iniciativa del traslado de los restos de Weber. El gran concierto organizado por los coros masculinos con el objeto de arbitrar fondos, había dado un resultado satisfactorio. Se trataba ahora de invitar a la intendencia del teatro a que actuara en el mismo sentido, pero se tropezó con una terca resistencia.

La dirección general había notificado a nuestro comité los escrúpulos del Rey a que se turbara el reposo de un muerto. No se daba mucho crédito a esta razón y, no obstante, no había modo de actuar. Se acordaron entonces de mí nueva situación y, llenos de esperanza, me designaron como portavoz, a lo que me presté de muy buena gana. Me hice nombrar del comité, en el que también figuraban Schulz, consejero de la Corte, conservador del Museo de Antigüedades y verdadera autoridad en las cuestiones de arte, y un banquero cristiano. Se llevaron a cabo múltiples gestiones para el buen éxito de nuestra empresa, se hicieron llamamientos a varias personalidades, se formularon proyectos y, sobre todo, se celebraron con frecuencia largas sesiones.

Con tal motivo, vine a resultar un antagonista de mi jefe Lüttichau. Asumiendo la defensa de la supuesta voluntad del Rey, hubiera querido Lüttichau prohibirme pura y simplemente que participara en la empresa, pero sabía, por la experiencia de la alborada de Pillnitz, que en cuanto a mí se refería - y haciendo uso de la expresión popular que el empleaba - que "el que va por lana sale trasquilado". La supuesta disconformidad del Rey con el proyecto no se había puesto de manifiesto, y no creo que el soberano obstaculizara la realización de la empresa. Si era preciso, esta se llevaría a cabo prescindiendo del concurso oficial, y era evidente que en el caso de que la Corte se empeñara en impedir abiertamente al Teatro Real, al que Weber había pertenecido, de coadyuvar en la tarea, se acarrearía la animadversión de gran parte de la población.

Lüttichau, convencido de que la empresa no se llevaría a cabo sin mi cooperación, trató de disuadirme de ella mediante amistosas observaciones. Me declaró que, a su parecer, no podía consentirse que se tributaran exagerados homenajes a la memoria de Weber, cuando a nadie se le había ocurrido ir a buscar en Italia las cenizas de Morlacchi, que, no obstante, había contraído mayores méritos en la orquesta real. ¿Qué consecuencias traería todo aquello? Suponiendo que Reissiger falleciera durante sus vacaciones, su esposa tendría los mismos derechos que la señora Weber - a la que tantas extorsiones se había causado - a exigir que se trasladara con gran pompa y boato el cadáver de su marido. Traté de tranquilizarle y si no logré demostrarle las diferencias que existían en los dos casos y que tanto le desazonaban, conseguí, sin embargo, persuadirle que dejara que las cosas siguieran su curso. Y así tenía que ser, puesto que el Teatro Real de Berlín había anunciado una representa-

ción a beneficio nuestro. Meyerbeer, a quien a instancias de nuestro comité se recabó su concurso, dirigió su Euryanthe, cuya representación nos valió la bonita suma de dos mil taleros. Algunas otras escenas secundaron el ejemplo, por lo que el teatro de la Corte de Dresde no podía en modo alguno ir a la zaga. Pronto le fue posible a nuestro banquero disponer de un capital suficiente para los gastos del traslado y los de un sepulcro particular con un monumento decoroso. Y aun nos quedaría un remanente, que se consagraría a la erección de la futura estatua de Weber.

De los dos hijos que había dejado el maestro, el mayor se trasladó a Londres. Escoló las cenizas de su padre a bordo de una embarcación preparada que remontó el curso del Elba hasta el desembarcadero de Dresde, donde reposaron por primera vez en tierra alemana. El traslado había de efectuarse por la noche y tenía que ir acompañado de un imponente cortejo con antorchas. Asumí personalmente la misión de componer la marcha fúnebre y me valí para ello de dos motivos del Euryanthe. Preludí la "Visión de los espectros», de la obertura, hasta llegar a la cavatina 'Hier dicht am Quell'; en la que no hice otra modificación que transportarla en si bemol mayor, y con la repetición del primer motivo, tal como figura en final de la ópera, se terminaba la marcha. Había orquestado esta pieza sinfónica, diestramente combinada, para ochenta instrumentos de metal escogidos, y no obstante tan poderoso conjunto, había procurado sobre todo acentuar la dulzura y suavidad de los tonos. El lúgubre trémolo de las violas, tomado de la obertura, fue ejecutado con un ligerísimo piano por veinte tambores con sordina, y ya durante el ensayo en el teatro fue su efecto tan sobrecogedor, y tan doloroso el recuerdo de Weber, que la señora Schröder-Devrient, que tan íntimamente conocía al maestro, experimentó una profunda emoción. No me faltaban, pues, razones para creer que jamás había alcanzado mejor cualquier fin que me hubiera propuesto: La ejecución en plena calle durante el desfile de la solemne comitiva, resultó asimismo perfecta, No estando indicado por ninguna señal rítmica, el movimiento, muy lento, ofrecía particulares dificultades, por lo que durante el ensayo había hecho desalojar completamente la escena, a fin de disponer del espacio necesario. Y cuando los músicos hubieron estudiado bien la partitura, les hice caminar dando vueltas a mí alrededor, con objeto de que se ejercitaran. Varios espectadores que desde sus ventanas vieron llegar el cortejo, me aseguraron que el efecto fue de una solemnidad indescriptible.

Se depositó el sarcófago en la capillita del cementerio católico de Friedrichstadt, donde esperaba la señora Schröder-Devrient con una modesta corona. Al día siguiente fue descendido con gran pompa en la cripta preparada al efecto. Nos correspondió a mí y al segundo presidente del Comité, el consejero de la Corte Schulz, el honor de pronunciar la oración fúnebre. La muerte reciente del hijo menor del maestro, Alejandro de Weber, suministró a mi discurso un tema particularmente emocionante. El fallecimiento inopinado de aquel joven, en la flor de la edad, había trastornado de tal modo a la madre, que si nuestra empresa no se hubiera hallado ya tan avanzada, hubiésemos tenido que aplazarla. En aquella nueva y cruel prueba, veía la pobre viuda una sanción divina castigando como un pecado de vanidad su ardiente deseo de asistir al traslado de las cenizas de aquel que había muerto hacía tanto tiempo. Como el público, en su simplicidad sustentaba con respecto a esto ideas análogas, estimé mi deber precisar exactamente los motivos de nuestra empresa, y lo conseguí con tal perfección que varios de los circunstantes me aseguraron que nada podía añadirse a mi justificación.

Por primera vez en mi vida tenía que hablar oficialmente en público e hice en aquella ocasión una singular experiencia sobre mí mismo. A partir de aquel día, he improvisado siempre mis discursos, pero en aquella coyuntura, a fin de no apartarme de la concisión necesaria, lo preparé y lo aprendí de memoria. Estaba tan seguro de mi tema y de la forma que le había dado, que, no dudando de mi memoria, no había tomado ninguna precaución para que me ayudaran si el caso lo requiriera. Así, pues, durante la ceremonia sumí a mi hermano Alberto en una gran angustia; se hallaba muy cerca de mí y me confesó que, a pesar de su emoción, me había maldecido por no haberle facilitado el manuscrito para hacer las veces de apuntador.

