

MOZART: ENTRE LA OSCURA AMBIGÜEDAD DE *DON GIOVANNI* Y EL MENSAJE FRATERNAL DE LA *FLAUTA MÁGICA*

Leonor Ortega Alcántara
Licenciada Filología Hispánica.
I.E.S. Las Salinas (Fuengirola. Málaga)

RESUMEN

En este artículo analizo dos de las óperas más significativas del inmenso catálogo mozartiano, *Don Giovanni* y *Die Zauberflöte*. Sirva de breve y humilde homenaje al 250 aniversario del nacimiento del que es considerado el mejor músico de todos los tiempos, Wolfgang Amadeus Mozart.

Palabras clave: Clasicismo, música, ópera, Ilustración, Mozart.

Biografía y obra musical.

Wolfgang Amadeus Mozart nació el 27 de enero en Salzburgo; se inició en el estudio de la música cuando apenas tenía cuatro años. Sus primeras composiciones datan de 1762; en 1768 compuso en Viena la ópera bufa *La finta semplice* y el *Singspiel Bastien und Bastienne*.¹ De regreso a Salzburgo en 1769, fue nombrado maestro de conciertos en la corte del arzobispo; después del estreno de *Idomeneo, re di Creta* en 1781, su enfrentamiento contra su protector le obligó a trasladarse a Viena, donde ejerció como artista libre. Poco después de la primera representación de *Die Entführung aus dem Serail*² (1782), contrajo matrimonio con Constanza Weber³ y, en 1784, ingresó en la masonería; de aquella época datan las obras cumbres de su madurez: junto con las obras sinfónicas, camerísticas y sacras más significativas, compuso obras dramáticas como *Le nozze di Figaro*⁴ (1786), *Don Giovanni* (1787) y *Così fan tutte*⁵ (1790). En 1787 obtuvo el nombramiento de compositor de corte con un modesto sueldo y sufre una gran pesadumbre al fallecer su padre Léopold Mozart, maestro de capilla en Salzburgo. 1791 fue el año de la composición de *Die Zauberflöte*⁶, *La clemenza di Tito* y de su inacabado *Réquiem*, por su muerte en dicho año.

Mozart contribuyó a sintetizar la diversidad musical europea del siglo XVIII y transformó la escritura rococó en la armonía del estilo vienés, aunque conservando un tono de espontaneidad que fue imitado por músicos posteriores. Su música se sitúa tanto en el clasicismo como en un decidido prerromanticismo, especialmente en las sonatas y fantasías para piano que compuso en los últimos años de su vida.

Su obra puede clasificarse en las siguientes etapas: una inicial de aprendizaje (1762-1774), una segunda de depuración (1775-1780), una tercera de gran productividad (1781-1788) y una última etapa, iniciada en 1789, que implicó una renovación de su estilo.

La difusión europea de su música en su tiempo y en los años inmediatamente posteriores a su muerte no fue tan grande como la de Haydn, pero ni su figura ni su producción cayeron en el olvido a su muerte. Muchas obras fueron representadas en Europa entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX e importantes editores se interesaron por sus manuscritos, guardados por su viuda. Breitkopf und Härtel realizó la edición conocida como *Altes Mozart Ausgabe* (1877-1883), basada en el catálogo Köchel que, con rectificaciones, sigue sirviendo como referencia para el conocimiento de su producción. La nueva edición, *Neues Mozart Ausgabe*, fue realizada a partir de 1955.

Sobre sinfonías y conciertos, se señalan 52 aunque tradicionalmente sólo se consideren 41, pues el resto son más bien adaptaciones de oberturas y serenatas previas. Se extienden desde 1764 hasta 1791 y representan la culminación del sinfonismo clásico y el esbozo de nuevos e interesantes caminos. Sobresalen entre ellas las sinfonías en sol menor K. 183, en Si bemol mayor K. 319, en Re mayor K. 385 “Haffner”, en Do mayor K.425 “Linz” y en Do mayor K.551 “Júpiter”.

También cultivó Mozart el concierto para instrumento solista y orquesta; compuso 21 conciertos para piano, cinco para violín, cuatro para trompa, dos para flauta, uno para arpa y flauta y otro para clarinete. Este último es uno de los más conocidos de su obra.

