

MOZART: RETRATO DE UN GENIO UNIVERSAL

MARIA VICTORIA DE ANCOS Y CARRILLO

Numeraria

1.- INTRODUCCIÓN: IMÁGENES DE SU VIDA

En este año de gran significado para la música universal, por la conmemoración del 250 aniversario del nacimiento de Wolfgang Amadeus Mozart, obedeciendo a mi sentimiento y admiración por la grandeza de este genio incomparable, y muy cerca ya de la celebración del día de Santa Cecilia, que fue y sigue siendo patrona universal de la música, y protectora de todos los que la practicamos y sentimos, es mi propósito y al mismo tiempo deseo y me honra, compartir con todos ustedes unos momentos musicales de palabras y voz cantada, que nos sirvan de homenaje y al mismo tiempo nos introduzcan en las composiciones operísticas de Mozart, que a mi modo de ver dentro de toda su obra, son las que a través de sus personajes nos pueden mejor transmitir, no sólo las inquietudes y vicisitudes de la sociedad de entonces, sino al mismo tiempo, el sentir y la forma de ver la vida de nuestro genial compositor.

Wolfgang Amadeus Mozart, Wolfertl, apodado así en su niñez y en sus años más jóvenes por los suyos, nace el 27 de enero de 1756 en Salzburgo. Sus padres le llamaron Johannes Crysostomus Wolfgang Gottlieb. Gottlieb, se transformaría más tarde en el conocido nombre de Amadeus.

Leopold Mozart, su padre, habiéndose decantado no por la profesión religiosa y los estudios teológicos como le había instado su protector, un canónigo de Ausburgo, sino por el Derecho; se estableció en Salzburgo, ciudad que destilaba música por sus más recónditos rincones, para ir a la universidad y estudiar leyes. Pero la vida más tarde le regaló poder optar en su vocación por la música, a ser profesor de violín del conservatorio de Salzburgo y cuarto violín en la orquesta de la corte episcopal.

Casa en 1747 con la hija de un clérigo, Anne Marie Pertl, mujer cariñosa y agradable, en contraposición al carácter duro, inteligente y astuto de su marido.

Fruto del matrimonio nacieron siete hijos de los cuales sobrevivieron dos: Marianne, apodada familiarmente «Nannerl» y Wolfgang Amadeus, «Wolferl».

Anne Marie Pertl, «Maria Anna», nació en Sankt Gilgen, cerca de Salzburgo, de una familia de pequeña burguesía.

Curiosamente su padre fue cantante y profesor de canto en el convento de San Pedro de Salzburgo, y legó esta inclinación a su hija Maria Anna, quien recibió varias visitas del ya maduro tenor Raaff, que cantaba para ella sola y al que dedicaba estas palabras: «Estoy plenamente enamorada de su canto». Su hijo Wolferl heredaría más tarde estas cualidades, que le llevarían posteriormente a elegir cuidadosamente los cantantes que interpretarían sus composiciones operísticas.

Maria Anna quería con amor profundo a su hijo, aunque este sentimiento fue siempre contenido y menos expresado que en la figura de su padre Leopold hacia el niño prodigio. Pero debemos reseñar que la relación materno-filial se cristalizaba en compartir los mismos gustos en bastantes aspectos: por ejemplo su amor por la vida animada y también por el teatro.

Anne Marie se casa a los veintiocho años con Leopold, toda vez que su matrimonio parece ser que fue muy feliz.

Por su parte su marido llegó más allá de las fronteras del amor paterno, volcando todos sus ánimos en sacar adelante a su hijo en el mundo de la música y de la sociedad vigente.

Brion califica la música de Leopold, de «carácter racionalista metódico, sin elevación, sin verdadera inspiración, mediocre y minuciosa», resaltando únicamente como valioso el método de violín que publicó en 1756, por su aplicación práctica al instrumento y toda la metodología, pensamientos y opiniones que dejó escritas sobre la música en general. En este sentido «L'École du violón» constituye una de las fuentes más valiosas para el estudio de la obra de los Mozart.

Si retratamos la imagen de la infancia de Mozart, encontramos a un niño de salud frágil, porque posiblemente según algunos, no fue alimentado

con leche, sino con agua azucarada en sus primeros meses de vida. Guapo, de estatura mediana, cabeza algo grande, hermosos ojos y cara risueña, según descripción de Marcel Brion. De carácter alegre, sensible y extrovertido, espontáneo y de buen sentimiento, generoso y paciente, le encantaba jugar con los animales y pudo dado su temperamento, resistir posteriormente las amarguras a las que estuvo abocado durante toda su vida.

Leopold Mozart se convirtió en el profesor exclusivo de sus dos hijos y el pequeño genio debía mucho a la formación recibida de su padre, a quien según él admiraba y veneraba más que a nadie después de Dios.

Escuchando las clases que su hermana recibía de su padre y las tertulias musicales organizadas en su casa, (no olvidemos que el siglo XVIII vivió por y para la música y no existía familia de la pequeña burguesía, que no formase con sus hijos un cuarteto o un trío, que casi siempre estaba más cerca de la pasión por la música que de una gran calidad técnica), el pequeño Mozart atrajo hacia sí la música como parte indisoluble con su persona, de tal manera que ya nunca pudo vivir sin ella, pero siempre la conjugó con las escenas más triviales de la vida cotidiana, como el silbido a sus canarios de las melodías que componía.

Es curioso también resaltar, por lo que pudo tener de trascendencia a lo largo de toda su obra, las grandes aptitudes que Wolfgang tenía para las matemáticas, no olvidando que lo que hoy llamamos lenguaje musical o en mis tiempos «Solfeo» es lo más parecido a dicha ciencia, que guarda estrecha relación con el ritmo y la armonía, pues la configuración estructural de una partitura tiene que ser llevada a término a través de un complicado entramado, que conjuga la perfección en el orden de los grupos rítmicos, la melodía y la armonía vertical, con la belleza e interpretación, por medio de los signos que las regulan en una composición.

De ahí, pienso, la estrecha unión entre la facilidad que tenía Wolfgang para las matemáticas y la genialidad de sus composiciones, en las que demuestra estas curiosas y a la vez ineludibles y grandes aptitudes.

Después de haber aprendido mucho en las clases de su hermana Nannerl, el niño recibió sus primeras lecciones a los cuatro años. Según su progenitor daba muestras de poseer gran instinto musical y una gran memoria acústica, que aplicaba sobre el clavicémbalo para el cual realizó sus primeras composiciones, pues a comienzos de 1761 escribió su primera obra «Minueto y trío». En el mismo año, el pequeño Mozart ofreció su primer concierto

llevado de la mano de su padre en la universidad de Salzburgo, donde destacaron sus dotes de improvisación y la facilidad para la lectura de la música a primera vista.

El deseo de Leopold Mozart, maestro severo y rígido, de conseguir para su hijo un puesto mejor remunerado que el de Salzburgo donde no dejaba de ser un segundón, a la vez que para él mismo un empleo estable y bien pagado, que le permitiese completar la formación del niño y realizar sus sueños de compositor, le llevaron durante muchos años a someter a sus hijos a un régimen de explotación, toda vez que Nannerl y Wolfgang realizaron una sucesión de giras sin fin, que les arrebataban su infancia y adolescencia, sobreviniendo a la persona del joven genio una gran presión psicológica, que terminó por sumirle en el agotamiento y en largas temporadas de tristes depresiones además de otras enfermedades, que al parecer, pudieron ser la causa de su temprana muerte.

A partir de 1762 Leopold presenta a su hijo en Munich, Viena, París y Londres, rindiéndole homenaje y admiración desde los reyes hasta los altos dignatarios de países europeos, escritores, poetas, filósofos y colaboradores de la Enciclopedia como Voltaire.