He aquí lo que sucedió. A poco de haber comenzado mi discurso con voz clara y potente, quedé tan profundamente emocionado del discurso por el tono y el acento de mi propia voz, que del mismo modo que me oía hablar a mí mismo, me pareció también “verme a mí mismo” frente a la compacta y recogida muchedumbre. Tuve la sensación de ser doble y, dejándome embargar por el interés del fenómeno, aguardaba febrilmente lo que iba a ocurrir, sin darme ya cuenta de que permanecía allí de pie y de que tenía que hablar. Sin embargo, no estaba en modo alguno intimidado o distraído; pero después de mi primera frase, se produjo una pausa tan extraordinariamente larga, que cuantos me vieron en aquella actitud, como transportado y dejan-

do vagar la mirada, no sabían que pensar acerca de mí. Finalmente, mi prolongado mutismo y el silencio absoluto que me rodeaba, me hicieron recordar que no estaba allí para escuchar, sino para hablar. Reanude inmediatamente el hilo de mi discurso y lo pronuncie hasta el fin con tanta expresión, que el famoso actor Emilio Devrient me afirmó haberle impresionado tanto el aspecto dramático del incidente como la propia ceremonia fúnebre. La solemnidad dio fin con una pieza coral para hombres, cuyo texto y música habían sido compuestos por mi y que, debido a sus dificultades, tuvo que ser ejecutado por los mejores cantantes de la ópera. Lüttichau, que había asistido a la manifestación, me aseguró luego que estaba convencido de la razón de ser de la empresa.

Había, pues, conseguido un éxito que me llenó de una íntima satisfacción, y si alguna sombra hubiera podido empañarla, la hubiesen disipado las efusivas muestras de agradecimiento con que, con ocasión de la visita que le hice al regresar del cementerio, me colmó la viuda de Weber. El hecho de que, siendo ya todo un hombre, me hubiera sido dado en aquellas segundas y últimas exequias, tener ante mí al maestro, cuyo conocimiento me había impulsado con tanto entusiasmo hacia la música y cuya muerte tan dolorosamente me había afectado en mi infancia, encerraba, a mi modo de ver, un profundo significado. Después de cuanto acabo de contar acerca de mis experiencias con los maestros contemporáneos, comprenderá uno fácilmente mi ardiente deseo de acercarme a los antiguos y verdaderos maestros de la música. Al pie de la tumba de Weber, no era ciertamente consolador pasar en revista a sus sucesores, pero fue más tarde cuando me di verdaderamente cuenta de la desolación resultante de aquellas consideraciones”.

Así pues Wagner compuso dos obras para los actos de Dresde dedicados a Weber:

- “AM WEBER'S GRABE”, WWV 72, Sobre la tumba de Weber 'Hebt an den Sang' ('Entonad este Canto'), un canto a Capella para coro de hombres en Re bemol mayor, 1844
- “TRAUERMUSIK”, WWV 73, Música fúnebre para instrumentos de viento y tambores sobre motivos del "Euryanthe" de C. M. Weber, 1844

Recuerdos de Carl Maria von Weber se encuentran a menudo en Dresde... por ejemplo en la fachada de la Semper Opera hay un magnífico busto de Weber de Ernst Rietschel.

Pero además hay un Museo en la antigua casa de Weber en el barrio de Hosterwitz, el Museo contiene numerosos manuscritos y cuadros.

WEBER: OPINIONES SUYAS SOBRE LA COMPOSICIÓN ARTÍSTICA

Nota: las frases de Weber sacadas de 'Diario de Weber'

Del libro: "MÚSICOS SOBRE MÚSICA"

El amor y necesidad de la Naturaleza es común tanto en Weber como en Beethoven y en los románticos así como en Wagner en concreto

'La visión de un paisaje se transmuta en mí en la audición de un fragmento musical. Que abigarrado desfile de marchas fúnebres, de rondós, de 'furiosos' y de pastorales cuando la naturaleza se despliega ante mis ojos'.

Cuando se habla, en música, de los maestros del romanticismo, nos encontramos a menudo con el concepto, muy corriente, del artista a quien "el Señor le concede todo en sueños", que solo precisa apretar un botón imaginario para recibir el santo espíritu creador.

Nada es más erróneo que esta idea.

Así como el francés Claude Debussy se inventó un compañero imaginario, el señor Croche (corchea), para dialogar con él y dar forma a sus ideas, así halló Weber un compañero verdadero en el teórico y escritor musical Johann Christian Lobe. Este reprodujo el contenido de dos extensos diálogos con Weber en sus *Fliegenden Blättern für Musik*, que contienen una profusión de opiniones sumamente instructivas pertenecientes a Weber y confesiones sobre su obra.

"No quiero y no voy a renegar de la genialidad, pero jamás me he fiado solamente de ella. No lo haga usted tampoco, pero compréndame bien cuando hablo de modelos; si reconocemos en creaciones de antecesores nuestros una propiedad nítidamente expresada -y que forzosamente .debe existir si el trabajo constituye una obra de arte- entonces debemos estudiarla, imitarla y tratar de comunicársela a nuestra obra en igual medida."

Weber escribió en su diario:

"Si no poseo variación en mis ideas, es evidente que me falta ingenio; ¿habré dedicado entonces, durante esta vida mía, todo mi afán y mi empeño, todo mi amor ferviente, a un arte para el cual Dios no le ha conferido a mi alma la verdadera vocación? Esta incertidumbre es causa de mi gran infortunio. Por ningún precio quisiera estar entre los miles y miles de compositores mediocres; si no puedo escalar una posición superior, preferiría no vivir o ganarme el pan del pordiosero dando lecciones de piano. Pero no quiero deshonrar mi lema: 'la constancia lleva a la meta'. Me vigilaré severamente y el tiempo nos dirá a mí y al mundo si usé con provecho esta verdadera y sincera opinión."

Hoy que la juventud oye mil músicas o ruidos La siguiente sentencia de Weber:

"Los tiempos se ponen ·más difíciles para los compositores; se compone demasiada música. El público ya se acostumbra a ella desde la juventud y su atracción se pierde cada vez más. La misma pieza musical que lo deja a usted impasible -porque su oído está saciado de música- lo conmovería si no hubiese escuchado música alguna por espacio de un año."

Weber sobre el proceso creador.

"Para explicar el sentimiento provocado en mí por el poeta y darle una determinada forma musical, para que origine -en lo posible- en todos los oyentes el mismo y determinado efecto, dispongo por el momento de tres máximas. Ellas son: Meterse de cabeza en el asunto; agarrarse fuerte y concentrarse. Creo que muchos talentos, especialmente los jóvenes, llevados por sus ímpetus de impaciencia creadora, empiezan a escribir muy pronto cuando solo han dado un vistazo al poema y cuando el sentimiento requerido apenas les está brotando. ¿Cómo puede pintarse con claridad a otros lo que para uno mismo todavía está confuso, y como puede resultar vigorosa y vivida una descripción que aun se percibe débilmente? Mi máxima ha sido y es, por lo tanto, escribir solamente cuando el asunto se presenta a mi imaginación con completa claridad y fuerza y cuando el sentimiento vive en mi espíritu con todo vigor. "

"Por agarrarse fuerte, entiendo el esfuerzo que es necesario emplear para mantener la precisión en cada compás y no permitir que se deslice ninguno que sea débil e impreciso. También en este sentido hay muchos compositores que no proceden con suficiente cuidado y que tienen demasiado poco en cuenta la unidad. ¿Que representa para ellos un solo compas aislado? ¡Nada! ¡Y sin embargo significa mucho! Por su empleo inadecuado podría alterarse la armonía de toda una línea melódica. Trate usted de modificar en "Tiéndeme la mano, vida mía", de Mozart, o en cualquier otra idea musical de una de sus operas, un solo compas y observara de inmediato como se altera el conjunto y como cada compas representa un rasgo esencial dentro de la naturaleza de su melodía."