De igual manera creó unas 50 composiciones orquestales dentro de los géneros de la serenata, el divertimento y la danza, a la que ayudó a revitalizar; entre ellos destacan la *Pequeña serenata nocturna* y la *Serenata nocturna* en Re mayor K. 239. Tuvo además una especial incidencia su música de cámara, que comprende 23 cuartetos de cuerda, 9 quintetos (uno con trompa y otro con clarinete), cuartetos con piano, tríos para cuerda y otros para formaciones varias. A ellas deben sumarse sus sonatas para violín y piano, en total 46, junto a sus composiciones para piano, entre los que se incluyen sonatas y fantasías, gracias a las cuales consagró el papel protagonista de los instrumentos.

Finalmente, de la música vocal no escénica, poseemos 19 misas de las que sobresalen la *Misa en Do mayor* K. 317 de la “Coronación”, *Missa solemnis* K. 337, unas 60 piezas litúrgicas, el *Ave verum corpus* K. 618 y su póstumo *Réquiem*⁷, concluido por Süßmayer. Asimismo destacan numerosos dramas sacros y oratorios como *La Betulia liberata* K.74 a (1771) con texto de Metastasio. Sobre su música vocal profana, restan 40 *lieder* para canto y piano, cantatas, arias, piezas de conjunto y cánones.

Análisis de *Don Giovanni*.

a) Génesis.

Tras el éxito relativo de *Nozze di Figaro* en la corte vienesa, Mozart viajó a Praga y asistió a diversas representaciones de su ópera en 1786; allí se convenció del gran fervor, tanto dramático como musical, que suscitaba y empujado por Pasquale Bondini (empresario teatral), prometió la composición de una nueva ópera destinada a la temporada de invierno en Praga de 1787.

La elección del asunto cayó sobre un tema ya tratado operísticamente por Giuseppe Gazzaniga, sobre la figura del burlador libertino Don Juan Tenorio, inspirado en las comedias barrocas españolas *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina y *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* y *Convidado de piedra* De Antonio de Zamora. Conocedor del potencial temático y psicológico de ambas obras, el abate Lorenzo Da Ponte escribió el libreto para *Don Giovanni* de Gazzaniga, el mismo que aprovechó para su ópera el genio salzburgués pues no sólo eclipsó musicalmente al primer compositor sino que Gazzaniga ha sido olvidado, al igual que su obra.⁸

En relativamente poco tiempo, creó *Don Giovanni ossia il disoluto punito*⁹, K. 527, y se estrenó el 29 de octubre de 1787 en Praga; la acogida fue muy buena¹⁰ por lo que a mediados de mayo de 1788 se representó en Viena, ante la corte y el emperador José II; antes, Mozart la revisó y añadió un recitativo y aria en el segundo acto para el personaje de Doña Elvira por exigencias de la intérprete¹¹, llamado “In qual eccessi, oh Numi!...Mi tradi quell’alma ingrata”. El público vienes fue más crítico con Mozart y con su obra¹² y de ahí las cinco representaciones de la ópera en la capital.

Tras la muerte de Mozart, esta ópera fue valorada en su justa medida; Beethoven afirma su admiración por Mozart gracias a la música para este melodrama, una composición melódica que (desde su estreno) provocó asombro en los espectadores y cierta confusión ya que la dualidad cómico-trágica se enlaza con una gran naturalidad desde la obertura hasta el final de la obra; por otra parte, la postura ambigua tomada frente al personaje libertino queda patente en dicha ópera. He aquí su trama.

b) Argumento, personaje y voces.

La acción transcurre en una ciudad española; se abre el telón y el criado de Don Giovanni, Leporello, se queja de su estado y de la vida depravada de su amo, quien llega perseguido por Doña Anna a quien acaba de seducir y engañar. El Comendador se enfrenta a él y muere a sus manos, por lo que Doña Anna hace jurar a su prometido Don Octavio que vengará su muerte. Ya de día, la burguesa Doña Elvira lo reconoce como su falso amante y, nuevamente, Leporello le informa sobre su laxitud erótica y su persecución amorosa sin fin, así como sus métodos. Don Giovanni ve la boda de los campesinos Massetto y Zerlina;

invita a todos a su palacio y se queda a solas con la joven desposada a la que seduce pero no consigue por la intervención de Doña Elvira; llegan Don Octavio y Doña Anna que, al poco, reconoce en Don Giovanni al asesino de su padre y a su burlador e insiste a su prometido para que ejecute su venganza. Junto a Doña Elvira, asisten enmascarados a una fiesta en el palacio de Don Giovanni, ven el intento de violación a Zerlina y lo descubren ante todo el pueblo. Así concluye el acto I.

