

EL ROMANTICISMO DE DON GIOVANNI DESDE LOS MEDIOS AUDIOVISUALES HASTA EL AULA DE EDUCACIÓN MUSICAL

Juan Carlos Montoya Rubio
Profesor Asociado de la E. U. de Magisterio de Albacete. Universidad de
Castilla – La Mancha.

Resumen

Los medios audiovisuales poseen un potencial inmenso de aplicaciones pedagógicas. En el campo de la educación musical, sus posibilidades se incrementan de manera notable. A modo de ejemplo, el presente texto conjuga una serie de objetivos interrelacionados, tales como aproximar a los alumnos al mundo de la ópera, desarrollar un espíritu crítico ante las producciones musicales, analizar las perspectivas que una composición haya podido generar y atender al desarrollo de determinadas obras musicales tiempo después de su elaboración.

Para todo ello extraeremos, a partir de ejemplos audiovisuales de diferente calado, las características románticas insertas en *Don Giovanni* (K. 527) (1787), ópera mozartiana que dejó un reguero de reacciones y sensaciones en el siglo siguiente a su composición. El fin último de la propuesta es incentivar un conocimiento musical razonado del cual los alumnos se sientan partícipes, bien buscando nuevos ejemplos bien reflexionando acerca aquello que se le plantea.

Palabras clave

Medios audiovisuales, Romanticismo musical, *Don Giovanni*, Mozart.

Abstract

The audio-visual means possess an immense potential of pedagogic applications. In the field of the musical education, their possibilities are increased significantly. This text tries to be an example which combines several interrelated objectives, such as introducing the students into the operatic world, to develop a critical spirit to the musical productions, to analyse the prospects that a composition was able to generate and to attend to the development of specific musical works after its production.

For all this we will extract, from audio-visual examples of different sorts, the Romantic features inserted in *Don Giovanni* (K. 527) (1787), a Mozart opera that left a trail of reactions and feelings in the century after its composition. The ultimate aim of the proposal is to stimulate a musical reasoned understanding, thanks to which the students feel themselves contributors, looking for new examples or reflecting about the raised questions.

Keywords

Audio-visual means, Musical Romanticism, *Don Giovanni*, Mozart.

Aprender ópera en la era de los medios audiovisuales

El acercamiento al mundo operístico en las edades propias de la educación obligatoria no siempre es sencillo. En general, se tiende a la extrapolación de paradigmáticas melodías para su ejecución, fundamentalmente con flauta dulce o por medio de breves armonizaciones para instrumental de placas. Se pierde, por tanto, el gran potencial de las realizaciones músico-teatrales, cuya profundidad debería suponer un vivero de contenidos a transmitir.

La idea esencial que mueve a esta propuesta pedagógica es la de que los propios alumnos puedan acceder a las versiones musicales gracias a las facilidades que internet ofrece, merced a herramientas de publicación de información, especialmente *Youtube*. La práctica intuitiva con que los jóvenes de hoy navegan en la red, extraen información (relevante o no) y se acercan a otros mundos sonoros hace que ésta sea una vía especialmente versátil que habría de explotarse al máximo. Esta faceta de las nuevas tecnologías comienza a dar sus frutos en campos muy variados y, en todos ellos, el fomento del espíritu crítico no deja de representar una de las diatribas y alicientes más recurrentes. ¿Cómo estimular la actitud reflexiva en un medio lleno de información de primera mano y, al tiempo, de inexactitudes y vaguedades? ¿Con qué fundamento apreciar las características beneficiosas y desechar las realizaciones mediocres que circulan en el entramado cibernético? La respuesta que proponemos es la de ofrecer materiales guiados bibliográficamente los cuales, manejados bajo la batuta del profesor, provoquen en el alumno la reflexión e incidan en aquello que otorga valor a la obra artística. De ahí que siempre acompañemos la explicación de los elementos que han de ser rastreados para un óptimo nivel procedimental con direcciones web que puedan ser consultadas para llevar a cabo el trabajo en cuestión¹. En ocasiones, se presentarán diferentes arias de la misma producción, con el fin de detectar elementos específicos y, en otras, se instará a visionar un mismo corte musical desde diferentes versiones (elemento muy enriquecedor que nos permite la tecnología colaborativa actual). Tras ello se adjuntan algunos elementos para la discusión y fundamentos de la actuación docente, es decir, se añaden comentarios que pudieran ser de utilidad para que la labor de orientador e inductor al aprendizaje que ha de desempeñar el docente se vea facilitada.

¹ La fecha de consulta de los documentos audiovisuales de internet que irán siendo citados es, en todos los casos, la del 1-VIII-08.