Para ver con cuanta conciencia y escrupulosidad componía Weber:

"Dentro de buenas obras de arte pueden encontrarse partes realizadas menos detalladamente; ello no significa que hayan sido hechas con ligereza o que estén mal realizadas. El artista las compone así con toda intención y para alcanzar este propósito tiene que emplear el mismo esmero. Hacer y dejar de hacer -cuando se trata de obtener cierto efecto- deben ser calculados con idéntica reflexión y realizados con idéntica consideración de los medios. En este sentido no acepto minucias en una verdadera obra de arte, es decir, respecto de aquellos pasajes o partes donde fuese indistinto que uno los formase de una u otra manera. Créame, a menudo es de mucha importancia para la correcta expresión que una melodía suba o baje una cuarta en vez de una tercera o a la inversa".

Y ahora nos da Weber no solamente una clave para comprender la esencia de la música dramática, sino para todo el romanticismo:

"Voy a nombrarle la palabra que me ayuda a lograr la energía expresiva; esta es: ¡exageración!" Ante la sorpresa producida por semejante aserto -ya que de lo que más se previene a un artista es de la exageración- replica Weber con vigor: **"Sin embargo se lo que digo y sostengo esa palabra. Naturalmente, exagerar es un gran defecto si el público lo nota en la obra. Pero para el artista es un tema coadyuvante. Yo exagero un poco la expresión y trato de darle forma con todo**

ardor, porque estoy convencido de que lo que en un momento de excitación puede parecernos fuerte y exagerado, no le parecerá así al auditorio, sino que lo aceptara como el grado de vivacidad requerido, capaz de hacerlo participe de la comprensión y sentimiento. Dios nos libre de creer que la gran cantidad y acumulación de medios externos es indispensable para producir efectos intensos. Mi expresión, graduada en forma ascendente, se refiere sobre todo al dibujo de los pensamientos. La melodía tiene que ser enérgica y su revestimiento instrumental jamás debe ser recargado."

Se entiende que estas manifestaciones de Weber nos hacen pensar en primer término en el compositor de óperas. Por eso le preocupa especialmente la cuestión de la forma musical en conexión con la palabra y con la acción dramática:

"En mi opinión el primer y más sagrado deber del canto es el de ser, con toda la fidelidad posible, veraz en la declaración. Aunque haya casos (sobre todo en la música representable y más raramente en los lieder) donde quizás resulte necesario sacrificar el correcto sentido de algunas sílabas a la veracidad interna de la melodía completa. Pero en general, el compositor se ve en apuros por el hecho de que el poeta no equipara el acento del lenguaje a la cantidad prosódica de sílabas. Además es, ante todo, una peculiar obligación de la melodía, la de reproducir la *vida íntima* –exteriorizada por la palabra- y hacerla resaltar nítidamente".

La posición de Weber con respecto a Beethoven era variable y discrepante. Sentía respetuosa admiración por el compositor de *Fidelio*, que Weber mismo hizo representar en Praga y sobre la cual escribió a Beethoven en términos elogiosos y exaltados. Frente a tales palabras aprobatorias, también se hallan otras de censura; Así por ejemplo, en una carta de Weber al editor Nageli del 21 de mayo de 1810:

"Parece que por mi cuarteto y el Capriccio, usted me considera un-imitador de Beethoven; tan elogiosa como podría ser esta apreciación para algunos, a mi no me agrada de ningún modo: primeramente porque odio todo lo que sea imitación y, segundo, porque mis opiniones son tan distintas a las de Beethoven que creo que jamás podría llegar a identificarme con él. La fogosa, casi increíble capacidad inventiva que lo anima está acompañada de tal confu-

sión en la disposición de sus ideas, que solo me agradan sus composiciones más tempranas; las últimas (!) me parecen un verdadero caos, una incomprendible lucha y un ansia de novedad de la que surgen aislados destellos celestiales, los que demuestran cuan grande podría ser él si hubiese logrado frenar su fantasía exuberante. Como naturalmente no puedo poseer el grandioso genio de Beethoven, creo al menos poder defender mi música por medio de la lógica y la técnica, para obtener con cada pieza cierta impresión. Reconozco como único objetivo de mi obra artística el de desarrollar su totalidad partiendo de un solo pensamiento, para que, de entre la diversidad de variaciones, siempre vuelva a relucir la unidad, producto del primer tema."

En estas palabras apreciamos claramente las limitaciones de Weber, quien no alcanza a comprender la riqueza de las nuevas formas y expresiones en la obra tardía de Beethoven

WEBER Y SU INFLUENCIA EN WAGNER

La admiración de Wagner por Weber fue enorme, solo superada por la de Beethoven, pero además Wagner conoció personalmente a Weber, y su influencia en su juventud fue mayor incluso a la de Beethoven debido a ese contacto directo.

De forma que es mejor plantear el tema en dos etapas, dado que la actuación de Wagner en el traslado de las cenizas de Weber a Dresde, y la música que Wagner compuso para ese acto, ya lo hemos tratado antes:

1- La relación en vida de Wagner con Weber y su obra, para lo que lo mejor es reproducir sus propios comentarios en 'Mi Vida'.

2- Análisis de 'Las Hadas' y la influencia de Weber en esta obra.

Wagner dedicó una obra más a Weber, además de las dos que compuso para su entierro en Dresde:

La WWW 46, 1837, Arreglos para óperas en la estancia en Riga:

C: Re-instrumentación del coro de los cazadores del 'Euryanthe' de Weber

1- "MI VIDA": RELACION DE WAGNER Y WEBER

Wagner a los 6 años ya asistía al teatro en Dresde, pues su padrastro, que se portó muy bien con él siempre, actuaba de aficionado también. Weber puso música a

una de esas obras 'Los viñedos a la orilla del Elba', donde Wagner niño representó a un angelito en el Hoftheater.

Weber era director de la orquesta en Dresde y visitó a veces la casa de Wagner.

Su segunda audición de las obras de Weber, en plena infancia, es 'El Coro de cazadores' del 'Freischütz' que cantaban y tocaban el regimiento de guarnición en Dresde.

El 'Freischütz' le apasionó hasta lo indecible. Wagner escribe: "Debido a lo fantástico de su tema hizo estragos en mi imaginación. El miedo a los fantasmas constituyó un factor importante es la formación de mi vida afectiva. ..Recuerdo que cuando permanecía mucho tiempo solo en mi habitación se me figuraba que los objetos y muebles empezaban a moverse...."

Llegó a hacer pequeñas representaciones de trozos del 'Freischütz' entre amigos en plena infancia.

Podemos leer en 'Mi vida' esta influencia personal y musical:

"Dos de mis hermanas cultivaban la música en mi familia. Rosalia, la mayor, tocaba medianamente el piano, pero la segunda, Clara, estaba mejor dotada. Además de una pulsación expresiva y un acusado sentimiento artístico, poseía una voz extraordinariamente agradable y sensible. Su formación musical fue tan precoz y notable que, alumna del célebre profesor de canto Mieksch, Clara debutó a los dieciséis años con el papel de Cenerentola, de Rossini, como prima donna del teatro italiano de Dresde. Dicho sea de paso, esa precocidad fue muy nociva para la voz de mi hermana y la pobre sufrió de ello durante toda su vida. La música estaba, pues, representada en nuestra casa por mis dos hermanas. La profesión de Clara motivó en varias ocasiones la visita del maestro de capilla Carlos María von Weber, cuya presencia alternaba con la de Sassaroli, el colosal tenor. Entre estos dos representantes de la música alemana y de la música italiana, se encontraba el profesor Mieksch. Siendo yo niño, oí acaloradas discusiones sobre las dos músicas y me enteré que había que tenderse hacia la italiana, por ser a la sazón la preferida en la Corte. Esta circunstancia tuvo para mi familia una significación de orden práctico. Mientras la voz de Clara se mantuvo en toda su pureza, la ópera alemana y el teatro italiano se disputaron su talento. Recuerdo que, en lo que a mi atañía, había tornado partido por la ópera ale-

mana. Mi elección había sido tal vez influida por el porte característico de los dos artistas, Sassaroli y Weber. El tenor italiano, un ventrudo gigante, me impresionaba por su aguda voz de mujer y su risa estrepitosa, que soltaba sin el menor motivo. A pesar de su afabilidad y de la popularidad de que gozaba, sobre todo en nuestra familia, me era tan odioso como un fantasma. Hablar y cantar en italiano se me antojaba la obra infernal de aquella maquina horrible. Y como, a consecuencia de la desventura de mi pobre hermana, oí con frecuencia hablar de intrigas italianas y de conspiraciones, concebí tal aversión contra ese elemento forastero, que al cabo de muchos años la seguía sintiendo aun como el primer día.