Pero no podemos omitir que junto a las intenciones y objetivos de Leopold, se encontraba la cruel idea de exhibir a los dos infantes como títeres de circo en sus numerosas galas, llegando a interpretar los dos a cuatro manos en el mismo clavicémbalo, poniendo encima del teclado un paño para tocar sin ver las teclas.

A pesar de haber muerto muy joven, Mozart vivió como músico y como persona, la plenitud comparable a la de los artistas más ancianos, no solo por sus largas vivencias en los distintos países europeos, sino por su capacidad para crear, vivir, sentir y comprender. Tengamos en cuenta que a los dieciséis años era ya un compositor en la plenitud y madurez de su talento, debido también a la acumulación de influencias recibidas en cuanto a la ópera, a la música sinfónica o a la polifonía clásica se refiere. También estas influencias se acusan en sus composiciones sacras diversificadas en gran variedad de formas como la polifonía italiana, el aria napolitana, las composiciones tradicionales de los coros austriacos, el contrapunto barroco, el coral luterano o la salmodia litúrgica.

El desarrollo de su personalidad se vio considerablemente conformado por las tres estancias de Mozart en Italia, que le hicieron

pasar de una educación provinciana recibida anteriormente, a otra más elegante y clitista. Tengamos en cuenta que Italia era entonces el país que marcaba musicalmente la pauta en Europa, imponiendo así sus gustos, sus compositores e incluso sus cantantes. Nápoles, capital del canto, había creado un estilo de comedia bufa y drama lírico que todo el mundo trataba de imitar.

Italia le ayudó a descubrirse a él mismo, lo que le condujo a la creación de las más bellas obras del arte musical, al tiempo que allí disfrutó de las enseñanzas del venerable padre franciscano Giovanni Battista Martini, el más famoso teórico musical de la época, quien llenó a Mozart de un profundo amor por la polifonía clásica y que fue el paño de lágrimas del compositor, quien le contaba sus desvelos, penas y angustias, relacionadas sobre todo con su padre, que dejaba de estar cada vez más a la altura de las circunstancias; y del Arzobispo Colloredo, quien contemplaba con frialdad y desdén las composiciones del joven genio. A la vez, recibía también otras influencias como la de Johann Christian Bach, hijo menor del inmortal «cantor de Leipzig», quien le demostraba un gran afecto.

En la plenitud de su adolescencia Mozart podía ser considerado como un gran compositor. A los doce años había compuesto ya su primera ópera «Bastian y Bastiana», y sin haber cumplido los diecisiete estrenó otra en Milán: «Lucio Silla».

En 1772 recibió su primer salario de 150 florines, concedidos por el entonces Príncipe-Arzobispo de Salzburgo Hieronymus Colloredo, para cuya entronización compuso Mozart la serenata dramática «Il sogno di Scipione».

La década de los setenta fue una etapa importante para la actividad profesional y social de Mozart. Además de ser una época fructífera en lo que se refiere a sus composiciones, dado que creó obras infinitamente variadas tanto para los salones principescos y nobles como para la capilla episcopal de Colloredo, fueron también estos años de una gran lucha interna para el músico, por tratar de ser lo que quería ser sin resultados, reduciendo así su desarrollo musical que se remitía a producir obras para la orquesta de la corte, para la catedral y ciertas ocasiones especiales.

Las relaciones con Colloredo bajo las órdenes de éste, fueron siempre de una cruda tirantez, siendo el joven músico víctima de sus desprecios y humillaciones.

Toda esta situación desembocaría en 1781 a solicitar su dimisión al arzobispo, revelándose contra tal tiranía para labrarse su propia fortuna, pero sus dotes para abrirse camino en la sociedad de entonces eran precarias, como escribió el barón Grimm (que había tenido al músico acogido en su casa durante su estancia en París), a su padre Leopold: «Le iría mejor si tuviera la mitad de talento y el doble de sagacidad y astucia».

Otro aspecto que nos completa el perfil personal de Mozart fue su relación con las mujeres, y de cómo éstas influyeron directamente sobre todo en sus composiciones operísticas.

Parece ser que las damas en su vida, ocupaban un lugar más preferente en lo que toca a sus sentidos que en su corazón. Siempre se enamoraba de mujeres que eran bastante mediocres, humana, intelectual y espiritualmente, sin idealizarlas lo más mínimo como harían después los románticos. En este sentido podemos decir que era un hombre totalmente rococó; adoraba la belleza corporal aspirando a una unión total entre el alma y la inteligencia, pero a falta de esto, se conformaba como escribe Marcel Brion con «una simple intimidad sensual» que sería la base de su unión matrimonial con Constance Weber.

En todo caso, lejos de ser un Don Juan, Mozart se entregaba totalmente cuando se sabía amado, con una gran dosis de ternura que desde su niñez caracterizaría su vida sentimental.

Hasta el verano de 1781 el joven compositor no había pensado todavía en el matrimonio, pues para él constituía un inconveniente en unos momentos de su vida, en los que su mirada estaba totalmente enfocada hacia la consecución de sus aspiraciones profesionales. Sin embargo fue seis meses más tarde, en las navidades de 1781, cuando Mozart escribe una carta a su padre confesándole su cambio de parecer y sentimiento sobre el matrimonio, a raíz de su enamoramiento de una de las hermanas de la vienesa familia Weber : Constance. (Recordemos que anteriormente estuvo enamorado de Aloysia Weber, mujer que según sus palabras era falsa, malvada y coqueta).

Mozart presentó a Constance como el corderillo de los Weber, la más dulce y juiciosa, la mejor. A la contra, este noviazgo desagradó enormemente a su padre Leopold, quien preveía que el matrimonio vendría a resquebrajar todo aquello que él había construido para su hijo, tanto económica como profesional y humanamente; pero a pesar de todo, Mozart

y Constance verían cumplidos sus deseos de convertirse en esposos el 4 de agosto de 1782. El matrimonio se celebró a expensas de la varonesa Waldstättin, quien pagó la suma de 1.500 florines para los gastos de la ceremonia, que se llevó a cabo en la iglesia de San Esteban de Viena. Al fin, Leopold hubo ya de claudicar ante las circunstancias.

El matrimonio tuvo seis hijos, atravesando estrecheces materiales hasta el estreno de la ópera «Die Entführung aus dem Serail» (El rapto del Serrallo) en 1782 en Viena, que traería consigo numerosos encargos de conciertos. Podemos decir que esta ópera compuesta paralelamente al correr de estos acontecimientos, representaba entre otras cosas la alegría del amor consumado en la juventud, y al mismo tiempo el carácter infantil de Mozart (en opinión de algunos), que no terminaba todavía de afrontar la dureza de la realidad.

Según diversos estudiosos Constance no era la esposa que Mozart hubiese necesitado. Aunque tocaba un poco el piano y tenía cierto talento para el canto, su unión con la música nunca fue demasiado profunda. Mujer inepta para llevar una casa y olvidadiza de las tareas de la vida cotidiana, nunca estuvo a la altura no solo de encargarse de las necesidades especiales de un músico de la categoría de Wolfgang, sino de valorar en su sentido más profundo, todo lo que encerraba la gran sensibilidad y cualidades humanas y técnicas que refundían ese ser tan especial, por falta de sacrificio y estima personal hacia su marido. Sin embargo Mozart, aunque no dejaba de reconocer la mediocridad de su esposa, siempre estuvo enamorado de ella, toda vez que su mujer a lo largo de su vida matrimonial, sería una compañera de placer, pero incapaz de compartir con su marido la alegría del espíritu, manteniéndose constantemente al margen de él en este sentido.