El segundo y último acto se inicia delante de las ventanas de Doña Elvira; Don Giovanni la burla una vez más para seducir a una de sus criadas, momento estorbado por Massetto y sus amigos quienes le buscan para matarle; el protagonista va disfrazado de criado y les pone sobre la pista de Leporello, los dispersa y ya a solas da una paliza al campesino. Leporello, con las ropas de su amo, y Doña Elvira se acercan al palacio de Doña Anna y son descubiertos por ésta, Don Octavio, Massetto y Zerlina, que desean matarlo. Leporello huye y Don Octavio comunica el crimen de Don Giovanni, parte en busca de la justicia mientras que, transida de dolor, Doña Elvira muestra la contradicción entre sus sentimientos vengativos y de auténtica enamorada. Don Giovanni llega a un cementerio, ve la estatua del Comendador y lo invita a cenar, Poco después, llegan Doña Anna y Don Octavio, quien escucha las razones amorosas de aquella y su dolor. En casa de Don Giovanni se celebra una fiesta; allí llega Doña Elvira que inútilmente ruega un cambio de vida al seductor y sale. Tras ella, entra la figura del Comendador que lleva al libertino a los infiernos. Leporello narra lo sucedido al resto de los personajes quienes festejan la muerte del burlador y se retiran.

La recreación de los personajes de la ópera fue simple y elaborada; su sencillez radica en la disminución de enamoradas y burlados que podían dispersar la acción y además acertó a dotar a cada uno de ellos una voz dramática acorde al estamento a que pertenecen. La complicación se encuentra en la ambigüedad musical que ofrecen Doña Elvira y, sobre todo, Don Giovanni, personajes nada clasistas pues se mueven entre aristócratas y plebeyos, por lo que participan de rasgos (dramáticos y melódicos) de ambas clases, así como de momentos intensamente cómicos (la burla a Doña Elvira del acto II, la parodia que el propio Don Giovanni realiza de sí mismo) y dramáticos (el recitativo y aria de Elvira del acto II y la escena con el Comendador en el hogar de Don Giovanni).

Así quedan los personajes y sus voces:

- Doña Anna (aristócrata): soprano dramática.
- Doña Elvira (burguesa): soprano lírica o mezzosoprano.
- Zerlina (campesina): soprano ligera.
- Don Octavio (noble): tenor lírico.
- Massetto (campesino): bajo bufo.
- Comendador (noble): bajo.
- Don Giovanni (aristócrata): barítono.
- Leporello (criado): bajo-barítono.

Todos ellos son personajes arquetípicos de los que hay que diferenciar a dos, al protagonista y a Doña Elvira pues es la única que evoluciona psicológicamente mientras que el resto de personajes no cambian y muestran su carácter (social y dramático) estático. Así Doña Anna representa a la alta nobleza y busca la venganza de su padre, el Comendador, a manos de su prometido Octavio. Como personajes de alto rango, poseen una distinción melódica (ya establecida en las óperas serias), la inclusión del “recitativo acompañado” o parlamento sostenido por la orquesta, elemento que dota de nobleza y de tensión dramática en la música a quien lo emplea junto a las arias de profundo patetismo y gran dificultad¹³. Zerlina y Massetto son campesinos y, como el criado Leporello, su estructura melódica se caracteriza por su ligereza, alegría, superficialidad y sencillez.

Doña Elvira es burguesa y, desde su presentación¹⁴, muestra un talante desgarrado: busca a su amante, descubre su libertinaje, impide sus futuras conquistas, ayuda a la venganza de los nobles, cae de nuevo burlada y, totalmente dolorida, suplica el cambio al protagonista; tras la muerte, se encerrará en un convento. Todo ello la vincula al resto de los personajes, se humilla¹⁵, es despreciada, se somete por pasión y muestra su despecho claramente; por esta razón, posee cierta ligereza y, por otro lado, cierto patetismo y un tratamiento cercano a las arias dramáticas de Doña Anna, de gran dificultad vocálica y escénica.¹⁶

Finalmente, Don Giovanni no posee ningún aria que demuestre su clase social elevada, ninguna ofrece un calado psicológico ni dramático semejante al resto; se dedica a enamorar mediante su canto y por ello corteja, conquista y parte, como verdadero depredador sensual. Tal y como afirmaría Kierkegaard:

Don Juan es absolutamente musical. Desea sensualmente, seduce con el poder demoníaco de la sensualidad, y seduce a todas. La palabra, el diálogo, no son para él, pues sería entonces un individuo reflexivo. Por eso no tiene una existencia permanente, sino que se apresura en un eterno desaparecer, exactamente como la música, de la cual puede decirse con verdad que termina tan pronto como ha cesado de sonar y sólo vuelve a ser cuando suena de nuevo.¹⁷

c) La alternancia melódica en el final de la ópera.