En cambio, las escasas visitas que nos hacia Weber me inculcaron, sin duda alguna, los gérmenes de la simpatía que me inspiró durante toda la vida. Comparada con la estatura enorme de Sassaroli, la figura frágil, delicada y casi inmaterial de Weber, me embelesaba hasta el éxtasis. Su rostro demacrado, de facciones finas, con unos ojos brillantes, aunque a menudo velados, me fascinaba. Su paso inseguro y vacilante, que oía debajo de nuestras ventanas cuando el maestro regresaba a medio día de sus fatigosas lecciones, simbolizaban en mi imaginación al gran artista y lo convertían ante mis ojos en un ser extraordinario y sobrehumano.

Cuando fui presentado a Weber yo tenía nueve años, y éste me preguntó que quería ser. "¿Músico, tal vez?" Mi madre respondió que, salvo mi manía por el Freischütz, nada había observado en mí que hiciera prever un talento musical. La observación de mi madre era justa, porque, en efecto, nada me obsesionaba tanto como la música del Freischütz. De todos modos, traté de avivar en mí ánimo las impresiones que me producía esta música, pero, cosa curiosa, sin tener la intención de aprender a tocar ningún instrumento. Me bastaba con oír las ejecuciones de mis hermanas. Mi apasionamiento por esa ópera llegó hasta tal punto, que recuerdo haber sentido una extraordinaria inclinación hacia un joven llamado Spiess, por el solo motivo que sabía interpretar la obertura del Freischütz, y cada vez que le veía le rogaba que la ejecutara. Fue tal el entusiasmo que me inspiró la introducción de dicha obertura, que sin haber tornado nunca lecciones traté, a mi modo, de tocarla al piano. Cosa curiosa, soy el único de mis hermanos y hermanas a quien no se enseñó este instrumento, porque mi madre creía, sin duda, que su estudio pudiera alentar mi antigua afición por el teatro. Sin embargo, cuando yo tenía doce años, contrató a un preceptor llamado Humann, que me dio regularmente lecciones de piano, aunque muy imperfectas.

Cuando apenas había logrado mover bien los dedos, quise estudiar oberturas a cuatro manos. Mi sueño dorado era interpretar a mi admirado Weber. Cuando lo gré, aunque cometiendo errores, ejecutar solo el Freischütz, no sentí ya la necesidad de continuar mis estudios de piano. No quería estar sujeto a nadie para interpretar - incorrectamente, es verdad - lo que ansiaba conocer. Así, pues, ejecuté el Don Juan, de Mozart, que no acabó de satisfacerme. El éxito italiano me hacía parecer la música frívola, fútil y sin vigor...”

“Otra obra me atrajo también irresistiblemente: la obertura en mi mayor de Fidelio, cuya introducción, sobre todo, me gustaba extraordinariamente. Me informé con mis dos hermanas acerca de Beethoven, y supe que había muerto hacía poco. A la pena que me causó la muerte de este compositor, que de una manera tan intensa acababa de adentrarse en mi existencia, se agregó la emoción extraordinariamente dolorosa en que me había sumido el fallecimiento de Weber. Ambas desapariciones me produjeron un vivo sentimiento, que participaba del estremecimiento que provocaba en mi ánimo la resonancia de las cuerdas del violín”.

WAGNER Y LA VIUDA DE WEBER

“La viuda de Carlos Maria von Weber, la amable y avisada Carolina, ejerció asimismo una influencia decisiva sobre mi voluntad. Frecuentaba a menudo su casa y me atraía especialmente su compañía a causa de los recuerdos del maestro por quien tanta estima tenía. Con emocionada sinceridad, la viuda de Weber me suplicó que no resistiera a aquella significativa llamada del destino (ser nombrado maestro de Capilla en Dresde). Según decía, se creía con derecho a instarme a que me instalara en Dresde para ocupar el lugar tan tristemente desamparado a raíz de la muerte de su marido. Piense usted -añadía- en lo que tendré que contar a Weber cuando sea llegada la hora de reunirme con él, y tenga que decirle que la obra a la que con tanta abnegación se consagró se halla completamente abandonada; y piense usted cual es mi sufrimiento al ver a ese holgazán de Reissiger ocupando el cargo que Weber desempeñó con tanto brío, y oír sus óperas cada año más indecorosamente presentadas ... Si usted apreciaba a Weber debe usted honrar su memoria tomando su sucesión y continuando su obra. Luego, como mujer experimentada, sacaba a relucir, con enérgica solicitud, las ventajas de orden práctico que ofrecía el asunto, y me ex-

hortaba a pensar en mi mujer, que, en el caso de que yo muriera repentinamente, tendría al menos el porvenir asegurado.

2- “LAS HADAS” GRAN ÓPERA ROMÁNTICA EN 3 ACTOS

WWW 32, 1833-34

Esta obra la compone Wagner a los 20 años, será su primera ópera representada, pues ‘Las Bodas’ no llegará a tener representación y él mismo destruirá el texto, pues a su hermana Rosalía no le gustó.

En 1833 con la aprobación de Rosalía inicia su composición. En realidad usa personajes similares a Las Bodas: Ada y Arindal también estaban en Las Bodas como pareja de novios que deben casarse por una cuestión de Estado (que fue lo que no gustó a Rosalía) ... de forma que Wagner toma esos nombres para reivindicar en Las hadas el amor puro contra las razones ‘sociales’.

Por el tema y por la inclusión en el tema de las típicas situaciones de entorno. Espíritus, bosques y tormentas, demonios y coros de cazadores o guerreros, etc... la influencia de las óperas románticas alemanas tipo ‘Weber’ es evidente. En ‘Las Hadas’ se describe más el ambiente y la acción que los personajes en sí mismos, que es lo típico de Weber.

El libreto es bastante deficiente, complejo de seguir y con partes realmente poco ‘lógicas’, como la lucha final de Arindal mediante los objetos mágicos que le ha dado el mago amigo para liberar a Ada... la liberación de Ada al final de la obra, convertida en Piedra, se acerca al mito de Orfeo (que entra en el Hades para lograr liberar a Eurydice).

Es algo pues forzado, pero en cambio permite toda una serie de situación y ambientes perfectos para el desarrollo musical ‘weberiano’.

Podemos leer en “Mi Vida” de Wagner:

“Había sacado el libreto de un cuento dramático de Gozzi: La mujer serpiente, que modifique bajo el título ‘Las hadas’. Escogí el nombre de mis personajes en las poesías de Ossian y otras obras semejantes. Mi héroe era el príncipe Arindal. Este era amado del hada Ada.

(...)