Como hemos apuntado, a partir de la presentación audiovisual nos centraremos en el ámbito de la música dramática, incentivando el entendimiento de la psicología de los personajes gracias a la selección de textos para la discusión, los cuales, más que fuente de erudición al respecto de la obra en cuestión, se caracterizarán por transmitir sensaciones e ideas para que los propios alumnos se expresen y posicionen en torno a aquello que han contemplado previamente.

La ópera sobre la que ejemplificaremos esta metodología de trabajo será *Don Giovanni* (K. 527), ya que parece lógico que al insertar al alumnado en obras de gran entidad haya que remitirse a los referentes más insignes que este arte posee y, sin duda, estamos ante una de aquellas composiciones que vertebran la historia de la música dramática. Además, su análisis nos permite conducir los procedimientos didácticos hacia la comprensión del devenir histórico musical, ya que será abordada desde el prisma del incipiente romanticismo. Metodológicamente se irán presentando citas textuales que ilustren alguno de los rasgos que tradicionalmente se han esgrimido como esencia del periodo romántico, a los que seguirán fragmentos audiovisuales que sirvan para fomentar el debate acerca del rasgo en cuestión.

Del romanticismo de *Don Giovanni*

“Mozart, en sus obras mayores, expresa lo humano y lo que está más allá de lo humano”².

“En ‘El Convidado de Piedra’, tema profusamente utilizado por los dramaturgos de los siglos XVII y XVIII, estaba la semilla del periodo romántico, y entre los románticos el sentir general era que dicha semilla ya había fructificado en ‘Don Giovanni’, de Mozart”³.

² HERRERO, F. (1983): *La ópera y su estética*. Madrid: Ministerio de Cultura, pág. 58.

³ EINSTEIN, A. (1986): *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza, pág. 110.

Fragmento seleccionado:

<http://www.youtube.com/watch?v=GoLv5Tn7eFw>

Vídeo promocional de la ópera filmada *Don Giovanni* de Joseph Losey (1979) con dirección musical de Lorin Maazel, protagonizada por Ruggero Raimondi en el papel de Don Giovanni y con la participación, entre otros, de Teresa Berganza como Zerlina.

Elementos para la discusión y fundamentos de la actuación docente.

Tras la muerte de Mozart, cuando se comienza a abandonar el rígido corsé de las formas musicales férreamente establecidas con una estructura prefijada para dar paso a otras donde el alma del compositor pueda fluir con más libertad, *Don Giovanni* es presentado como una referencia que responde a las expectativas románticas y, por consiguiente, como alimentador de dichas ideas, gozará de gran aceptación⁴. Esta tendencia se verá favorecida por la insistencia en la interpretación a través de la evocación: “característica común a toda la estética musical de la primera mitad del siglo XIX es mirar la música con ojos de literato más que con ojos de músico”⁵, de modo que en obras de gran calado a cada cual “le sugieren el mensaje que se quieren recibir”⁶.

De hecho, la rebelión contra lo establecido que supone *Don Giovanni* encuentra fácil y rápido hermanamiento con los ideales propugnados en esta centuria desde otros focos artísticos como es el caso del literario. En este sentido, se ha llegado a apuntar la existencia, a partir de esta obra, del “Sturm und Drang mozartiano”, en tanto en cuanto “su desarrollo le conduce ahora

⁴ Cuando se analiza inserta en el discurso histórico general, son muchos los autores que resaltan que esta obra abona el terreno a un buen número de composiciones posteriores. Así lo podemos encontrar, por ejemplo, en SALAZAR, A. (1988): *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid: Alianza.

⁵ FUBINI, E. (1988): *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, pág. 276.

⁶ BARRAUD, H. (1990): *Las cinco grandes óperas*. Madrid: Taurus, pág. 30.

a través de las múltiples irradiaciones del cambio cultural alemán del momento a todas las repercusiones de esa ola regeneradora, el ademán galante del desvaneciente rococó, sensibilidad, rebeldía y romanticismo temprano [...] se manifestaron ahora en el sello singular de su obra con la misma nitidez que en el conjunto de la cultura alemana”⁷.

En el montaje seleccionado de Losey, se acentúa el dramatismo, la nocturnidad y la relación entre lo humano y lo divino (“su juego, su mascarada, la teatralización de un deseo”⁸). Es importante centrarse en el modo en que el fragmento a visionar potencia la vinculación entre las imágenes y la música mozartiana, alcanzándose un grado de conjunción muy alto.

Pasión y erotismo.