La década de los años ochenta fue especialmente fructífera para Mozart en el terreno musical y profesional pues en este periodo concurrían las composiciones de lieder alemanes e italianos, con las más esplendorosas creaciones operísticas. Sin embargo, los tres últimos años de su vida estuvieron llenos de desdichas, sobre todo debido a los problemas económicos. La enfermedad ya iba haciendo mella en su frágil persona, y el músico iniciaba su última obra inacabada: el «Réquiem», composición que fue interrumpida cuando le sobrevino la muerte. Investigadores del tema nos trasladan que Mozart afirmó, que con esa obra estaba escribiendo la música de sus propios funerales. Dos días antes de su muerte el músico recibía a un grupo de

amigos, que interpretaron junto a su lecho los fragmentos del Réquiem que había compuesto.

De todos es sabido que Mozart sufrió durante toda su vida, no sólo el ser ignorado en propia tierra como artista insigne, sino también los continuos celos de otros músicos contemporáneos, entre los que se ha destacado siempre al maestro Antonio Salieri, (compositor de la corte y uno de sus grandes rivales en Viena), a quien los incisivos rumores que corrían por aquel entonces, habían atribuido la muerte de Mozart por envenenamiento. Asimismo, se divulgó también otra versión de haber sido asesinado por orden de algunos compañeros de la masonería, en la cual militaba, por el hecho de haber dado a conocer algunos secretos de la ideología de estos grupos a través de sus composiciones operísticas. No obstante, el dictamen médico reseñaba que falleció de fiebre reumática, y hoy día, la opinión especializada ha llegado a la conclusión afirmativa de la certeza de su muerte natural.

Sea como fuere, en aquel otoño de 1791 el espíritu de nuestro entonces joven Wolfgang, dejaba este mundo para desconsuelo de muchos y el abandono de otros, la noche del 5 de diciembre, en la ciudad de Viena. Las exequias tuvieron lugar en la Catedral de San Esteban, y dos días después por falta de medios y de sentida admiración, siguiendo las ordenanzas funerarias de aquel entonces, fue enterrado en una fosa común en el cementerio de San Marcos, lo que no nos ha permitido hasta el momento, conocer el paradero físico donde reposan los restos de uno de los genios más queridos y admirados de todos los tiempos.

2.- RELIGIOSIDAD Y MASONERÍA

Centrémonos ahora en dos aspectos importantes de la persona de Amadeus: su religiosidad y la masonería, dos facetas que marcaron con rigor toda su vida, reflejándose al mismo tiempo en su obra musical.

Es mi deseo comenzar este análisis con una frase de Marcel Brion que retrata a nuestro personaje: «la efusión religiosa del joven músico, es todavía la de un niño que habla a la Santísima Virgen, con toda la franqueza y la ingenuidad del corazón más puro». Esta es, señoras y señores, la esencia

espiritual del sentir de Mozart, cristalizada constantemente sobre todo en sus más bellas composiciones religiosas. Pero nos desconcierta la circunstancia de que en su juventud ingresara en la masonería, en contraposición a estos otros sentimientos. No obstante el hecho de que fuese masón no le impidió nunca ser un católico muy piadoso, acudiendo regularmente a misa con su esposa Constance y tomando la comunión con ella.

En una carta que escribió a su padre el 17 de agosto de 1782 decía: «he comprobado que nunca había rezado con tanto fervor y no había confesado ni comulgado con tanta devoción...».

Durante su estancia en París, Mozart iba a rezar el rosario a la iglesia y su naturaleza era tan profundamente religiosa, que no se puede diferenciar la música de iglesia propiamente dicha, como las misas, motetes y vísperas, de la de las cantatas y marchas fúnebres masónicas, incluyendo «La flauta mágica». En este sentido Alfred Einstein dijo que en Mozart, catolicismo y masonería eran dos esferas concéntricas.

La masonería tuvo su origen en las corporaciones de gremios de «masones» o albañiles, constructores de grandes catedrales góticas europeas. Pero según López Fidalgo, cabe atribuir también su origen a la construcción del templo de Salomón, y a las tradiciones simbólicas del mundo copto en Egipto y viejos asentamientos de nasoreanos, alrededor de la «media luna fértil».

La francmasonería en el siglo XVIII era una red de asociaciones constituidas en «logias», que se extendía desde las colonias británicas en América hasta los principales países europeos.

La primera logia francmasónica del Imperio Austriaco fue fundada en Praga en el año 1726. Con el Emperador José II la francmasonería floreció especialmente en Viena.

En las logias coincidían personas casi siempre de clase social burguesa y sobre todo intelectuales, que propugnaban las ideas de la Ilustración y veían en las premisas de la fraternidad y ayuda mutuas, un foro para sus aspiraciones intelectuales, a la vez que el varón que optaba a ingresar debía declarar su fe en la existencia de un Ser Supremo y en la inmortalidad del alma.

El 14 de diciembre de 1784, ingresa Mozart con el grado de Aprendiz en la Logia Zur Wohltätigkeit (de la Beneficencia), siendo

introducido por el barón Otto Von Gemminger Hombag, a quien dedicaría posteriormente algunas composiciones.

El entusiasmo por la logia le hizo muy pronto llegar a ser Maestro, trasladando este interés a su padre Leopold, que ingresó más tarde junto con el músico Joseph Haydn, introducido personalmente por Mozart y gran amigo de éste.

La masonería se implicó estrechamente con la música, entendiéndose esta como una de las siete artes que proporcionan el equilibrio del alma.

Son muchas y variadas las obras que Mozart compuso para su logia: cantatas, himnos, odas fúnebres, lieder, operas, etc. El sentido de esta música lo describe muy bien la estudiosa Ana Nuño con esta frase: «Mozart llevó a la música el nuevo espíritu revolucionario característico del siglo de las luces».

Se puede entender que las composiciones masónicas de Mozart llevan inmerso su sello particular, un sello que se concreta en opinión de Enst Newman en su especial gravedad y solemnidad, algo que no es habitual incluso en sus obras más serias ó de carácter más dramático, escritas en tono menor. (Recordemos que este tono se caracteriza por un aire más triste y melancólico que el de los tonos mayores).

Uno de los aspectos importantes a tratar sobre la religiosidad de Mozart, es el referente a su idea y forma de sentir sobre la muerte, algo que también encontraremos reflejado en su obra tanto instrumental como operística.

Hay un famoso poema de Mathias Claudius que Marcel Brion cita en sus estudios mozartianos titulado «la muerte y la joven», y sobre el que Schubert escribiría sus lieder más bellos, que se puede entroncar directamente con los pensamientos que Mozart tenía sobre la muerte, y que podemos ver claramente reflejados en una carta escrita a su padre en 1787, cuando este último se encontraba enfermo; pues murió repentinamente en Salzburgo estando componiéndose al mismo tiempo la ópera Don Giovanni. Hay que añadir a esto también, el distanciamiento en la relación paterno-filial que en los últimos años de la vida de Leopold se hizo más patente, pues la proximidad y cordialidad de épocas anteriores, habían desaparecido entre padre e hijo sin un motivo aparente digno de preocupación. Transcribo literalmente las palabras de Mozart a este respecto: «Como la muerte en sentido estricto, es la auténtica meta de

nuestra vida, desde hace unos pocos años me he habituado tanto a ella, el verdadero mejor amigo del hombre, que su imagen no solo no tiene nada de espantoso para mí, sino, precisamente, mucho de tranquilidad y de consuelo. Y agradezco a mi Dios que me haya concedido la oportunidad, usted me comprende, de conseguir conocerle como la clave de nuestra verdadera felicidad. Nunca me acuesto en mi cama sin pensar en que, aún siendo tan joven, quizás no vea ya el siguiente día; y sin embargo, ninguna de las personas que me conocen podrá decir que mi trato sea osco ó triste. Doy cada día las gracias a mi Creador por esta felicidad y se la deseo de corazón a todos mis congéneres».