Mientras que en la composición de 'Las bodas' renuncié a todo embellecimiento y presenté el tema en sus colores únicamente sombríos, introduje en 'Las hadas' toda la variedad posible. Al lado de la pareja ideal figuraba la de los amantes realistas, y hasta la de los enamorados místicos e histriones, en los papeles de doncella y escudero. En cuanto a la forma y los versos, procedí con una negligencia casi intencionada. No me importaba en absoluto satisfacer mi antiguo afán de gloria poética; actualmente era «músico» y «compositor». No perseguía otra finalidad que elaborar un libreto a mi propia conveniencia, pues los libretos de ópera son un género aparte que los poetas y literatos no saben tratar”.

(...)

“Se termina la partitura de "Las hadas". La tierna solicitud de mi hermana Rosalia me dio ánimos para ello. Cuando a principios de los meses de verano, me vi privado de los recursos que me procuraban mis funciones de director de coro, mi hermana se comprometió a proporcionarme algún dinero, de suerte que, no siendo una carga para nadie, pude consagrarme exclusivamente a mi trabajo. Al cabo de algún tiempo encontré una extensa carta que en aquella época dirigí a Rosalia. Los términos de esta misiva atestiguan el tierno y casi místico afecto que me unía a aquel gran corazón.

Al llegar el invierno, regresó mi hermano y el teatro abrió de nuevo sus puertas. Esta vez, sin embargo, no me atrajo su actividad, pues me dediqué especialmente a los conciertos de la "Sociedad de Música», que ejecutó mi "Obertura en do mayor», mi sinfonía y, por último, algunos fragmentos de mi nueva ópera. La señorita Friedel, una diletante que poseía una hermosa voz, cantó la gran aria de "Ada" e interpretó asimismo un trío, uno de cuyos ejecutantes fue mi hermano. El me confesó que aquella música le había producido un efecto tan inesperado y emocionante, que hizo su entrada con retraso.

Por las Navidades, mi obra estuvo terminada. Había hecho una copia de la partitura con el mayor esmero y a principios del nuevo año había de estar de vuelta en Leipzig, con objeto de presentarla al director del teatro. Durante el viaje me detuve en Nuremberg, donde permanecí ocho días, en casa de mi hermana y su marido, que actuaban en el teatro de dicha ciudad. Recuerdo todavía la agradable sensación que experimenté al convivir con unos parientes que pocos años antes despedí en Magdeburgo, contrariados al ver que me dedicaba a la música. A la sazón mi nombre coti-

zaba ya entre los músicos. Había escrito una gran ópera y varias de mis obras se habían representado sin ser silbadas. Este pensamiento me alentó y tranquilizaba asimismo a mis parientes, que comprendían ahora, con visible satisfacción, que lo que habían considerado como una desgracia, ha resultado, a fin de cuentas, un camino prometedor de éxitos. Estaba contento y rebosaba una alegría que se armonizaba con el buen humor de mis huéspedes y con el alborozo que reinaba entonces en los cafés de la ciudad. Regresé a Leipzig lleno de confianza en mí mismo y en el mejor estado de ánimo. Acabado de llegar, mostré a mi querida madre y a mi hermana, que me recibieron jubilosamente, los tres densos volúmenes que formaban mi partitura.

Mi familia había ido en aumento con el retorno de mi hermano Julio, que acababa de efectuar un viaje por Europa. Éste, que había trabajado largo tiempo en París como joyero y deseaba establecerse en Leipzig, estaba impaciente por escuchar algún fragmento de mi ópera. Su deseo era difícil de satisfacer. No poseía en absoluto el talento de transmitir a los demás lo que sentía, para ello precisaba, ante todo, que me sumiera en un estado de fuerte sobreexcitación. Solo así lograba transferir mis impresiones al alma de auditores.

Rosalía había comprendido que hubiera sido mi deseo obligarla a testimoniarme su gran amor hacia mí, pero jamás he sabido exactamente si el abrazo y el beso que me dio por haberle interpretado mi gran aria de “Ada” provenían de una emoción sincera o si simplemente debía achacarlos a su amable complacencia. Sea lo que fuere, no podía, por lo menos, engañarme respecto al celo que desplegó en llevar a cabo las gestiones necesarias del director del teatro Ringelhardt, del director de orquesta y del administrador, hasta obtener la seguridad de que mi obra sería próximamente presentada. Quedé agradablemente sorprendido cuando supe que la dirección deseaba que se le proporcionaran inmediatamente detalles precisos de los trajes que habían de llevar los actores en mi obra. Indicaron en el acto que, a pesar de que el nombre de mis héroes indicara que la acción transcurría en los países nórdicos, la indumentaria tenía que ser de estilo oriental. Precisamente la elección de los nombres no fue juzgada acertada, dado que el país de las hadas es el Oriente y no el Norte, y, por otra parte, el original de Gozzi tenía incontestablemente un carácter oriental. Lleno de indignación me opuse al turbante y al caftán, que estimaba inadmisibles, y reclamé enérgicamente el indumento guerrero de los caballeros de la más rancia Edad Media”.

Wagner regaló la obra a Luis II de Baviera, y no se llegó a representar hasta 1888 en Munich, dirigida por el joven Richard Strauss...

RESUMEN DE LA OBRA:

Acto I

Coro de Hadas celebrando la belleza y eterna juventud de las Hadas

Ada, una de ellas, quiere renunciar a su inmortalidad para amar a un humano, el Rey Arindal. Aunque Ada es ya hija de un padre humano y una hada, el Rey de las hadas se opone a este matrimonio nuevo y la exige renunciar a la inmortalidad.

Hadas y espíritus se reúnen para evitar que Ada se case con Arindal.

Tras ello queda todo desierto y aparecen tres amigos de Arindal, uno de ellos, Gernot, cuenta a los otros dos como Arindal conoció a Ada en el bosque, pero Ada le exigió esperar 8 años antes de preguntarla quien era y de donde venía ... se casaron y tiene dos hijos, pero Arindal acabó preguntando a Ada quien era... un tremendo trueno resonó y el castillo de Arindal desapareció, ahora están todos en el bosque buscando a Ada otra vez.

Todos quieren que Arindal deje de buscar a Ada, a la que tildan de bruja malvada, y vuelva a su país, pero una tormenta justo cuando todos acusan a Ada de bruja hace entender a Arindal que Ada aun le ama y que la acusación es falsa.

Morald, otro de sus amigos, se presenta como si fuera un espíritu y le indica a Arindal que su padre ha muerto y el reino está en grave peligro por discordias y un rey enemigo, Muroid. Aunque un nuevo trueno descubre a Arindal que aquel no es el espíritu de su padre sino su amigo Morald, el mensaje es cierto igualmente.

Por ello Arindal decide que su deber le llama, deberá marchar, pide estar solo un rato, y se lamenta de no poder nunca más ver a Ada... pero le entra un sueño profundo... y se encuentra el un jardín encantador, el de las Hadas, con el Castillo del Rey de las Hadas. Ada aparece como Hada, y Arindal se despierta.

Llegan también al jardín los amigos de Arindal, maravillados de la belleza de Ada. Pero entonces llegan las hadas anunciando la muerte del padre de Ada también, con lo que ella sería la nueva reina...

Ambos deben separarse, Ada le promete que se verán de nuevo al día siguiente, pero para su desgracia: Ada anuncia que todo lo que verá al día siguiente será falso, y no debe maldecirla vea lo que vea. "Se constante, ¡júramelo!". Arindal lo jura.

Ada y las hadas se horrorizan pues creen que no podrá ser fiel al juramento. Se separan todos.

ACTO II

En el Palacio de Arindal, coro de guerreros y del pueblo, que se lamentan de la derrota ante el enemigo que acaban de sufrir, al no tener la dirección de Arindal.

Lora, hermana de Arindal, anima a sus guerreros, y en ese momento llega la noticia de la vuelta de Arindal y Morald (amante de Lora).