“El ambiente político de ‘Don Giovanni’ tiene un énfasis muy marcado debido a la estrecha relación que en el siglo XVIII existía entre erotismo y pensamiento revolucionario [...]. Cuando se estrenó ‘Don Giovanni’, lo que realmente bullía en el ambiente eran las connotaciones políticas de la libertad sexual, y sin duda no fue fácil darles de lado [...]. La idea de asociar el agravio con la ópera –implícita en la visión que Kierkegaard tenía de que ‘Don Giovanni’ era la única obra que encarnaba a la perfección la naturaleza esencialmente erótica de la música, y también las palabras de E.T.A. Hoffmann al recalcar el ‘romanticismo’ de la pieza–, esta interpretación de ‘Don Giovanni’ como un ataque frontal y sesgado al mismo tiempo, a los valores morales y estéticos, resulta más útil para comprender la ópera, y en general la música de Mozart”⁹

⁷ PAUMGARTNER (1991): *Mozart*. Madrid: Alianza, pág. 171.

⁸ RADIGALES, J. (2005): “La ópera y el cine: afinidades afectivas”, en OLARTE MARTÍNEZ, M. (Ed.): *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, pág. 79.

⁹ ROSEN, Ch. (1986): *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza.

Fragmentos seleccionados:

<http://www.youtube.com/watch?v=olZTKM6mIpg>

<http://www.youtube.com/watch?v=R7JAQPWZe4I>

<http://www.youtube.com/watch?v=tN84UOhm8ew>

Primeros compases de la ópera una vez escuchada la obertura. Se trata de tres versiones diferentes del ária “Notte e giorno faticar” que inicia Leporello. La primera de ellas, dirigida por Wilhelm Furtwangler (1954) a cargo de la Orquesta Filarmónica de Viena responde a un perfil clásico, siendo una de las pioneras filmaciones operísticas. La segunda producción, de Roberto de Simone con dirección musical de Riccardo Muti en el Teatro de la Ópera de Viena, con coro y orquesta del mismo en 1999, supone un perfil intermedio en el cual se moderniza la obra pero no se trastoca excesivamente la trama a través de la actuación. En la última de las versiones, perpetrada por Bertrand de Billy (2006) con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena, se buscan nuevas claves interpretativas para el argumento.

Elementos para la discusión y fundamentos de la actuación docente.

Se trata de alimentar el espíritu crítico a través de la visión general que puede extraerse de la ópera. A tenor de la literatura que ha generado, este inicio implica un amplio abanico de posibilidades que exaltó el apasionado sentir romántico. Asépticamente, como en el primero de los fragmentos, estamos ante un ultraje que ha de ser vengado. Por el contrario, la tercera de las versiones explicita lo que muchos supusieron como germen verdadero de la trama: que la relación de Don Giovanni con Donna Anna pudiera haber sido consentida y, en consecuencia, el desarrollo posterior de los acontecimientos respondería a la ira de ésta por haber sido burlada. Esta última versión, trasladada a tiempos actuales y rezumante de imaginación, goza de muchas virtudes ya que comienza por captar la atención de los discentes: Leporello merodea alrededor del coche en que se encuentran Don Giovanni y Donna Anna, éstos beben cerveza y fuman a su salida

del vehículo y el asesinato que concluye la escena no se lleva a cabo con el tradicional sable sino, como si de una reyerta se tratara, por medio de una puñalada traicionera. Esta posibilidad, la de que Donna Anna “esté de acuerdo” con Don Giovanni, viene a refrendar algunas de las posturas generadas durante el periodo romántico al respecto de lo que pudo suceder¹⁰. Es común entender que la joven no fue forzada brutalmente, sino que se aferraba a los brazos de su amante y que su lucha principal era la de ver el rostro oculto del hombre que la fascinaba: “tanto la agresividad de la joven muchacha, como su voluntad salvaje, se hacen patentes en esta sucesión de ritmos que surca una línea, remontando un ámbito superior a una octava, y que desciende súbitamente, según la línea donde está expresado, plásticamente, el gesto de intentar recuperar algo que se escapa”¹¹.

Retomando la reflexión de la cita seleccionada para estos fragmentos, no es extraño que para Kierkegaard la música de Mozart fuera portadora del pecado. Así, el erotismo desde el prisma romántico adquiere connotaciones de búsqueda irremisible hacia lo extraño y lo prohibido, aquello que se encuentra fuera de uno mismo y no sólo hacia el sexo opuesto. Se trata de un deseo de unión con lo desconocido, siendo la música el conductor de dicha atracción. En el caso que nos ocupa, el ser romántico vio en *Don Giovanni* el sutil aroma del erotismo más carnal, pero también la cercanía a lo misterioso, por medio de su naturalidad ante lo oculto. En consecuencia, la totalidad del argumento operístico es generada por esta sensación tan excitante como incomprensible.