Las dos escenas finales de la ópera son consideradas su culmen y se sitúan en las cimas de lo magistral, operísticamente hablando; en ellas la alternancia de elementos melódicos cómicos con otros profundamente dramáticos impregna poco a poco de terror el momento en que aparece el Comendador en casa de Don Giovanni y se lo lleva consigo. Así lo consigue Mozart.

Don Giovanni festeja alegremente en su palacio y para ello tiene una pequeña orquesta (incluye Mozart el elemento musical en escena, teatro dentro del teatro) que entona tres arias muy conocidas por el público (*Una cosa rara* de Martín y Soler, *Fra i due litigante il terzo gode* de Sarti y “Non più andrai” de *Las bodas de Fígaro* de Mozart), con franca

ligereza y alegría, mientras el protagonista come y bebe; la entrada y lamentos de Elvira rompen el plácido divertimento y oscurecen melódicamente la situación dramática y aún más con su grito desgarrador al salir (ha visto al Comendador). Los momentos cómicos protagonizados por Leporello en su bufonesca descripción del Comendador sostienen la tensión y preparan el ambiente, al igual que las llamadas a la puerta; la entrada del fantasma modifica del todo la escena con un intenso dramatismo centrado en el parlamento (grave, pausado y lento) al protagonista quien, por el contrario, siempre tiene respuestas breves que rectifica el criado. Son tres voces masculinas que cantan en sus registros graves, lo que contribuye al patetismo dramático. El Comendador invita a cenar a Don Giovanni, éste acepta y le da la mano, momento en que siente que su muerte se aproxima y tiembla, por primera y única vez; no se arrepiente de su vida, se reafirma incluso en este momento a pesar de los avisos que le da el Comendador:

- Don Giovanni: Da qual tremor insolito
sento assalir gli spiriti!
Donde escono quei vortici
di foco pien d'orror?
- Coro: Tutto a tue colpe è poco.
Vieni, c'è un mal peggior!
- Don Giovanni: Chi l'anima mi lacera?
Chi m'agita le viscere?
- Leporello: Che strazio! Che smania!
Che inferno! Che terror!¹⁸

Ambos gritan.

Don Juan adquiere estatura de héroe y expresa su definitivo rechazo. Puede que sea un libertino sin escrúpulos, un blasfemo, pero sigue siendo fiel al modo en que ha vivido de día y de noche ¡Vivan las mujeres, las canciones, la libertad...! Y la estatua arrastra a Don Juan al infierno. No será preciso decir que la orquestación de Mozart, su empleo de la solemnidad de los trombones por vez primera, está a la altura de ese suspense creciente, casi insoportable, a la perfección.

El temor ha calado en los personajes y en los espectadores; sin embargo, Mozart solventa la tensión con el sexteto final en que el criado narra la muerte de su amo y todos cantan, celebrándolo con una melodía que muestra el restablecimiento del orden, transgredido por Don Juan y parten alegremente, dejando este sentimiento al público.

Durante el siglo XIX, empresarios y cantantes creyeron innecesaria la representación de esta última escena por la razón evidente del anticlímax que producía tras la escalofriante escena anterior y se acostumbró a finalizar la obra con la muerte del protagonista, en plena tensión dramática y musical. Sin embargo, el sexteto era necesario por dos razones:

la primera ofrece conocer el fin de una serie de personajes cuyas vidas había trastocado el protagonista, viéndoles liberados al fin. En segundo lugar, Mozart pertenece al Clasicismo y, como se establece en los cánones melodramáticos del siglo XVIII, restablece el orden (escénico y musical) en esta pieza breve en que toda la sociedad (representada por los personajes) canta unida y divulga la enseñanza moral de la historia. A pesar de su afinidad al personaje, Mozart no deja un final propio del Romanticismo ni una sensación fúnebre pues pertenece al siglo ilustrado y así debe decir:

Questo e il fin di chi fa mal;
e di perfidi la morte alla vita sempre ugual.¹⁹



d) La música.