Hay un aparte entre Drolla (sirvienta de Lora) y Gernot (cazador al servicio de Arindal), semi cómico, típico de los personajes secundarios.

Todos marchan, entra Ada y dos hadas (Zemina y Farzana) para acometer la prueba que se exige a Arindal si Ada no renuncia a él. Va a someterle a dudas y horrores, que no cree que Arindal pueda aguantar, en cuyo caso ambos serán castigados... ella que podría ser reina en el feliz reino de las Hadas....

Se reúnen todos los guerreros para combatir al enemigo, pero Arindal está sin fuerzas para luchar. Ada se le aparece y hace que aparezcan sus dos hijos, Arindal se anima, pero en ese momento Ada los vuelve a coger y los arroja en un horno, desapareciendo todo luego ante el horror de todos los asistentes.

Además llegan ahora los guerreros derrotados de nuevo, Arindal está desesperado, Morald no vuelve, muerto o capturado, Lora queda destrozada.

Para colmo llega el Rey amigo vecino (Harald) que acudía a su ayuda, su ejército ha sido destruido por Ada, y así se lo comunica a Arindal, quien desesperado maldice a Ada.

Ada llena de dolor y cólera le reprocha que no haya sido fiel a su juramento, ahora la ha perdido para siempre, le indica que ella es la reina de las Hadas, y que por su

amor había estado dispuesta a dejarlo todo, solo si él era fiel en todo momento podría unirse para siempre.

Ada le indica que Morald está venciendo al enemigo, que ella destruyó el ejército de Harald porque iba a traicionar a Arindal y unirse al enemigo, así como le devuelve sus dos hijos. El enemigo ha sido derrotado, pero Ada desaparece, y queda convertida en piedra en su reino de Hadas. Arindal queda horrorizado.

ACTO III

En la Sala de Fiestas del Castillo de Arindal. Coro celebrando la victoria, han nombrado reyes a Morald y Lora, que los condujeron a la victoria, pero Morald es fiel y solo quiere ser general hasta que Arindal se recupere.

Arindal está en plena locura, la voz de Ada le resuena, está sufriendo.

Las dos hadas amigas de Ada deciden permitir que Arindal luche por liberar a Ada, porque creen que no lo logrará y así morirá en el intento. Antes de partir el Mago Groma, amigo de Arindal, le da un escudo, una espada y una lira.

Cambia la escena a una cueva profunda donde reinan los espíritus de la tierra y monstruos horribles que defienden el camino.

Empieza el combate, cuando está a punto de decaer, la voz del Mago Groma le indica que use el escudo.

Las hadas comprenden que ha sido ayudado por una fuerza externa. Entra entonces en el Reino de los Hombres de Bronce, otra vez a punto de perder, la voz de Groma le recuerda que use la espada y los derrota.

Está ya ante la piedra que oculta a Ada. Si no logra destruirla, él mismo se convertirá en piedra para siempre. Canta con esa lira su amor y la piedra se convierte en Ada.

Todo cambia, están en el Reino de las Hadas, el Rey de las Hadas reconoce la fuerza del Amor, y deja que Arindal sea inmortal como Ada.

ANEXO: CATALOGO OBRAS DE WEBER

J= (Jähns)

MÚSICA RELIGIOSA

1. Grosse Jugendmesse, en mi bemol, para solista, coro y orquesta. 1802.
2. Missa Sancta, en mi bemol, para solista, coro y orquesta op. 75 A. 1818. J. 224

3. Offertorium « Gloria y honore», en mi bemol, para soprano, coro y orquesta. 1818. J. 226 1
4. Missa Sancta, en sol, para soli, coros y orquesta, op. 76. 1818-1819. J. 251
5. Offeriorium «In die solemnitatis vestrae», en do, para soprano, coros y orquesta. 1818. J. 250

MUSICA DRAMÁTICA

a) OPERAS

1. 'Die Macht der Liebe und des Weins'. 1798. Perdida.
2. 'Das Waldmädchen'. 1800. Dos fragmentos, solo ha quedado un Aria y un Trío
3. 'Peter Schmoll' und seine Nachbarn (2 actos). 1801. Inédita. J. 8.
4. 'Rubezahl'. 1804. Tres fragmentos solo, además de la obertura. Un Quinteto, un Coro, y una Aria para bajo coro y orquesta. J. 44-45-46 -
5. 'Silvana' (3 actos). 1810. J. 87
6. 'Abu Hassan' (1 acto). 1811. J. 106.
7. 'Der Freischütz' (3 actos). 1820. J. 277
8. 'Die drei Pintos' (3 actos). 1821. Inacabada.
9. 'Euryanthe' (3 actos). 1823. J. 291.
10. 'Oberon' (3 actos). 1826. J. 306.

B) MUSICA DE ESCENA Y DIVERSOS.

1. Música para 'Turandot' (Schiller), op. 37. Obertura y 6 piezas cortas instrumentales. 1809. J. 75
2. Música para 'Konig Yngurd' (Mullner). 10 piezas cortas instrumentales y un aria. 1817. J. 214
3. Música para 'Donna Diana' (Moretto). Un aria para tenor, 7 instrumentos de viento, un lied y una romanza con guitarra y arpa, un solo para dos guitarras, una marcha para tres trompetas y timbales, un minueto para flauta y guitarra 1817. J. 220
4. Música para 'Das Haus Anglade' (Hell). Una danza, y una escena para tenor, coros y orquesta. 1818, J. 227
5. Música para 'Heinrich IV, Konig von Frankreich' (Gehe). 8 piezas instrumentales (la nº 2, « Tanz », fue utilizada en el 'Oberon', y la nº 6 en 'Euryanthe'), 1818. J. 237

6. Música para 'Sappho' (Grillparzer). Un coro y un melodrama. 1818. J. 24
7. Música para 'Lieb' und Liebe' (Rublack). Cuatro piezas vocales, una marcha y un melodrama. 1818. J. 246
8. Música para 'Der Leuchtturm' (Honwald). Dos cortos melodramas y dos interludios para harpa. 1820. J 276
9. Música para 'Preciosa' (Wolff). Obertura, 4 coros, un aria, 3 melodramas y 3 danzas. 1820. J. 279.
10. Música para 'Der Sachsensohn vermählt heute' (Ludwig Robelt). Obertura y 5 coros. 1822. J. 283.
11. 'Rondo alla Polacca' para la opera de Haydn 'Der Freybrief', para tenor y orquesta. 1809. J. 78.
12. Cuatro Lieder para 'Der arme Minnesinger' (Kotzebue), para voz y guitarra (tres de estos Lieder figuran en el opus 25, bajo los nºs 2, 3 y 5). 1811. J 110 a 113
13. Dos Lieder para 'Der Travestite Aeneas' (Anton Fischer), « Mein Weib ist capores », y « Frau Liserl, Juhe », para barítono, 1815. J. 183-184.
14. Dos Lieder para 'Lieb und Versöhnen' (Gubitz), « Wer stets hinter'n Ofen », para tenor y orquesta, y « Wie wir voll Gluth uns hier zusammenfinden », para barítono, coro de hombres y orquesta. 1815. J. 186-187.
15. Balada para 'Gordon und Montrose' (Reinbach), « Was stürmt die Haide herauf», para voz y arpa. 1815.
16. Arieta para 'Das Sternenmädchen im Maidlinger Walde' (Huber). Texto perdido. 1816. J. 194
17. Romanza para 'Diana von Poitiers' (Castelli), « Ein König einst gefangensass», para voz y guitarra. 1816. J. 195.
18. Lied para 'Der Weinberg an der Elbe' (Kind), « Hold ist del' Cyanennkranz », para quator vocal, coros y orquesta. 1817. J. 222.
19. Romanze 'Altkanzor und Zaide para Das Nachtlager von Granada' (Kind), « Leise wehtes». 1818. J. 223.
20. Lied para 'Der Abend am Waldbrunnen' (Kind), « Ein Mädchen ging die Wies' entlang », para voz y guitarra. 1818.
21. Coro para 'Carlo' (von Blankensee), « Agnus Dei », para voz de mujeres e instrumentos de viento. 1820. J. 273