No cabe duda, por otro lado, que también podemos atender a la ardorosa sensualidad de ciertos personajes aderezados por las

¹⁰ Para algunos autores este hecho constituye aún una rémora en la interpretación de la trama, entendiéndose que ciertos personajes son “víctimas del romanticismo”: STRICKER, R. (1991): *Realidad y ficción en las óperas de Mozart*. Madrid: Aguilar, pág. 265 y sigs.

¹¹ BARRAUD, *Op. Cit.*, pág. 14.

sugeres melodías mozartianas. Sería el caso de Zerlina aturdida por los cantos de sirena del protagonista, o el de Donna Elvira, quien transgrede las fronteras del amor tradicional y, por medio de la catarsis del cólera, aparece como adalid de un escurridizo sentimiento difícilmente calificable, a caballo entre la justicia divina y la pasión humana. Estos aspectos serán aprovechados en el siguiente bloque, referido a los irrefrenables impulsos vitales.

La pulsión instintiva y originaria

“Si la voracidad de Don Juan se dirige hacia las mujeres, es porque ellas representan para él la vida misma, la vida como manantial continuo, novedad incesante, y también la vida como objeto de conquista por la fuerza de sus deseos”¹².

Fragmentos seleccionados:

http://www.youtube.com/watch?v=f1m438_kuRg

<http://es.youtube.com/watch?v=gpyZoKmE6zg>

<http://www.youtube.com/watch?v=NqPcb1nKZYg>

Inicialmente se ofrece la primera aparición en escena de Donna Elvira (Acto I, Aria nº 3 “Ah! chi mi dice mai”) en versión de José Montes Baquer y James Conlon (1991) con la Gürzenich Orchester (Colonia). A continuación cotejamos la versión anterior con la actuación de Cecilia Bartoli, una de las cantantes que mejor delata la histeria del personaje (Orquesta y Coro de Zurich, con dirección de N. Harnoncourt y escenografía de Jürgen Flimm en 2001). Como complemento a esta explicación sobre el personaje de Donna Elvira, mostraremos también el “Duetto nº 7” del mismo acto “La ci darem la mano” con el cual Don Giovanni corteja a Zerlina, en versión de James Levine y Franco Zeffirelli (Metropolitan Opera Orchestra and Chorus, Nueva York, 2000), la cual cuenta con otra dupla lírica de lujo: Bryn Terfel y Hei-Kyung Hong.

12 MASSIN, J. y B. (1970): *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid: Turner, pág. 1288.

Elementos para la discusión y fundamentos de la actuación docente.

En el primero de los vídeos seleccionados se ve a una mujer muy enfadada dispuesta a arrancar el corazón de su amante si no vuelve con ella. Es el resumen perfecto de lo que ofrecerá Donna Elvira al conjunto del drama. A través del segundo de los fragmentos que se ocupan de ella se incrementa su rabia y furioso desconsuelo. Por último, cerramos el bloque con el famosísimo canto envolvente de Don Giovanni con el que engatusa a Zerlina, con el fin de apuntalar el razonamiento precedente.

A Don Giovanni lo mueve, ante todo, su vigor y constancia por un presente huidizo, que se escapa con una vitalidad asombrosa, en tanto que la actividad representa la energía de encontrarse a sí mismo y el estatismo la muerte en vida. Es su matiz instintivo y de respuesta a sus motivaciones lo que impulsa todo el discurso musical. Este deseo frenético del protagonista nos lleva a pensar en la condición del hombre, sujeto a unas debilidades que pueden llevarle a perder su racionalidad. Todo ello, unido a las desproporcionadas consecuencias que lleva consigo su actitud, nos conduce a una identificación plena entre los ideales románticos y este ser instintivo, libre y poderoso ante su propio destino. Pero en los ejemplos destacados encontramos su contrapunto: el “temperamento volcánico” y la “pasión ardiente” de Donna Elvira¹³. Es interesante la labor de búsqueda de la fuerza interior que maneja a este personaje a través de sentimientos como la frustración, el odio y el amor, todo ello en ingentes cantidades.

La obra es, por tanto, una lucha constante entre el individuo y un destino que se acerca de manera incesante y que acabará por destruir al protagonista. Este duelo se plantea a la visión romántica como un conflicto entre elementos desiguales (el

¹³ BARRAUD, *Op. Cit.*, pp. 18 y 23.

hombre y las fuerzas que lo mueven) pero trata de enfocarse desde una perspectiva de equidad y cierto descaro en la parte humana encarnada por Don Giovanni.

Libertad individual

“É aperto a tutti quanti, viva la libertà!”