La obertura se compone de dos partes, la primera es un *andante*, que se repetirá en muchas ocasiones a lo largo de la ópera, en la parte de su muerte y la segunda parte, es un *molto allegro*, de carácter festivo²⁰. La primera aria que se escucha en la ópera es “Notte e giorno fatigar”, interpretada por Leporello, y ahí queda patente el carácter cómico-bufo del personaje. A continuación, hacen su entrada Anna y Don Giovanni, que interpretan un trío, “Non sperar, se non m'uccidi” y, posteriormente, aparece otro trío, también interpretado por Giovanni, Leporello y el Comendador, “Lasciala, indegno”. El aria más conocida interpretada por Don Ottavio, es “Dalla sua pace”²¹.

Una de las arias más conocidas de esta obra es “Madamina”, interpretada por Leporello dedicada a Donna Elvira, también conocida como el “aria del catálogo”²². Otra muy conocida es “Là ci darem la mano”²³, interpretada por Don Giovanni y Zerlina, que es un *minué*. Como muestra de otra de las agrupaciones de Mozart, está el cuarteto de Don Giovanni, Ottavio, Anna y Elvira, “Non ti fidar, o misera”. A continuación, viene uno de los pasajes más importantes de la ópera y que fue todo un alarde sin igual en el siglo XVIII, que fue la introducción de tres orquestas²⁴ a la vez tocando en el escenario, cada una con un compás diferente, mientras en escena interpretan el septeto “Venite pur avanti”.

Del último cuadro, destaca sobre todo el aria “Già la mensa è preparata”, en donde Leporello tiene en teoría que cantar mientras come, dándole mucha complejidad a este fragmento. En ese momento, hay un momento orquestal, en el que interpretan melodías de moda²⁵ que Don Giovanni ha elegido para su cena, entre las que se encuentran temas de Vicente Martín y Soler (*Una cosa rara*, con libreto de Da Ponte también), de Sarti e incluso de Mozart. La ópera termina con el sexteto “Ah, dov’è il perfido” y con el fragmento “Questo ‘e il fin”, sexteto en forma de fuga.

En el final de la ópera, se une un coro, de espíritus infernales, y se añaden varios trombones, ya que es un instrumento que se ha asociado en muchas óperas a lo sobrenatural y a lo infernal.

Análisis de *La flauta mágica*.

a) Génesis.

Tras la muerte de José II en febrero de 1790, Mozart debe obtener dinero por otras fuentes puesto que el sucesor del emperador, Leopold II, no protegía al eminente músico. Así que aceptó diversas obras de encargo y decidió probar suerte en un teatro público. Conocía al empresario Emmanuel Shikaneder quien le ofreció un libreto pintoresco, divertido y algo inconexo, aunque con muchos efectos (destinados a la aprobación del público).

Varios textos como *Los misterios de Egipto*, *Yvain* de De Troyes y sobre todo *Lulú o la flauta mágica* de Liebeskind sirvieron de inspiración al peculiar Shikaneder quien, logró convencer a Mozart para que creara un *Singspiel* (una obra con partes recitadas y otras cantadas) en alemán sobre una base fantástica y que maravillara al público; así surgió *La flauta mágica*, estrenada el 30 de septiembre de 1791 en el Freihaustheater de Viena con un éxito arrollador para el pueblo y con la admiración de los músicos futuros; Beethoven diría que esta era su mejor ópera ¿Por qué razones?

b) Argumento.

La acción transcurre en un país oriental (muchas veces se sitúa en Egipto); el príncipe Tamino es salvado por la Reina de la Noche y se enamora de Pamina, su hija raptada por Sarastro; junto al pajarero Papageno y guiados por tres jóvenes, se dirigen al templo donde aquél gobierna. Allí es convencido de la maldad de la Reina y acepta someterse a unas pruebas para mostrar su valía y casarse con Pamina; mientras, la Reina ordena a su hija que asesine a Sarastro y, ante su negativa, le amenaza. Pamina busca a Tamino y cree que le ha olvidado por lo que intenta suicidarse, pero es salvada por los tres jóvenes y, unida a Tamino, superan las pruebas gracias al poder mágico de la flauta otorgada por la Reina. Papageno encuentra a la mujer, madre de sus hijos; la Reina, junto con su séquito, desaparece en la oscuridad.