La clarividencia de estas letras es tan obvia que tras las lectura de esta carta la idea «redentora» de la muerte en Mozart, su visión de Dios y su espiritualidad, nos acercan a un hombre profundamente religioso, que según Arthur Hutchings ingresó en la logia masónica llevado por el culto a la amistad y en su deseo de mitigar su soledad, rodeándose de amigos inteligentes y comprensivos. Sin embargo como nos recuerda Hutchings, la francmasonería «no dejaba de constituir un complemento para Mozart».

Mi opinión, es que en el espíritu musical de Mozart pudieron confluír dos personalidades diferentes: una, la que transparenta sus ideales masones a través de obras claves que reflejan dichas premisas, (recordemos la ópera «La flauta mágica»), y otra, la que refleja el realzamiento fervoroso de la existencia de Dios, al que alaba y engrandece a través de composiciones bellísimas, que constituyen de un lado, a veces una plegaria, tomemos como muestra las Letanias Lauretanas dedicadas a la Virgen, y de otro, en algunas ocasiones, una adoración y exaltación sublimes a la Eucaristía, que plasma por ejemplo en su tan interpretado y famoso «Ave Verum, Corpus Natum».

Cabría decir, que quizás dentro del gran genio existía una lucha que se debatía entre los ideales de la sabiduría, la razón y la naturaleza, a los que él mismo se acogió en su ansia de ser arropado por la solidaridad de sus compañeros, que harían posibles sus propósitos de abrirse camino en el mundo profesional y de la música, huyendo así de la triste infancia vivida, y el Gran Dios, que existía en el fondo de su corazón, al que nunca dejó de adorar a través incluso de su participación en la Eucaristía, y al que estoy segura, se acogía en sus momentos de desesperación y también de agradecimiento. He ahí entonces, el misterio insondable de una personalidad

tan especial y a la vez tan humana, cuyo aspecto queda oculto para las gentes que le admiran.

3.- SU MÚSICA Y SUS ÓPERAS

Introduciéndonos ahora plenamente en el análisis de la música de Mozart, concretamente a través de sus composiciones operísticas, me gustaría trasladar como primera idea, la consideración de que nos encontramos ante un músico polifacético o con una doble vertiente: por un lado, la que le impulsa a componer unas obras de gran altura y categoría, que rebasa la sublimidad espiritual y lleva consigo una dimensión compositiva, en gran medida determinada de un lado por su genialidad, y de otro quizás, por el ambiente intelectual frecuentado en las logias masónicas; y por otra parte, la vertiente más cercana a las gentes sencillas y al espectador más llano, a quien iban dirigidas ciertas composiciones operísticas, representadas en teatros destinados a este tipo de público y con un sabor esencialmente popular, si bien mezclado en muchos momentos con la pureza y el estilismo de unas composiciones de gran altura técnica. La mezcla de estas dos facetas la trabaja Mozart de una manera singular, dando así el resultado que el espectador disfruta de una manera plena, y consiguiendo unas cotas de gran altura en el aspecto global de sus composiciones.

Aunque se puede decir que la imagen de Amadeus es para nosotros la de un músico polifacético, a la vez que en él se reúnen todo tipo de condiciones especiales para la creación de composiciones tan espléndidas, no dejó al mismo tiempo de entregar y recibir las más variadas influencias de los músicos y estilos contemporáneos, siendo él también impulsor o predecesor de muy diversas formas para la creación de las partituras en etapas posteriores. En este sentido, no se puede considerar a Mozart como el creador de una escuela, pero si supo sintetizar los más diversos estilos o lenguajes musicales, y quizás por ello Rossini reservó para él la categoría de «único».

Se puede decir que fue Italia el lugar de donde Mozart, a través de sus tres estancias allí, aprendió enormemente, disfrutando así mismo de las enseñanzas del venerable Padre Giovanni Battista Martini, el más famoso

teórico musical de la época, quien trasladó a Wolfgang su profunda admiración por la polifonía clásica. Como hemos dicho, Italia era entonces el centro neurálgico de todas las influencias, sobre todo en lo que toca a la ópera, imitándose de allí todas sus esquemas compositivos, a la vez que Nápoles se constituía en la capital del canto, creando así un estilo propio de drama lírico. Estos influjos llegaron por descontado a Viena, a pesar de los esfuerzos de Mozart por crear una ópera autóctonamente alemana: «cada nación, (decía), tiene su propia ópera, ¿porqué nosotros los alemanes no la habríamos de tener?». En el teatro las óperas se cantaban en italiano al espíritu de la escuela napolitana; y por supuesto, las representaciones que predominaban correspondían la mayoría a Paisello, Cimarrosa, y naturalmente a Salicri, aunque este último se formó en Viena bajo la dirección de Gluck. Salicri siempre se mostró con Mozart como un adversario celoso; y aunque alabó su representación de «La flauta mágica», no veía con buenos ojos la ascensión continúa, musicalmente hablando, de la persona de Wolfgang.

Sin embargo Gluck, aún siendo maestro revolucionario de la implantación de nuevo de la ópera seria, a la que añadió algunas modificaciones, fue un admirador cariñoso de Mozart, trasladándole su felicitación cordial cuando tuvo lugar el estreno de la ópera «El rapto del serrallo».

Gran admiración sentía el joven Wolfgang por su contemporáneo Johann Christian Bach, de quien recibió influencias e inspiración para sus sinfonías concertantes. Siguiendo esta línea, su relación con Joseph Haydn llegó más allá del traslado de las ideas musicales, existiendo entre ellos una gran amistad que siempre fue en aumento, a la vez que el maestro recibió de Mozart algunas ideas para la creación de su música sobre todo en el aspecto teatral, no olvidando que casi todas sus creaciones operísticas pertenecen al género de la ópera buffa, siendo la mayor parte anteriores a las obras de su joven amigo. Pero fue Haydn quien hizo conectar a Mozart con la línea romántica, aunque no se le pueda considerar todavía como tal. Sin embargo, si fue precursor de muchos modelos que con posterioridad tomarían los músicos del romanticismo, a la vez que a su estilo también le imitó Beethoven, introducido de lleno en la música de Mozart de la mano de su maestro y compositor Christian Gottlob Neefe, en sus primeras etapas creativas.

No podemos tampoco dejar de reseñar, en este conglomerado de influencias y supremacías artísticas, al español y valenciano Vicente Martín

y Soler, personalidad musical en aquella época sobre todo en Italia, donde se impuso como compositor de ópera en los teatros italianos. Se estableció en Viena en 1785, convirtiéndose en el rival de Mozart y cobrando mucho éxito con su famosa ópera «Una cosa rara ossia Bellezza ed honesta», que adquirió mucho renombre posteriormente, porque Mozart utilizó en su «Don Giovanni» (Don Juan) un tema de «Una cosa rara».

Eran tiempos difíciles para abrirse camino en Viena como compositor, de hecho fue en Praga donde sus óperas alcanzaron más éxito, pero la intervención y el valioso apoyo personal del Emperador José II, quién a su vez contrataba personalmente a los cantantes y daba instrucciones directas para la puesta en escena, hizo que las óperas de Mozart pudieran representarse en el Teatro Nacional.

Los orígenes de la ópera debemos buscarlos en los dramas de carácter litúrgico con comentarios musicales, y a los misterios que en latín solían representarse en iglesias, en determinadas festividades religiosas durante la Edad Media. De hecho, algún crítico de nuestro país considera que el levantino Misterio de Elche (s. XV), es una de las obras precursoras del género.