(¡Sed todos bienvenidos, viva la libertad!)¹⁴

“La Naturaleza dotó a Don Juan, el más querido de sus hijos preferidos, de todo aquello que hace que el hombre, en íntima comunión con lo divino, se eleve por encima de lo vulgar, por encima de estos productos en serie vendidos por las fábricas, como ceros, que carecen de valor si no les precede una cifra...”¹⁵

Fragmentos seleccionados:

<http://www.youtube.com/watch?v=kAG7Jn-OdxI>

<http://www.youtube.com/watch?v=N1NyjnQmb6E>

<http://www.youtube.com/watch?v=5ELDWBSxL4A>

Nos centramos ahora en “El aria del champán”, uno de los más frenéticos alegatos a la libertad por parte del protagonista. En este caso volvemos a optar por ilustrar esta faceta del ser romántico con dos cortes de diferentes producciones. La versión propuesta en primer lugar es la de Simon Keenslyside, quien canta bajo la dirección de Claudio Abbado (1997) con la Orquesta de Cámara de Europa (Ferrara). En ella se filtran las ansias de libertad, hasta el punto de llegar a transgredir los límites espaciales del escenario para, posteriormente, rematar la explicación con un mayor sesgo de locura en el personaje de Don Giovanni, extraído de la producción de Daniel Harding y Peter Brook (2002) con la Orquesta de Cámara Mahler. A continuación

¹⁴ *Don Giovanni*, Acto I, Escena XX.

¹⁵ HOFFMANN, .E. T. A., en BARRAUD, H. *Op. Cit.*, pág. 69.

ofrecemos al alumnado una curiosa versión del final del acto I, el cual muestra las lisonjas que el protagonista ofrece a los invitados, en versión de Ingo Metzmacher, Jossi Wieler y Sergio Morabito (2007) con la Orquesta de Cámara y Coro de Ópera de Holanda en Ámsterdam.

Elementos para la discusión y fundamentos de la actuación docente.

Tal vez, estemos ante el punto álgido en el cual Don Giovanni muestra su cariz más hedonista, moviéndose a uno y otro lado de la tenue línea que separa la dionisiaco de lo demoníaco. En un plano de convenciones socialmente establecidas, Don Giovanni se esfuerza por derrocar los más potentes vínculos (especialmente la pareja que suponen Masetto y Zerlina). Sin duda, una vez más es en el protagonista donde mejor se plasma la identidad individual de la obra. Su personalidad no sólo deja en la sombra al resto sino que marca el destino de todos y cada uno de ellos, siendo su fuerza la que provoque los movimientos de los demás. Posiblemente sea esta libertad la que le coloque fuera de los márgenes y las censuras de la sociedad, en tanto en cuanto sobrepasa las leyes humanas (con sus constantes flirteos amorosos) y divinas (desafiando a vivos y muertos).

Así, Don Giovanni irradia un matiz despectivo para con el resto de personajes que le hace ubicarse por encima de la moralidad supuesta para el conjunto social. Sus parámetros de actuación son totalmente diferentes a los de su comunidad. Será labor destacada investigar cómo Mozart se encarga de remarcar esta particularidad por medio de procedimientos rebosantes de ingenio¹⁶.

¹⁶ KUNZE, S. (1990): *Las óperas de Mozart*. Madrid: Alianza. Entre otras muchas consideraciones, el autor establece un sistema relaciones entre la pluralidad rítmica que demuestra Don Giovanni y su equiparación con los grados de libertad de elección que mostraba.

Nocturnidad diabólica y tenebrosa lejanía

“...contraste entre la noche, habitada por la presencia de estos tres grandes murciélagos, y la luz que llega de ese infierno de placer y condenación que es la casa de Don Juan. Todo está medido, casi mecánicamente, por el ritmo del baile”¹⁷.

“No es casual que ‘Don Giovanni’ sea una obra nocturna iluminada por antorchas. Escenas y personajes emergen súbitamente de la oscuridad”¹⁸.

“[Don Juan es] la figura demoníaca del ‘Fausto’ latino en cuya alma ardían poderes más que humanos”¹⁹.

Fragmento seleccionado:

<http://www.youtube.com/watch?v=vWbEuwKSoLU>

De la producción de Roberto de Simone y dirección musical de Riccardo Muti (1999) en el Teatro de la Ópera de Viena, reseñada en los primeros ejemplos del artículo. Se asiste al cambio de ropas de Don Giovanni y Leporello con el fin de engañar a Donna Elvira.

Elementos para la discusión y fundamentos de la actuación docente.