En dos actos nos relata esta historia, acción que se observa en una primera representación; sin embargo, ésta no es sólo una historia de amor puesto que en esta obra Mozart sintetiza las claves de la ópera seria (representada por la Reina y sus arias de gran dificultad), de la ópera bufa (los *lieder* o canciones de Papageno), los elementos simbólicos que prefiguran claves francmasónicas (el número tres aparece por todas partes, tres damas, tres niños, tres llamadas, fugas tripartitas, tres templos...etc), de la sociedad (la Reina y sus damas frente al ilustrado Sarastro y sus sacerdotes de la Razón, Sabiduría y Naturaleza), política (nuevamente, la Reina representa la monarquía absolutista y no es casualidad que gobierne en la oscuridad mediante el terror y que los luminosos Sarastro y acólitos la desplacen mediante la razón y la paciencia) y un mensaje, la igualdad de todos los seres al margen de su clase social, idea propia de una corriente que propugnaba la contención y la necesidad de mostrar su valor en la suma de la fraternidad humanista racionalista.

Así pues, la fábula está cargada de lecturas y, para su comprensión completa, es necesario analizar sus claves.

c) Personajes y caracterización.

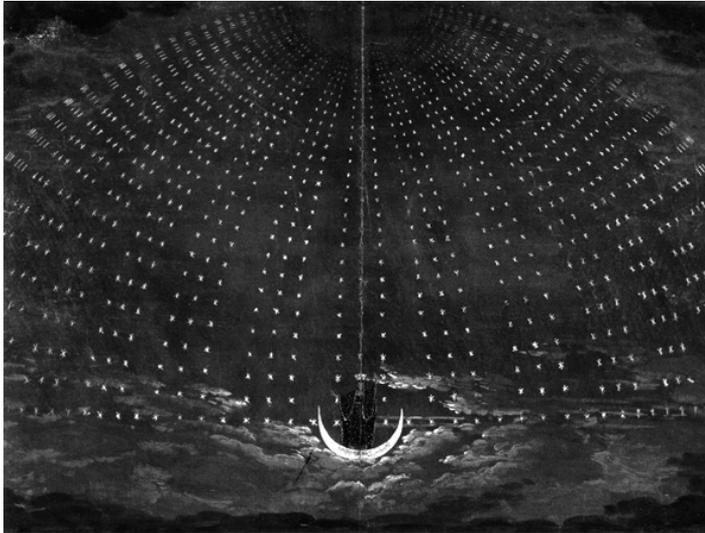
Por un lado, tenemos a Tamino y Pamina, príncipes y, por tanto, nobles; por ello, los encarnan un tenor y soprano de carácter lírico para que muestren dulzura, valentía y fortaleza necesarias en las (de nuevo tres) pruebas.

Sus antagonistas y enemigos son la Reina de la Noche y Sarastro²⁶, por razones diversas; éste rapta a la hija de la Reina (probablemente, se siente atraído por ella), razón por la que la Reina le odia y envía a Tamino para liberarla. Sin embargo, tras su fracaso, ésta ordena a Pamina el asesinato de Sarastro o bien, le asegura que cortará “todo vínculo natural con su hija”²⁷. Sarastro perdona a Pamina y le deja libre para ir con Tamino y, así, él restablece la paz “en estas santas salas”. El ímpetu, poder, agilidad y terror que suscita la primera contrastan con la serenidad, gravedad, armonía del segundo; una soprano dramática con una facilidad para las coloraturas interpreta a la Reina y un bajo-barítono a Sarastro.

Papageno²⁸ es el compañero cómico de Tamino, ha de mostrar amor por lo terrenal, los placeres (la bebida, la comida, sueño) y, sobre todo, busca una muchacha a la que amar. Representa al hombre sencillo y lo interpreta un barítono.

Monóstatos²⁹ es un toque exótico en la obra. Es un esbirro, carnalmente atraído por Pamina, cobarde y traicionero que llega a ofrecer sus servicios a la Reina si le da a su hija. Un tenor interpreta a este personaje dominado por las bajas pasiones.

El resto de personajes secundan a estos: tres damas (soprano, mezzosoprano y contralto) a la Reina, tres niños (soprano, mezzo, contralto) a Tamino, Papageno y Pamina; Papagena (pareja de Papageno), es soprano. Queda el coro que representa a los acólitos, sacerdotes de Sabiduría, Naturaleza y Razón y siguen a Sarastro.



Conclusión.