Otros estudiosos encuentran también los orígenes de la ópera en los llamados «Intermedii» del Renacimiento, que eran una especie de cuadros escénicos que acompañados de cantos, danzas y grandes escenarios teatrales, se representaban entre los actos de los dramas y comedias. Recordemos también, que fue en el siglo XVI cuando la mujer se incorpora definitivamente como cantante, a la interpretación de las representaciones operísticas.

En el siglo XVIII, que ahora nos ocupa, la precedente «ópera seria» será sustituida por la llamada «opera buffa», con personajes de la clase burguesa, criados, vendedores, ladrones, etc, y con sus típicos comportamientos, teniendo en el aspecto musical cada vez más importancia las melodías y danzas de origen popular, pero sin renunciar al llamado «aria da capo» de la ópera seria, ni a los virtuosismos vocales de dicha época.

Paralelamente a la aparición de la «opera buffa» surgirá en Alemania el llamado «singspiel», comedia musical en lengua alemana con diálogos hablados, como germen fundacional de la ópera alemana, y es a Mozart a quien el estudioso Martín Triana, atribuye como decimos la institución de este género precursor de la ópera romántica, a través de dos obras claves:

«El rapto del serrallo» y «La flauta mágica». En palabras de Triana, «con Mozart nace la ópera moderna, y nace también el concepto de repertorio tal como lo conocemos en la actualidad; es decir, obras que se reponen una y otra vez debido a su calidad indudable».

Desde su más temprana infancia, Mozart había tenido una clara vocación por la música teatral, digamos, la ópera, así como por analizar las representaciones operísticas llegando a aprenderlas de memoria, lo que ha llevado a muchos a pensar, que siempre tenía las composiciones terminadas mentalmente antes de escribir las notas en el pentagrama. Muestra de esta gran pasión por la ópera, la encontramos en una frase de su padre Leopold escrita en 1764 cuando el niño contaba 8 años, en la que dice: «Wolfgang siempre está pensando en una ópera que se propone representar en Salzburgo con gente joven». Ignoramos a que obra se refería Leopold. Asimismo, sus propias palabras también corroboran este amor por la ópera en una carta escrita a su padre en 1778: «No se olvide de mi deseo de escribir ópera. Envidio a todo el que está escribiendo una ópera. Podría echarme a llorar de lo impaciente que me siento cuando veo o cuando escucho un aria».

Juan Carlos Moreno, en sus estudios sobre la obra operística de Mozart, opina que dicha obra no siempre fue entendida por sus contemporáneos, pues quizás preferían un tipo de ópera más sencillo, en la que el fin primordial fuera el lucimiento del cantante, basado en la estética del gusto Barroco. Pero a esto deseo añadir que no se nos puede escapar la idea, de que el maestro salzburgués tenía especial habilidad para componer música «característica» para la voz, pues el fin principal que perseguía era transmitir al espectador la energía interna de los personajes con sus alegrías y sufrimientos, virtudes y defectos, y todos sabemos que la voz, que refunde a la vez el alma y el cuerpo, es el único instrumento capaz de conseguir tan sublime fin, incluso me atrevería a decir que por encima de la propia técnica vocal, que siempre constituirá un apoyo para el cantante, pero no el objetivo principal para la transmisión del sentimiento.

A propósito de esta reflexión, me gustaría reseñar que la música de Mozart, en cuanto a la escritura de la voz se refiere, a mi modo de ver encarna una dificultad cuasi inalcanzable, teniendo en cuenta que hay pasajes en los que el cantante tiene que desplegar sus grandes habilidades de virtuosismo técnico, en lo que a las florituras, agilidades, picados y agudos se refiere; virtuosismo que de no encontrarse de natura en el intérprete, es casi imposible conseguir a través de un arduo e intensivo trabajo de la voz.

Otro aspecto en el que reparo en este sentido, es también la gran cantidad de octavas escritas en sus arias, que producen un ascenso y descenso de la voz en forma de estiramiento, muy complicado de salvar, si no es a través de un portamento interno muy trabajado. A colación de esto, puedo confirmar que esta contraposición que observamos en un intervalo de octava, marcado por dos notas del mismo nombre pero de agudeza diferente, se encuentra reflejada en arias como «Der Hölle Rache Kocht in mainen Herzen» de la Reina de la Noche, en «La flauta mágica», en la que a la vez podemos definir un contraste de frases musicales, a veces marcadas por el desgarró e histerismo grave y maquiavélico del personaje, exigiendo en este sentido una voz firme y de peso muy denso, con otras frases dentro del mismo aria totalmente ágiles, y de una fragilidad y volatilidad absolutas, junto a la transparencia y ductilidad de los picados cristalinos; que exige más bien una voz apuntillando el diafragma y de una sutilidad mucho mayor. He ahí, ante las exigencias del compositor, el valor de la destreza del cantante para abordar técnicamente con éxito la interpretación de sus obras.

A la vez, pienso que en aquellos tiempos, tampoco se tenía un conocimiento exacto y concreto de lo que yo califico como la apertura del «hueco de la voz», a través del cual hoy día podemos encajar este tipo de dificultades con mayor facilidad. Todo esto me lleva a pensar que los cantantes de entonces, no podían interpretar este tipo de composiciones, sino a través de una voz pudiéramos calificar de «falsete», quedando así toda la agilidad en la cabeza, y sin fondo alguno ni mezcla de registros. Compensa más entonces, el trabajo realizado con las nuevas técnicas vocales, aunque el esfuerzo sea mucho mayor para conseguir los fines que pretendemos, que el dejarse engañar por una técnica en falsete, que a la larga aunque no a priori, resulta ser perjudicial para la voz por su futuro forzamiento.

Este modo de cantar, observo que pudo venirse dando hasta después de 1930 o 1940, pues en diversas grabaciones de aquella época, se pueden escuchar voces con unas características que adolecen de un carácter compacto, aterciopelado y homogéneo. Es pues hoy día, bajo mi punto de vista, y a partir del nacimiento y diversificación de las distintas escuelas de técnica vocal, cuando realmente bajo los efectos de dichas técnicas, se ha conseguido una valiosa interpretación de las composiciones mozartianas, algo que ni el mismo genio hubiera podido imaginar, escuchando a sus cantantes contemporáneos.

Mozart contaba con sólo 11 años cuando tomó contacto por primera vez con el género teatral. El resultado fue el intermedio latino, «*Apollo et Hyacinthus*» en 1767, destinado a una representación escolar. Con 12 años compuso «*Mitridates*» y «*Lucio Silla*», primeros ejemplos de ópera seria, pero su verdadero debut en el género operístico lo constituyó una breve ópera escrita en alemán: «*Bastien und Bastiene*» (*Bastian y Bastiana*), intermezzo pastoral y cómico, que aunque logró conservar su idioma autóctono, se encontraba todavía bajo los esquemas de las normas italianas. Fue estrenada en la residencia vienesa de Franz Antón Mesmer, un médico amigo de Leopold Mozart, en 1768. Poco después llegó «*La finta semplice*» (la tonta fingida), ópera buffa en italiano estrenada en el palacio arzobispal de Salzburgo en mayo de 1769.

Hacia 1770, a raíz de su viaje a Italia, Mozart se mostraría ya como un compositor de ópera, escribiendo entonces el género que se conocía como «*opera seria*», que basaba sus argumentos en la mitología e historia grecorromanas, o a veces también en el medievo con un final feliz, y que musicalmente constaba de una serie de arias «*da capo*» separadas solamente por un bajo continuo. Pero el principal carácter de este género, se basa en el efecto virtuoso de la voz, dando prioridad a la agilidad y dificultad técnica en las florituras y adornos.