A pesar de que la presentación del vídeo induce a pensar que estamos directamente ante el aria “Deh vieni a la finestra”, en realidad este fragmento comienza ilustrando la “transformación” de Leporello en Don Giovanni a través del disfraz y posterior engaño a Donna Elvira. Sin duda, nos hallamos centrando el interés sobre un pasaje que ha dado mucho que hablar, especialmente en la vertiente diabólica y misteriosa de la obra. En nuestro caso, servirá también para realizar comentarios acerca del ambiente de nocturnidad y sus implicaciones.

¹⁷ BARRAUD, *Op. Cit.*, pág. 30.

¹⁸ KUNZE, *Op. Cit.*, pág. 351.

¹⁹ LANG, P. H. (1988): *La experiencia de la ópera*. Madrid: Alianza, pág. 59.

Así pues, desde este único fragmento audiovisual podemos englobar todas las conjeturas que los románticos hicieron a partir de las actitudes, a veces incomprensibles a la razón, de ciertos personajes. Esto es así debido al desdoblamiento de las personalidades de Don Giovanni y Leporello. Se ha especulado profusamente acerca de la complementariedad de ambos personajes, del ansia del siervo de acercarse a su señor en el terreno de lo lujurioso pero, al tiempo, se ha querido interpretar que ha sido su incapacidad la que le ha hecho vivir como un simple apéndice de él. En realidad, no es descabellado argüir que Leporello pudiera participar de los “poderes” de Don Giovanni: “no te reconocerá si tú no quieres”²⁰, le espeta ante la fechoría que están dispuestos a perpetrar con Donna Elvira. Esta teoría, de tintes enigmáticos, invita a adentrarse en el terreno de lo diabólico. Es Don Giovanni quien urde los planes que Leporello lleva a cabo, y es por quien se mueve toda la trama, porque aunque el segundo “ha recibido algo de la crueldad demoníaca de Don Giovanni [...] se encuentra de forma significativa con su drástica banalidad en escenas muy patéticas o inquietantes, como un bufón shakesperiano, nada sentimental, cobarde y glotón”²¹. Todo ello no impide que, por momentos, Leporello rezume ese aroma “diabólico” que le ha transmitido Don Giovanni, como por ejemplo en la afamada declaración del “Aria del Catálogo” (Acto I, nº 4), paladeando la situación que se le ha brindado, “cortando sus revelaciones en rebanadas, dando con el codo, entre cada una de ellas, a su interlocutora, con un guiño de ojo pícaro”²².

Aspectos que nos conducen a la complementariedad entre ambos personajes los encontramos continuamente, siendo alguno de los más evidentes la manera conjunta de ejecutar el plan de acoso y derribo a las jóvenes que son llevadas al castillo de Don

²⁰ *Don Giovanni*, Acto II, Escena II.

²¹ PAUMGARTNER, *Op. Cit.*, pág. 407.

²² BARRAUD, *Op. Cit.*, pág. 19.

Giovanni, o las inverosímiles riñas entre ambos. La ruptura de este binomio no llegará hasta el final de la obra, cuando sea el propio Don Giovanni quien asuma toda la culpa debido a su obcecación, mientras que el sirviente queda retratado como un simple hombre vulgar. Con la escisión de esta pareja se derrumbará la torre de diabolismo erigida desde los primeros compases de la ópera.

Por otro lado, lejos de representar elementos peyorativos, la noche podía entenderse desde la perspectiva romántica como otra realidad a explorar, donde tomasen protagonismo los sentidos que no se explotaban bajo la luz del día. En ese sentido, encontramos al hombre inmerso en una realidad que le es ajena y de la cual no sólo no desea escapar sino que le resulta fascinante. La noche será un elemento que amalgame todas las fuerzas suprarreales que se ponen en juego. Las incoherencias dramáticas que pudieran surgir del agitado ritmo del drama, carecen de importancia dentro del misticismo que la oscuridad plantea. En primer lugar, las tinieblas originan el meollo del conflicto, permiten los desdoblamientos de personalidad, ocultan continuamente la apariencia de los personajes y, fundamentalmente, suponen el hábitat del protagonista, el espacio donde se siente cómodo y donde su aura seductora puede vagar plácidamente. De ahí que las aludidas faltas que podamos encontrar en la unidad dramático-temporal puedan ser vistas desde el entusiasmo de la centuria en cuestión por considerarse dentro del ámbito de lo nocturno y lo fantasmagórico²³. Además, qué duda cabe que al espíritu romántico encendería la imagen de un Mozart iluminado, componiendo la obertura la noche anterior al estreno de la obra²⁴.