El luminoso final que concierne todos los males desatados, une las parejas de Tamino y Pamina y de Papageno y Papagena, elimina el mal del mundo y hace surgir el “sol entre los iniciados”³⁰, ofrece el final feliz deseado por el público y la concordia y armonía en claves simbólicas, magistralmente ofrecidas por el genio de Wolfgang Amadeus Mozart.

NOTAS

- ¹ *Bastión y Bastiana.*
- ² *El rapto en el serrallo.*
- ³ Hermana de una de las mejores sopranos y amante de Mozart, Aloysia Weber para quien creó gran número de sus composiciones.
- ⁴ *Las bodas de Figaro*, obra adaptada por Da Ponte de la homónima *Le mariage de Figaro ou la folle journée* de Beaumarchais.
- ⁵ *Así hacen todas.*
- ⁶ *La flauta mágica.*
- ⁷ Existe la creencia de que dicha obra fue un encargo maléfico para turbar a Mozart y acabar con él por celos o envidias; esta leyenda se creó a partir del siglo XIX, sobre todo a través de la obra de Pushkin *Mozart y Salieri* e, incluso en el film *Amadeus*, se parte de dicha premisa. Nada más lejos de la realidad y, por tanto, falso. Ninguno de los Maestros de Capilla ni músicos italianos se preocuparon por la ya de por sí terrible suerte de Mozart; el encargo de la misa de Réquiem inacabada por Mozart se atribuye a un tal Conte Walsegg quien acostumbraba a comprar obras de encargo y atribuirse posteriormente el mérito de su composición. Así pues, llegó desconocido

para Mozart y éste nunca supo quién encargó la obra. Tras su muerte, la compró a su viuda y la estrenó el 14 de diciembre de 1793 en la Wiener Neustadt. Gottfried Weber planteó por vez primera el problema de la obra en 1827 y se encontró el material mozartiano plagiado.

⁸ Cuando se escucha su *Don Giovanni*, maravilla el hecho de la absoluta diferencia entre las dos óperas a pesar de que las dos presentan el mismo libreto y, por tanto, idénticos personajes, diálogos y sucesos. Gazzaniga ofrece un *dramma giocoso*, Mozart trasciende el arquetipo.

⁹ *Don Juan o el libertino castigado*.

¹⁰ Esto dice Mozart a su amigo Von Jacquin el día 4 de noviembre de 1787: “Confío en que habrá recibido mi carta; el 29 de octubre se puso “in scena” mi ópera *Don Giovanni*, y por cierto con el más clamoroso éxito. Ayer se representó por cuarta vez -y por cierto, en mi beneficio-. Tengo la intención de partir de aquí el 12 o el 13; así pues a mi vuelta tendrá usted en seguida el aria para cantarla. Nota entre nosotros: quisiera que mis buenos amigos, especialmente Bridi y usted, estuvieran aquí una sola noche, ¡para poder participar en mi satisfacción! ¿Tal vez se represente en Viena? -eso quisiera-. Aquí utilizan todos los medios para convencerme de que me quede unos meses y escriba otra ópera; sin embargo no puedo aceptar esta oferta por lisonjera que sea.”

¹¹ Muy frecuente era la intromisión de los cantantes en la obra musical y su exigencia de números de lucimiento vocal, a veces sin vínculo argumental. Sin embargo, en este caso se justifica plenamente la presión de la cantante por lo que los melómanos quedan agradecidos.

¹² Según se recoge, para unos la música era “agradable y variada” y para muchos “erudita”; según el emperador, su música “ciertamente es demasiado difícil para los cantantes.”

¹³ Ejemplos claros de lo que expreso se encuentran en los recitativos acompañados de este personaje desde su aparición, reconocimiento de su burlador y narración de su seducción y, posteriormente, el aria siempre de gran bravura. Así son “Or sai chi l'onore” en que exige la venganza y “Non mi dir” donde afirma su amor a Octavio para que ejecute su plan de venganza.

¹⁴ Otro momento algo cómico, pues Elvira pasea por las calles mientras grita y exige noticias de su burlador para arrancarle el corazón; Don Giovanni la escucha pero no la reconoce y es Leporello quien informa a una estupefacta Doña Elvira del elevado número de conquistas de su amo, en su aria del catálogo.