La ópera seria se hallaba en crisis en estos momentos en los que Mozart empezó a componer, siendo ya sustituida por la «*ópera bufa*» de gran variedad de personajes, ahondando en la psicología de los mismos, sin llegar a dar tanta importancia al virtuosismo del cantante.

A esta época corresponde la obra «*La finta giardiniera*» (La jardinera fingida), encargada para el carnaval de Munich en 1775 por Maximiliano III. Esta ópera tiene la particularidad de mezclar los dos géneros, el bufo y el serio, anunciando así las futuras óperas de Mozart: «*Don Juan*», «*Las bodas de Figaro*», y «*Così fan tutte*». A esta misma época corresponden «*Il re pastore*» (El rey pastor); pastoral estrenada en 1775 por encargo del arzobispo Colloredo y que según Saint-Foix lleva reminiscencias de la ópera francesa, e «*Idomeneo, re di Creta*» (Idomeneo, rey de Creta) en 1781, y que sigue siendo ópera seria con algunos cambios que quieren ya dejar ver el perfil psicológico de los personajes, abandonando a los seres prácticamente acartonados de la ópera seria tradicional.

No podemos olvidar que en el desarrollo de la obra operística de Mozart, se encuentra inmersa la esencia del romanticismo. Jean Wifold

en su «Mozart méconnu», afirma que fue precursor de la posterior corriente romántica, dejando así atrás su sello de representante de la ligereza rococó, y Marcel Brión dice al respecto: «El romanticismo mozartiano está contenido, enmascarado por el sentimiento de la grandeza humana, que para hacerse oír, fía más de la confianza en voz baja, que de las grandes explosiones arrebatadoras.»

Así pues, en una época en la que mediamos en la frontera entre el rococó y el romanticismo, podemos encontrarnos primeras óperas de Mozart con una ligereza sellada de tintes trágicos, y en óperas posteriores, al contrario, un tinte trágico sellado con reminiscencias del arte rococó.

Una nueva etapa en la creación operística de Mozart se abre con la obra «El rapto del serrallo», puntal importante que significó la vuelta a la ópera en alemán definitivamente, desde que escribió la mencionada obra «Bastión y Bastiana». Paumgartner señala, que esta obra nos conduciría a la gran ópera alemana y sin ella, «Fidelio» de Beethoven no se podría concebir.

La creación de «El rapto del serrallo», le valió ser considerado uno de los músicos más favoritos de la corte. Fue encargada por el Conde Rosenberg a Stephanie el Joven, con motivo de la visita a Viena del Gran Duque de Rusia, correspondiendo el libreto a Cristoph Friedrich Bretzner, y siendo estrenada el 16 de julio de 1782, (el mismo año en que Mozart casó con Constanze Weber), en el teatro Burgtheater de Viena. Aunque el singspiel tuvo éxito, el público vienés no sabía con que criterio juzgarlo, pues manteniendo Mozart todavía la influencia italiana, quiso con esta obra levantar el vuelo hacia unas composiciones operísticas autóctonas, con el sabor de su propia tierra. Pero fue Praga, como después en repetidas ocasiones, la ciudad que le dedicó su acogida más calurosa, a juzgar por la valoración que allí se hizo, precisamente de la conexión entre el espíritu de la opereta y la seriedad de la ópera dramática. A la vez una de las novedades principales que encontramos en este Singspiel, consistió en la introducción de la «música turca», aumentando así el carácter exótico de la obra, y que cantará el personaje Osmín a través de sus arias. En fin, toda una mezcla que contiene desde canciones populares como las que canta la criada Blonde, hasta arias de un gran virtuosismo vocal en el personaje de Constanza, quizás precursoras o en todo caso entroncadas con las interpretadas en «la flauta mágica» por La Reina de la Noche.

A «El rapto del Serrallo» le siguió «Le nozze di Figaro» (las bodas de Fígaro), ópera buffa estrenada en Viena el 1 de mayo de 1786 en el Alter Burgtheater. El libreto de esta obra fue encargado a Lorenzo Da Ponte, que colaboraba con Mozart por primera vez; basando dicho libreto en una comedia francesa de Pierre-Agustín barón de Beaumarchais, que había sido prohibida en Austria por su alto contenido político. En efecto, «Las bodas de Fígaro hubo de ser autorizada por el Emperador José II, pues se tachaba de comedia «escandalosa», en el sentido de incitar el odio contra la nobleza, dada la lucha de clases existente en aquel momento, puesto que la reforma josefina pretendía la eliminación de los privilegios nobiliarios, y la equiparación legal de todos los súbditos. Da Ponte, consiguió refundir las estructuras básicas de una ópera con el texto original, y todo ello bajo el signo general del amor, lo que consiguió un éxito absoluto en las representaciones de la ciudad de Praga. Como dato curioso, dada la variedad de reacciones del público, pongamos como ejemplo una crítica publicada en Wiener Realzeitung el 11 de junio de 1786, que rezaba: «Lo que en nuestro tiempo no está permitido decir, se canta».

Me gustaría resaltar en el comentario sobre esta ópera, la llamada al amor que hace nuestro genial compositor, en este caso a través de un personaje significativo: «Cherubino». En palabras de Sigfrid Neet «gracias a Cherubino surge la magia de la obra, en el duende de este sueño de una noche de verano». Es el querubín del amor, de una apariencia sexual ambigua, pero interpretado por una mezzosoprano que canta el amor universal, puro y cristalino, y que escucharán ustedes seguidamente trasladado a mi voz. Cherubino es un fartallone amoroso (un «mariposón enamorado»), volando de mujer en mujer, y así le caracteriza muy acertadamente Figaro, en su famoso aria «Non piu andrai» que también escucharemos esta tarde.

Hemos de resaltar en las óperas de Mozart compuestas sobre libretos de Da Ponte, léase «Las bodas de Fígaro», «Don Juan» y «Cosi fan tutte», que siempre estará presente el aspecto erótico, proveniente en su esencia del estilo de vida libertino de la aristocracia del Antiguo Régimen. Tengamos también en cuenta, que Mozart vivió en una época en la que el italiano Casanova y Da Ponte, se entregaban a sus romances, inmortalizándolos en sus memorias. Así pues encontramos el erotismo cortesano en «Las bodas de Fígaro», la deslealtad libertina en «Don Juan», la fragilidad de las parejas en «Cosi fan tutte», y la fidelidad de los enamorados en «El rapto del Serrallo». Al mismo tiempo, Pamina y

Papageno en «La flauta mágica», proclamarán la igualdad del hombre y la mujer con la divinidad.

La explosión de las representaciones de «Las bodas de Fígaro», hizo que Mozart compusiera un drama jocoso en dos actos, para ser estrenado en la ciudad de Praga: «Don Giovanni» (Don Juan). Pasquale Bondini, empresario italiano y arrendatario del Teatro Nacional de Praga, fue quien encargó la ópera al compositor, cuyo estreno tuvo lugar en esta ciudad el 29 de octubre de 1787, y por cierto, muy triunfalmente. También se representó en Viena por impulso o mandato del emperador, introduciéndose para la corte vienesa algunas modificaciones en el drama, como es el ejemplo del aria bellísima «Dalla sua pace» en sol M que se interpretará seguidamente, escrita ex profeso para el cantante vienés que representó el personaje de Octavio, y de aptitudes no muy dignas de resaltar.

El libreto lo escribió también Da Ponte, robándoselo a la obra teatral «Il convitato di pietra», de Giovanni Bertati, adaptándola con gran instinto creativo a la nueva ópera.

Aunque Mozart fue un incomprendido por sus compatriotas vieneses, en la ciudad de Praga encontró el aplauso y el consuelo que le compensaron de estos sinsabores, en los triunfos de sus representaciones operísticas.