Finalmente, esta nocturnidad se ve apoyada por el aroma casi místico que irradia una lejanía espacial en tanto que España,

²³ HILDESHEIMER, *Op. Cit.*

²⁴ STENDHAL (2000): *Vida de Mozart*. Barcelona: Alba Editorial, pág. 69.

donde toma cuerpo la acción, era para el resto de los europeos (probablemente junto con Turquía) el centro exótico más cercano en el espacio y a la vez más lejano en otro tipo de parámetros mentales²⁵.

La muerte

“Lo primero es la introducción que hace Mozart del terror en el mundo de la música. Anteriormente Haendel había compuesto pasajes de asombroso poder, granizadas y caídas de rayos, J. S. Bach había desgarrado en dos el velo del templo y los madrigalistas italianos se habían demorado cromáticamente sobre la muerte; pero nadie hasta entonces había realizado un deliberado intento de retratar el miedo desnudo en el escenario o en la sala d conciertos o, por lo menos, no a esa altura”²⁶.

“Sólo como fantasma se vuelve real el Comendador”²⁷.

“La mezcla de lo divino y humano, el carácter demoníaco del personaje central, el desafío que supone su actitud, el tono de velada tragedia que recorre toda la acción, la moraleja final, contribuyen a reforzar una apariencia de cosa misteriosa que despierta la partitura”²⁸.

²⁵ Para aproximarse al mundo de la representación de la “Otreidad” desde los postulados del análisis discursivo en relación con las óperas mozartianas: MONTTOYA RUBIO, J. C. (2006): “Mozart en España. Imaginación y construcción de la alteridad a través de la ópera”, en *Gazeto Internacia de Antropologio* n° 1, pp. 46–60. Disponible en: <http://antropologia.umh.es/GIA/Index_revista/Volumen_1/Vol_01-articulos/Monttoya-castellano.PDF> (Consulta 1–VIII–2008).

²⁶ ROBBINS LANDON, H. C. (1990): *Mozart. Los años dorados*. Barcelona: Destino, pág 168.

²⁷ HILDESHEIMER, W. (1982): *Mozart*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.

²⁸ REVERTER, A. (1995): *Mozart. Obra completa comentada. Discografía recomendada*. Barcelona: Península, pág. 187.

Fragmentos seleccionados:

<http://www.youtube.com/watch?v=H3nqiKzB5fs>

<http://www.youtube.com/watch?v=KCV0-91H3hQ>

<http://www.youtube.com/watch?v=oF7ocNl6nXo>

<http://www.youtube.com/watch?v=PH4gJWCV-8U>

Mostramos varios fragmentos de la escena final (omitiendo la moraleja posterior). Para ello partimos del ejemplo que se puede extraer de la película *Amadeus* (Milos Forman, 1984) y, una vez reconocido el mismo, nos adentramos en un grupo heterogéneo de versiones:

- Peter Sellars / Craig Smith (1990). Orquesta Filarmónica de Viena.

- Karina Fibich / Martin Kusej (2006). Orquesta Filarmónica de Viena.

- Riccardo Muti / Thomas Allen (1987). Orquesta del Teatro alla Scala de Milán.

Elementos para la discusión y fundamentos de la actuación docente.

El hecho de comenzar con la celeberrima película de Milos Forman cumple varias funciones, desde la búsqueda de conexiones con hipotéticas experiencias anteriores del alumnado hasta el reconocimiento de los patrones románticos que estamos persiguiendo. Así, al margen de la derivación argumental que en el film se hace (atribuyendo correspondencias entre el plan que Salieri trama y la tenebrosidad de la ópera, o identificando al Comendador con Leopold, el padre de Mozart fallecido poco antes), la versión aporta claramente el descaro altivo de Don Giovanni y el miedo atroz de Leporello. Las otras producciones operísticas que se presentan tratan de dar un panorama ecléctico de uno de los hitos de la historia de la ópera: versiones trasladadas a los tiempos actuales, futuristas o con rasgos más tradicionales.

De entrada, conviene vincular estos cortes audiovisuales

con el inicio de la ópera. De hecho, desde que da comienzo la obertura se aprecia un desasosiego que no nos abandonará. En el andante inicial, los primeros acordes de la partitura pueden ser interpretados como un reflejo de la zozobra que impregnará gran parte de la composición, la cual tendrá como protagonista la figura inmaterial del Comendador, un personaje cuya esencia pervive en todo momento a un nivel metafísico²⁹. Junto a la visión casi trágica de la muerte surge un inusitado vitalismo en el *Allegro* que termina de forjar la obertura. Se trata de una confrontación que estimula la imaginación del oyente la dualidad vida – muerte como parte de un conjunto unido inexorablemente por el destino.