¹⁵ En su aria dice exactamente: “Me traicionó un alma ingrata/ me hace infeliz./Pero traicionada y abandonada/ aun siento piedad por él./ Cuando veo mi tormento / el corazón me habla de venganza;/pero si miro su desatino,/me va temblando el corazón.”. Se trata de un parlamento difícil de sostener escénicamente sin caer en el ridículo; su otra gran dificultad se encuentra en la melodía, que ha de ser interpretada con cadencia suave y contenida en una serie de cambios rápidos del registro agudo al grave y de nuevo al agudo, sin dejar de cantar.

¹⁶ Sus dos arias muestran ese carácter dual: celosa en el primer acto con “Ah, fuggi il traditor!” en donde explica a Zerlina las tretas de Don Giovanni y el dolor y su conmoción sentimental en el recitativo y aria “In qual eccessi, oh Numi!”, donde ve el infausto fin al que le lleva el amor del perverso seductor y en el aria (de gran dificultad) “Mi tradi quel'alma ingrata”, verdadero psicoanálisis emocional de todas sus contradicciones, llegando a la neurosis.

¹⁷ KIERKEGAARD, Soeren, *Los estadios eróticos inmediatos*.

¹⁸ Don Juan: ¡Qué insólito temor/afecta a mis sentidos!/¿De dónde vienen esas llamaradas/que me llenan de espanto?

Coro: Todo eso es poco comparado con tus pecados./¡Ven, te espera algo peor!

Don Juan: ¿Quién me desgarrar el alma?/¿Quién me revuelve las vísceras?

Leporello: ¡Qué tormento! ¡Qué angustia!/¡Qué infierno! ¡Qué terror!

Acto II, penúltima escena.

¹⁹ Así acaba quien daña/ la muerte de los malvados es igual a su vida.

²⁰ Ambas melodías ya prefiguran desde el inicio el carácter ambivalente de la obra, cómico y trágico.

- ²¹ Compuesta por Mozart para la representación en Viena ya que la segunda titulada “Il mio tesoro” es de gran complejidad y costaba a su intérprete; sin embargo, “Dalla sua pace” constituye una prueba de sabiduría y belleza del canto mozartiano, un remanso de paz entre la tensión dramática.
- ²² Momento muy conocido y cómico es éste; Leporello explica a Elvira cómo su amo ha seducido “en Italia, 640 mujeres; 231 en Alemania; 100 en Francia, 91 en Turquía y ¡1003 en España!”; la hipérbole se muestra con claridad y así pasa a definir cómo desea a la “gorda” en invierno y a la “delgada” en verano. En fin, en resumen, le dan igual su edad y su clase social; lo que le interesa “es que lleven falda”, literalmente.
- ²³ Junto al “Non più andrai” y al otro minué de la obra, se convirtió en uno de los números más populares y de gran belleza y sutileza; Don Giovanni seduce a Zerlina quien, a su vez, parece encandilar al libertino, por lo que es una seducción a “dos bandas”.
- ²⁴ Cada una de ellas interpreta una danza diferente, para el pueblo, los nobles y Don Juan y Zerlina; profunda simbiosis fraternal dentro de los estamentos y gran ejemplo del teatro dentro del teatro.
- ²⁵ He aquí el otro momento metateatral: en escena una orquesta interpreta la música que escucha el libertino y que corresponde a tres exitosas melodías operísticas, conocidas del público.
- ²⁶ Originalmente, la Reina representa el bien y Sarastro el mal; sin embargo, Mozart invirtió la trama y cambió el argumento ya esbozado en el primer acto; Sarastro quedaba convertido en símbolo de los ilustrados reformadores y se oponía a la Reina de la Noche, que se transformó en la representación de lo oscuro, lo irracional y cambió su carácter dramático en aras de un esquema maniqueo, como se puede observar.
- ²⁷ Es el aria “Der Hölle Rache”, una de las más difíciles, dramáticas y conocidas por el público.
- ²⁸ Personaje que interpretó Shikaneder.
- ²⁹ Se le llama “moro” en la obra y no se conoce su nacionalidad; a diferencia de los árabes o de los musulmanes rectamente representados por Mozart en *El rapto en el serrallo*, *Zaide* o de influencias melódicas sugerentes a dichas zonas geográficas, el personaje de Monóstatos no muestra rasgos positivos.
- ³⁰ Así canta Sarastro: “Die Strahlen der Sonne/vertreiben die Nacht, /zernichten der Henchler/erschlichene Macht.”, esto es, “Los rayos del sol/expulsan la noche,/aniquilado está el poder de los indignos/que se habían infiltrado aquí”.