22. Lied para 'Le Marchand de Venise' (Shakespeare), «Sagt woher stammt Liebeslust», para tres voces de muer y guitarra. 1821. J. 280
23. Música y recitativo para 'Olympia' de Spontini. 1825, J. 305
24. Recitatio und Rondo « Il momento s'avvicina», para soprano y orquesta, op. 16. 1810. J. 93.
25. Scena ed Aria d'Atalia « Misera me », para soprano y orquesta, op.so. 18II.J. 121.
26. Scena y Aria « Qual altro attendi », para tenor, coro de hombres y orquesta. 1811. J. 126
27. Scena ed Aria de 'Inés de Castro' « Signor se padre sei », para tenor, doble coro y orquesta, op. 53, 1812. J. 142.
28. Scena ed Aria para 'Helme' de Mehul, « Ah, se Edmondo forse l'uccisor», para soprano y orquesta, op. 52. 1815. J. 178.
29. Scena ed Aria de la Opera 'Inés de Castro' « Non paventar mia vita », para soprano y orquesta, op. 51. 1815 -J. 181.
30. Scene und Arie para 'Lodoiska' de Cherubini, "Was sag'ich? Schaudern macht mich der Gedanken, para soprano y orquesta, op. 56. 1818. J. 239

MUSICA VOCAL

A) CANTATAS

1. 'Der erste Ton'. Cantata dramática para recitante, coro y orquesta, op. 14. 1808. J. 58.
2. Himno 'In seiner Ordnung schafft der Herr', para cuatro voces solistas, coro y orquesta, op. 36. 1812. J. 154.
3. 'Kampf und Sieg'. Cantata para cuatro voces solistas, coro y orquesta, op. 44.1815. J. 190.
4. 'L'accoglienza.' Cantata para seis voces solistas, coro y orquesta. Inédita. 1817. J. 221.
5. 'Natur und Liebe'. Cantata para dos sopranos, dos tenores dos bajos con acompañamiento piano. op. 61. 1818.
6. 'Jubel-Cantate', "Erhebt den Lobgesang", para Cuatro voces solistas, coro y orquesta, op. 58, 1818. J. 244.

7. 'Du, bekränzend unsre Laren'. Cantata para Cuatro voces solistas, coro, con acompañamiento de piano-y de flauta. 1821. J. 283.
8. 'Wo, nehm' ich Blumen her'. Cantata para soprano, tenor y bajo, con acompañamiento de piano. 1823. J. 290

B) CANONES.

1. Canon a 3 voces « Madehen, ach, meiden, op. 13,1. 1802. J. 35
2. Canon a 3 voces "Die Gonate soll ich spielen ».1810. J. 89
3. Canon a 3 voces « Canons zu zwei sind nicht drey". 1810. J. 90
4. Canon a 3 voces « Leek' wieh in Angesieht". 1810. J. 95.
5. Canon a 3 voces "Prost Neujahr », sin palabras. 1811
6. Canon a 4 voces "Zu dem Reich der Töne schweben 1814. J. 164
7. Canon a 4 voces "Scheiden und leiden ist einerlein. 1814. J. 167
8. Canon a 4 voces « Leise kommt der Mond gezogen n. 1814
9. Canon a 3 voces "Weil Maria Töne next ». 1816. J. 193
10. Doble canon a 4 voces, sin palabras. 1819. J. 272,

C) COROS

1. Trinklied « Die Lethe des Lebens », para bajo y coro con acompañamiento de piano. 1809. J. 66
2. Coro-líder « Für Danzi ». El texto se perdió. 1809. J. 69.
3. Trinklied « Weil es also Gott gefügt » para barítono y coro con acompañamiento de piano. 1809. J. 80
4. Trauer-Musik « Hörst du der Klage dumpfen Scholl », para barítono, coro, y 10 instrumentos de viento. 1811. J. 116
5. Kriegs Eid « Wir stehn vor Gött », para voz de hombres al unísono y 7 instrumentos de viento. 1812: J. 139
6. 'Leyer und Schwert', para cuatro voces de hombres .op. 42. 1814. J. 168
7. Tres coros para voz de hombres, op. 53 B
8. Seis coros para voz de hombres, op. 68.
9. Reiterlied « Hinaus, hinaus zum blut'gen Strauss », para cuatro voces de hombres con acompañamiento de piano. 1825. J. 293

D) LIEDER, ROMANCES, DUOS, TRIOS, ETC.

1. « Strafpredigt über die französische Musik ». 1801
2. 'Die Kerze'. 1802. J. 27.
3. Terzetto « Ein Gärtchen und ein Häuschen drin », para soprano tenor y bajo sin acompañamiento. 1803- J. 36
4. Grablied « Leis wandeln wir, wie Geisterhauch», para soprano, dos tenores y bajo. 1803- J. 37.
5. Lied « Entfliehet schnell von mir ». 1803-J .38.
6. Lied « Ich sah sie hingesunken ». 1804. J. 41
7. Cinco lieder, op.13
8. Seis lieder, op. 15.
9. Seis lieder, op. 23.
10. Brief an Danzi « Theuerster Herr Kapellmeister », 1808. J. 60
11. Serenata « Harch, Leise horch! ». con acompañamiento de guitarra. 1809- J. 65.
12. Romanza, Die Ruinen. 1809. J. 71.
13. Duo « Dich an dies Herz zu drücken”, para soprano y tenor. 1809. Utilizada en Peter Schmoll.
14. Canzonetta (Italiänischen Standchen) «Sicché t'mganni, o Clori». 1810. J. 88.
15. Das neue Lied. 1810. J .92
16. Cinco lieder, op. 25
17. Tres Canzonette, op. 29. 1811.
18. Seis lieder, op. 30.
19. Tres duos op 31 J 107
20. Romanza (Wiederseh'n) «Um Rettung bietet ein guld'nes Geshhweide», con acompañamiento de guitarra. 1812. J. 129
21. Sechstimmigeslied «Lenz erwacht, und Nachtigallen», para 2 sopranos, 2 tenores y 2 bajos. 1812. J. 131.
22. Schwäbisches Tanzlied para soprano, 2 tenores y bajo. 1812. J. 135.
23. 'Gebet um die Geliebte' (Gebet an Amor). 1814. J. 166.
24. 'Leyer und schwert', op. 41. 1814. J. 174-7:
25. Dreistimmige Burleske « Drei knöbchen lieblich ausstafieret », Música delicada sobre temas de la 'Flauta Mágica'. 1815. J. 180
26. 'Leyer und Schwert', op. 43. 1816. J. 20S.