Ya ha sido apuntado que la obra en su conjunto puede considerarse como una alegoría del conflicto humano y divino. En este plano, la visualización de la muerte juega un papel determinante y será en la escena final cuando tenga su plasmación más nítida. El Comendador, desde otro plano de realidad, parece ser un destello enviado por la divinidad, mientras que Don Giovanni, siempre en desventaja aparente, trata de convencernos de lo contrario, planteando el libertinaje desde sus autárquicos postulados. Mozart reserva para este momento la fuerza de la masa orquestal en toda su amplitud, apuntando y dando realce a las situaciones más susceptibles de interpretación.

Reflexiones finales

La práctica totalidad de las metodologías activas musicales enfatizan la necesidad de estimular la imaginación del alumnado. Como herederos de esos postulados, los docentes que pretendemos ponerlos en práctica hoy día hemos de ser capaces de trasladar su potencial creativo a nuestros propios planteamientos de aula, actualizando y revitalizando el contenido que los generó. Así, lejos

²⁹ TRANCHEFORT, F. R. (1985): *La ópera*. Madrid: Taurus.

de desdeñar los criterios de ludicidad, globalidad o interactividad, enseñar música en la actualidad implica orientar dichos medios hacia el mundo sonoro y vivencial de nuestros alumnos.

De acuerdo con lo expuesto, el uso de las tecnologías de la información y la comunicación no debe suponer, en ningún caso, alejarse de procedimientos tradicionales que se hayan mostrado acertados y estimulantes. La raíz de la cuestión estriba en saber elegir el momento y el modo de su inclusión en nuestras propuestas pedagógicas. Planteando su uso desde una perspectiva razonada, estos recursos no sólo no están reñidos con ningún bloque de contenido musical, sino que nos pueden facilitar enormemente el acceso a ellos, incluso cuando se pretenda el acercamiento a aspectos que pudieran parecer inicialmente poco atractivos o complejos.

El ejemplo descrito ha tratado de conjugar materiales impresos con medios audiovisuales, elementos prototípicos de discusión con nuevos caminos de expresión crítica. Básicamente, se ha tratado de elaborar un texto en torno a la actualización metodológica musical, para lo cual (de acuerdo con la idea global didáctica expuesta), se ha apuntalado un razonamiento que señalaba rasgos románticos en una obra específica, incidiendo en sus características estilísticas y estéticas. No obstante, el rumbo que la propuesta pudiera haber adquirido variaría sensiblemente si los objetivos planteados así lo precisaran. La evolución metodológica futura dependerá, en gran medida, de la capacidad creativa y relacional del docente. De ahí que consideremos aprovechable la reflexión que circula con asiduidad en torno a la evolución cibernética actual: la importancia radica no tanto en el recurso que se posee como en el uso que se haga de él.

Referencias bibliográficas

- BARRAUD, H. (1990): *Las cinco grandes óperas*. Madrid: Taurus.
- EINSTEIN, A. (1986): *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza.
- FUBINI, E. (1988): *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- HERRERO, F. (1983): *La ópera y su estética*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- HILDESHEIMER, W. (1982): *Mozart*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- KUNZE, S. (1990): *Las óperas de Mozart*. Madrid: Alianza.
- LANG, P. H. (1988): *La experiencia de la ópera*. Madrid: Alianza.
- MASSIN, J. y B. (1970): *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid: Turner.
- MONTOYA RUBIO, J. C. (2006): “Mozart en España. Imaginación y construcción de la alteridad a través de la ópera”, en *Gazeto Internacia de Antropologio* nº 1, pp. 46–60. Disponible en: <http://antropologia.umh.es/GIA/Index_revista/Volumen_1/Vol_01-articulos/Montoya-castellano.PDF> (Consulta 1–VIII–2008)
- PAUMGARTNER, B. (1991): *Mozart*. Madrid: Alianza.
- RADIGALES, J. (2005): “La ópera y el cine: afinidades afectivas”, en OLARTE MARTÍNEZ, M. (Ed.): *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, pp. 59–84.
- REVERTER, A. (1995): *Mozart. Obra completa comentada. Discografía recomendada*. Barcelona: Península.
- ROBBINS LANDON, H. C. (1990): *Mozart. Los años dorados*. Barcelona: Destino.
- ROSEN, Ch. (1986): *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza.

- SALAZAR, A. (1988): *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid: Alianza.
- STENDHAL (2000): *Vida de Mozart*. Barcelona: Alba Editorial.
- STRICKER, R. (1991): *Realidad y ficción en las óperas de Mozart*. Madrid: Aguilar.
- TRANCHEFORT, F. R. (1985): *La ópera*. Madrid: Taurus.