El estudioso Pierre-Jean Jove en su libro sobre Don Juan, escribió: «No cabe duda de que el genio de Mozart se hallaba bajo el signo de la muerte».

Marcel Brion, explica que Don Juan reúne el deseo y la culpa, convirtiendo en un héroe al personaje principal porque lleva la muerte en él mismo, haciendo que dicha muerte sea una manera de vencer apoteósica, y creando así un personaje complejo que busca ardientemente el amor eterno.

El amor, tema principal en las óperas de Mózart, está inserto en Don Giovanni de una forma muy especial, ya que a pesar de que su aparición en la ópera es constante desde el principio al fin, no siendo tratado, según algunos estudiosos, con un carácter pasional y de tierno sentimiento enamorado, más que en un solo dúo, en el que los enamorados demuestran su amor, y que reza «La ci darem la mano» interpretado por Zerlina y Don Giovanni, que escucharemos seguidamente, estando lejos de expresar la frívola conquista que representa durante toda la obra el personaje de Don Juan.

Es digno también de resaltar en esta composición operística, el nexo de unión entre el papel del Comendador y su configuración musical, y la relación de Mozart con su padre, quien como hemos señalado anteriormente, murió repentinamente en Salzburgo durante el transcurso de la escritura de esta ópera, y aunque el distanciamiento entre padre e hijo era evidente, Wolfgang sufrió enormemente por su pérdida. Esta relación paterno-filial, en algunos momentos idealizada y a veces despechada, también se transparenta a través de otras creaciones operísticas (*Las bodas de Fígaro*, *El rapto del Serrallo*, *Idomeneo* ó *La clemencia de Tito*), en distintas manifestaciones, pues en palabras de Meter Gay, «Leopold Mozart obsesionaba a su hijo, incluso desde la tumba».

En resumidas cuentas, mi consideración es que *Don Juan*, consigue el milagro reflejado en la acción conjunta de los espíritus de la vida y la muerte, trasladados a los sentimientos más esenciales del ser humano: la pena, la melancolía, el dolor, las burlas; todo dominado bajo el signo de la razón, pero siempre guiado por las reglas de la belleza, trasladadas de forma sublime a la partitura.

A finales del verano de 1789, probablemente a iniciativa del emperador, llegó el encargo de escribir una nueva ópera para el próximo carnaval, que cómo no, llevaría libreto de Lorenzo Da Ponte, considerándose su fuente directa la epopeya del Renacimiento «*Orlando Furioso*» de Ludovico Ariosto, y de argumento similar. Sin embargo se considera que es la ópera de Antonio Salieri, «*La grotta di Triforio*», con libreto de Giovanni Battista Casti, la que realzaría como el precedente de «*Cossi fan tutte*». Estrenada en Viena el 26 de enero de 1790, esta «comedia entretenida» llevaba el título original «*La scuola degli amanti*» (la escuela de los amantes), cambiando de título poco después del estreno a «*Cosi fan tutte*» (*Así hacen todas*). La ópera contó solamente con 10 representaciones, debido al luto impuesto tras la muerte del emperador José II.

Su argumento trata de profundas experiencias personales, basadas en la historia de dos parejas que se separan, bajo el engranaje de una broma, y se vuelven a reconciliar al final, intentando establecer una nueva relación amorosa, todo bajo el drama real del amor. Según Braunbehrens, no se trata de una obra de intriga convencional con final feliz, sino de un drama burgués sobre los peligros del amor; en el que sobresale como aspecto más importante la faceta de la fidelidad, frente a un conglomerado de

sentimientos y pasiones enconradizos e intensos. Algunos investigadores mozartianos como Ludwig Shröder, consideran que es una obra que en su contenido deteriora la imagen de la condición femenina, debido precisamente a que recae sobre la mujer la acción de la infidelidad, aunque camuflada bajo los efectos del engaño y la prueba premeditada.

Bajo el calificativo de «obra de una gran belleza trágica», me gustaría resaltar de entre todos sus números, el sabor agridulce del trío «Soave sia il vento» que escucharemos en unos momentos, representando la hora de la marcha de los amantes, una de las despedidas más hermosas que incluye la obra operística de Mozart, tratada con una delicadeza especial en la melodía, y donde intervienen los violines y violas con los suaves pizzicatos del bajo y los instrumentos de viento, todo condensado hoy en las diestras manos del maestro Barroso al piano; dulce tristeza y tierna melancolía.

Fue con el emperador Leopoldo II, cuando las representaciones operísticas dieron un giro significativo, contratándose para las compañías a los castrados y promoviendo así, un género operístico muy distinto al teatro musical realista, en el que había trabajado y pensado Mozart. Ante tales circunstancias, no esperando más encargos del Teatro Nacional Imperial, el músico se decidió a componer para un público muy distinto y en una sala teatral también diferente, el teatro suburbano de Schikaneder en Freihaus auf der Wieden, una comedia de bromas, que estaba en estrecho parentesco con el teatro de revista y variedades de la actualidad. Su público lo formaban tanto las gentes humildes, como la burguesía y aristocracia, para tener como fin principal la diversión y el entretenimiento.

Hemos de decir que una particularidad importante a tener en cuenta en su próxima creación, es que se escribió en alemán, pues fue la continuación en cuanto idioma se refiere del «Rapto del Serrallo», con la que también guarda rasgos y caracteres técnicos en común.

«La flauta mágica» se creó a raíz del encargo e impulso del actor, libretista, compositor, violinista y al mismo tiempo arrendatario del Freihaus theater auf der Wieden, Emanuel Schikaneder, quien como colaborador de Mozart, creó el libreto y se encargó él mismo de la dirección, instalando una tramoya teatral barroca, basada en piezas mecánicas y animales como monos, lobos y serpientes, interpretando al tiempo el mismo Schikaneder, al personaje emblemático de Papageno.

Mózar puso música a un tema del antiguo Egipto, donde se encuentra ambientada esta gran creación, estando la cultura egipcia vinculada muy

íntimamente con el mundo espiritual de la masonería, del que esta ópera es un claro mensajero, trasladando a su argumento desde el rito de iniciación a las logias, hasta la culminación del mismo, en la integración total a dichas logias de los personajes principales.

Mozart, introduce en esta obra de carácter fantástico todos sus ideales sobre la amistad, la sabiduría y la verdad, prevaleciendo en todo momento, el traslado de los sentimientos más representativos de la humanidad a través de sus personajes.

«La flauta» según palabras de Ludwig van Beethoven, «es la ópera alemana por excelencia, y una encendida defensa de los principios del iluminismo y de los ideales de la masonería», que al mismo tiempo diremos que libretista y compositor compartían. Pongamos como ejemplo, entre otros muchos que aparecen insertos en la obra, significativos de los ideales masónicos, la aparición del misterioso n° 3 como símbolo de la manifestación divina y que desempeña un importante papel tanto en los rituales masónicos como en el mundo encantado. La obertura empieza con 3 acordes mayores y el tema allegro está basado en dos notas que se repiten 3 veces. El acorde triple suena después de las palabras de Sarastro, cuando éste ensalza las 3 cualidades de Tamino (virtud, discreción y caridad). Aparecen 3 damas, las hadas que intervienen en la acción, salvando, castigando, aconsejando y ayudando a los personajes principales y serán las que regalan a Tamino la flauta y a Papageno el carrillón mágico.

Como ejemplo de su música, hoy interpretamos unos de los famosos tercetos de los tres muchachos, lleno de frescura y belleza. Veremos también en el discurrir de la obra a las tres mencionadas damas, 3 instrumentos mágicos: flauta, carrillón y flauta de pan, esta última característica de Papageno, que expresa la esencia de la naturaleza, y de sonido exótico, siendo el instrumento del Dios Pan, personificación de dicha naturaleza. Tamino encuentra 3 templos a la llegada al reino de Sarastro, personaje bondadoso en contraposición al malvado y vengativo de la Reina de la Noche, e intenta entrar 3 veces, superando al final las 3 pruebas definitivas para salvar a su amada.