27. 'Die Temperamente beim Verluste der Geliebten', op. 46. 1816. J. 200 - 3
28. Seis cantos, op. 47.
29. 'Lied in der Fremde' « Einsam ? einsam ? nein. » 1817
30. Siete lieder, op. 54.
31. Ocho lieder, op. 64.
32. Seis lieder, op. 66.
33. Seis lieder, op. 71.
34. Solfeggien (4). 1818
35. Duo Sei gegrusst, Frad Sonne, mir", para tenor y bajo
36. Seis lieder, op. 80.
37. Balada « Das Licht im Thale", 1822. J. 286.
38. Romanza « Elle etait simple y gentillette". 1824. J. 292.
- 39.' Gesang der Nurmahal aus Lalla Rookh' « From Chindara's warbling fount I come". 1826. J. 308

MÚSICA INSTRUMENTAL

A) OBRAS ORQUESTALES

1. Grande Obertura con varios instrumentos (para Peter Schmoll), op. 81. 1807. J. 54.
2. Sinfonía in Do, nº 1, op. 19. 1807. J. 50.
3. Obertura "Beherrscher der Geister", op. 27.1811. J.122.
4. 'Jubel Ouvertüre', op. 59, 1818. J. 245
5. Sinfonía in Do., nº 2,1807, J. 51
6. 'Kleiner Tusch für 20 Trompeten'. 1806. J. 47 A
7. Obertura en mi bemol 1809..
8. Vals para instrumentos de viento. 1812: J. 149
9. 'Deutschen' para gran orquesta. 1815. J. 185.
10. 'Tedesco' para gran orquesta. 1816. J. 191
- 11.' Marci vivace für 10 Trompeten'. 1822. (Utilizada en Euryanthe). J. 288
12. Fragmento de una obra desconocida: 1823. (Utilizada en una versión inicial de Euryanthe)
13. Marcha para instrumentos de viento. 1826. J. 307. Para la 'Obertura chinesca':
Música para Turandot.

B) CONCIERTOS, ETC.

1. Grand Concierto para piano en do, nº 1, op. 11, 1810. J. 98.
2. Grand Pot-pourri para violoncelo y orquesta, op. 20. 1808. J. 64.
3. Concertino para clarinete y orquesta, op. 26, 1811. J. 109.
4. Gran Concierto para piano en mi bemol, nº 2, op. 32, 1812. J. 155.
- 5 Andante y Rondo Húngaro para fagot y orquesta, op. 35, 1813. Originalmente escrito, en 1803, para alto. J 79 y 158
- 6: Concertino para coro y orquesta, op. 45. 1806. Re-orquestado en 1815. J. 188.
- 7 Concierto para clarinete y orquesta en fa menor, nº 1, op. 73.1811. J. 114.
- 8 Concierto para clarinete y orquesta en mi bemol, nº 2, op. 74. 1811. J. 118.
- 9 Concierto para fagot y orquesta, Op. 75. 1811. J. 127.
- 10 'Concertstück' para piano y orquesta, op. 79. 1821. J. 281.
11. Romanza siciliana para flauta y orquesta. 1805. J. 47.
12. 'Adagio und Rondo' para armonium y orquesta. 1811. J. 115
13. 'Secho Variationen für die Alt-Viola und orchester' sobre la canción «A Schüsserl und a Reind'rl».1806. J. 49
14. Variaciones para violoncelo y orquesta. 1810. (La mayor parte de esta obra había ya sido utilizada en el op. 9 y 20) J. 94.

C) MUSICA DE CÁMARA.

1. Nueve variaciones sobre una canción Noruega, para piano y violín, op. 22. 1808. J. 61.
2. Grand Quatuor para piano, violón, alto y violoncelo, op. 18. 1809. J-76.
3. Seis Sonatas progresivas para Piano con violín obligado, op. 17. 1810. J. 99-1º4.
4. Siete Variaciones sobre un tema de Silvana, para clarinete y piano, op. 33. 1811. J. 128
5. 'Grosses Quintett' para clarinete, dos violines, alto y violoncelo, op. 34. 1815. J. 182
- 6, 'Divertimento assai facile', para guitarra y piano, op. 38. 1816. J. 207.
7. Grand duo Concertante para piano y clarinete, op. 48. 1816. J. 204.
8. Trío para piano, flauta y violoncelo, op. 63. 1819. J. 259.

D) MUSICA DE PIANO.

1. 'Sechs Fughetten', op. 1. 1798. J. 1-6.
2. 'Sechs Variationen für's Klavier oder Piano' sobre un tema original, op. 2. J. 7.
3. Seis pequeñas piezas fáciles para Piano a cuatro manos, op. 3, 1801. J. 3-14.
4. 'Douze Allemandes' para Piano, op. 4. 1801. J. 15-26.
5. Seis canciones Escocesas para Piano 1802. J. 29-34.
6. Ocho Variaciones para Piano sobre el ballet de «Castor und Pollux» (de Vogler), op. 5, 1804. J. 40.
7. Seis variaciones para Piano sobre el aria de Naga « Woher mag dies wohl kommen ?» de la ópera Samori (de Vogler), con acompañamiento de violón y violoncelo, op. 6. 1804. J. 43.
8. Siete variaciones, para Piano sobre « Vien qu'à, Dorina bella, etc.» de Bianchi, op. 7, 1807. J. 53.
9. Tema original variado para Piano (7 variaciones), op. 9. 1808. J-55
10. 'Momento capriccioso per il Piano', op. 12. 1808. J. 56.
11. 'Gran polonesa' para Piano, op. 21. 1808. J. 53.'
12. Seis Piezas para Piano a cuatro manos, op. 10. 1809. J. 81-6.
13. Grosse Sonate, en do, nº 1, op. 24. 1812. J. 138.
14. 'Sieben Variationen für das Piano', sobre la romanza « A peine au sortir de l'enfance » de la ópera Joseph de Mehul, op. 28. 1812. J. 141.
15. 'Sechs Favorit-Walzen der Kaiserin von Frankreich, Marie-Louise'. 1812. J. 143-8.
16. Canción Rusa "Schöne Mirika" para Piano (nueve variaciones), op. 40.1815. J. 179.
17. 'Grosse Sonate', en la bemol, nº 2, op. 39.1816. J. 199.
18. 'Grosse Sonate', en re menor, nº 3, Op. 49.1816. J. 206.
19. 'Sieben Variationen uber ein Zigeuner-Lied', op. 55. 1817. J. 219.
20. Ocho Piezas para Piano a cuatro manos, op. 60. 1818-19. J. 236, 242, 248, 253, 254, 264, 265, 266.
21. Rondo Brillante ("La Gaîté "), op. 62. 1819. J. 252.
22. 'Aufforderung zun Tanz' (Invitación a la danza). "Rondo brillante", op. S. 1819. J. 260.
23. Polaca Brillante ("L'hilarité"), op. 72. 1819. J. 268.
24. Grosse Sonate, en mi menor, nº 4, op. 70, 1822. J. 287.

25. Melodía. 1811. Treinta y dos compases de melodía, sin acompañamiento. J. 119
26. 'Sächsisches Zapfenstreich'. 1818

INSTRUMENTACION Y ARREGLOS

1. Instrumentación de 4 Lieder del Duque Emil Leopold. Voces y 7 instrumentos de viento. J. 150-3.
2. 'Umarbeitung und Instrumentirung das Duetts' «Ein jeder Geck sucht zu gefallen », extracto del Singspiel 'Die Verwanlungen' de Weigl. 2 sopranos y 9 instrumentos. 1814. J. 162.
3. 'Instrumentirung und Bearbeitung der Ariette' "Ihr holden Blumen», extracto del Singspiel 'Die Verwandlungen' de Auton Fischer. Soprano y orquesta. 1814. J. 163.
4. Instrumentación del Recitativo y Cavatina "Von dir entfernt, Geliebter» de Päer, para « Hèlène » de Mehul, Soprano y orquesta. 1817. J.215
5. Instrumentación del Recitativo y Duo «Ja, liebe, ich bin entschlossen!» de Nasolini, para « Hèlène » de Mehul. Soprano, tenor y orquesta. 1817. J. 216.
6. 'Musik und Gesang' "Du, hoher Rautenzweig» zu einem Prolog von Hell. (Armonización e instrumentación del 'God save the King' para coro y 6 instrumentos de viento). 1819. J. 271.
7. Reducción para piano de la opera 'Samori' de Vogler. 1804. J. 71