La fábula, que tiene como motivo primordial al príncipe que salva a una muchacha secuestrada (Pamina), musicalmente hablando reúne a los géneros de ópera seria, ópera bufa, el singspiel, el coral luterano, la canción popular alemana y los temas folklóricos de aquel entonces, toda vez que encontramos al tiempo, influencias del carácter de las obras de Gluck, y

también algunos matices que Wagner utilizará frecuentemente en sus óperas.

En todo este entramado masónico, Mozart incluye a la mujer, ya que Pamina se somete también a las pruebas del agua y del fuego, introduciendo así el elemento femenino, como innovación más humana dentro del esquema masónico, que sólo estaba compuesto por hombres.

Como muestra de la delicadeza y sensibilidad que encarna este personaje de Pamina traigo hoy en mi voz el famoso aria «Ach, ich fühls», que si por un lado goza de una belleza extrema por la continuidad y ternura de la melodía, por otro, es muy exigente con la voz en lo que a la técnica vocal se refiere, precisamente reflejado en el contraste de octavas y saltos interválicos que el cantante tiene que salvar y solucionar a lo largo del aria, evitando así toda brusquedad durante el desarrollo de los compases, para de esta manera no restar ni un ápice al carácter que el compositor ha impreso en su partitura. Esta mezcla de los precisos agudos y la voz aterciopelada ofrece como resultado un aria de un sentimiento y belleza incomparables.

En el reparto de los papeles para el estreno, se reflejan las estrechas relaciones familiares y amistosas del músico. Mozart entregó a su cuñada Josepha Hofer, el papel más difícil de cantar y que ella interpretó durante más de diez años, la Reina de la Noche, que encarna el hada malvada, el reino del mal, en contraste con el reino del bien, interpretado por Franz Xaver, en el personaje de Sarastro. Como hemos ya mencionado anteriormente, Papageno, compañero de fatigas del príncipe Tamino, fue encarnado por el libretista de la ópera Schikaneder. Hoy, escucharemos, todo el sabor popular y pastoril de este personaje cómico, reflejado en el aria «Der Vogelfänger bin ich ja», que a la vez reúne una belleza y sencillez extraordinarias.

En el segundo acto, la Reina de la Noche aparece con un aria en el que exige a su hija que mate a Sarastro, rey del templo de la sabiduría, aria que en palabras de muchos «lleva al límite las posibilidades de la voz humana». Todos sus compases gozan de ornamentaciones de puro virtuosismo, terribles saltos interválicos y notas picadas, que son a mi modo de ver, las que caracterizan esencialmente el aria, y si me permiten ustedes, realizando una reflexión sobre la misma, puedo observar que contiene dos vertientes siempre amparadas en el carácter negativo y tortuoso de este personaje: la de una voz que lleva en sí misma toda la fuerza que requiere el carácter impositivo y vengativo de esta partitura, teniendo que utilizar

una profundidad grande de laringe, como es el caso de los primeros, últimos compases y el final del aria, que da como resultado la aparición de una voz más grave y compacta; en contraposición con otra voz que en algunos pasajes tendrá que levantarse con la ligereza del vuelo de un pájaro, para cantar las agilidades y sobre todo los picados, que exigen en esos momentos una voz sin peso, ágil, con menor profundidad y una ligereza apoyada en el aire, que sólo se puede llevar a cabo a través de una presión justa y precisa en el diafragma, y de una colocación exacta y definida de los agudos en el aparato de fonación, realizado todo ello en los compases intermedios del aria. Pero me consta, por mi experiencia profesional vivida, que Mozart conocía a la perfección la tesitura y extensión de la voz humana, aunque en este caso, el de la *Reina de la Noche*, la llevara a sus límites físicos sometiendo al cantante a unos esfuerzos evidentes, en contraste con otras arias más regulares interpretadas en óperas como *Don Giovanni* ó *Las bodas de Figaro*, en las que la voz apenas encuentra altibajos que sufrir, ni riesgo técnico alguno.

En este sentido técnico, Mozart pudo convertirse también en precursor de los compositores románticos. Deseo por ejemplo recordar que en el aria principal del personaje Violetta, en la ópera «*La Traviata*», de Giuseppe Verdi, nos encontramos con esta ambivalencia y mezcla de distintas facetas de la voz femenina, junto a un virtuosismo excepcional; todo ello tratado anteriormente por nuestro genial compositor, pero llevado en este caso a los límites más profundos del sentimiento amoroso y de la fragilidad humana, que caracterizan la época romántica.

Como califican muchos, Mozart escribió a lo largo de su vida música gloriosa para sopranos, no sólo para resaltar la calidad de las divas con las que trabajaba, sino para dar vida a personajes muy interesantes, asemejándose así a los de las obras de Shakespeare, por su ingenio, energía y valor. Es curioso también observar, que las mujeres que aparecen en sus composiciones operísticas, están identificadas algunas con las que Wolfgang mantuvo relaciones sentimentales, apareciendo así una línea de parentesco entre su música y su vida, trasladada con una bella sutilidad en muchas ocasiones, a la partitura.

Termino este análisis sobre «*La flauta mágica*», calificándola según muchos observan, como la ópera romántica por excelencia, y aludiendo a una bonita cita de Shaw que literalmente la designa como «la única música compuesta hasta hoy, verdaderamente digna de Dios.»

4.- CONCLUSIÓN

Desearía, que esta tarde inolvidable que compartimos ahora, pudiera ser más benevolente con nosotros, y me permitiera recrearme con más tranquilidad en este personaje y su música, de los que he intentado realizar un retrato lo más cercano posible al interés y sensibilidad del que lo escucha; pero el tiempo es el que limita estos momentos, obligándome a concluir esta intervención; y teniendo en cuenta la torpeza de mis palabras, deseo hacerlo, apoyándome en una figura de relevancia universal y de una profundidad extrema: El Papa Benedicto XVI, quien, a pesar de la dedicación intensa a su labor pastoral, invierte también otros momentos de su vida en el amor a la música, y especialmente al maestro W.A.Mozart, siendo también un diestro intérprete al piano de sus melodías.

Benedicto XVI, con motivo de este 250 aniversario del nacimiento del compositor que celebramos, escribió para el *Kronen Zeitung*, un diario de Viena, este texto que transcribo literalmente, con el que concluyo esta exposición y que califica sin más aditivos la esencia y significado de la música mozartiana: «Escuchando una misa de Mozart en la parroquia de Traunstein, a mí, que era un niño pequeño que venía del campo, me parecía como si estuvieran abiertos los cielos.

«... y desde el coro resonaba una música que sólo podía venir del cielo, una música en la que se nos revelaba el júbilo de los ángeles por la belleza de Dios».

«... Mozart es pura inspiración, cada tono es correcto, y no podría ser de otra manera».

«... El ser no está empequeñecido ni armonizado falsamente. No deja fuera nada de su grandeza y de su peso, sino que todo se convierte en una totalidad, en la que sentimos la redención también de lo oscuro de nuestra vida, y percibimos lo bello de la verdad, de lo que tantas veces querríamos dudar».

«... La alegría que Mozart nos regala no se basa en dejar fuera una parte de la realidad, sino que es expresión de una percepción más elevada del todo, que yo sólo puedo caracterizar como una inspiración, de la que hace fluir sus composiciones como si fueran evidentes. De modo que, oyendo la música de Mozart, queda en mí, un agradecimiento, porque él nos ha regalado todo esto, y un agradecimiento, porque esto le haya sido regalado a él.