

Una visión objetiva de Mozart

ALVARO MARÍAS *

Wolfgang Amadeus

MOZART



Jean y Brigitte
Massin

TURNER

Mozart.

* Madrid, 1953. Crítico musical. Profesor del Real Conservatorio de Madrid.

Jean y Brigitte Massin: *Wolfgang Amadeus Mozart*

Traducción de Isabel de Asumendi. 1.540 páginas. 31 ilustraciones. Editorial Turner. Madrid, 1987.

POCAS figuras de la historia del arte universal permanecen tan vigentes en nuestro tiempo como la de Mozart. Su música en primer lugar, pero también su personalidad, su trayectoria humana, son algo absolutamente familiar —cuando no entrañablemente íntimo— para el hombre medianamente culto de hoy: ni la vida ni la obra de Mozart se han acartonado, no han pasado a engrosar el acervo de conocimientos más o menos eruditos de las personas cultivadas, menos aún es el de Mozart uno de esos nombres carentes de contenido; bien al contrario, la vigencia de Mozart en nuestra cultura no ha hecho sino vivificarse hasta el punto de que cualquier persona sensible hacia la música conoce a Mozart, conoce una considerable proporción de su obra, ama profundamente y sinceramente su música. Sin embargo, no es fácil lograr tener una visión veraz, objetiva y exacta de la figura de Mozart, que se nos aparece contradictoria, compleja, casi ininteligible. Sus biógrafos han oscilado entre la mitificación, la idealización —a menudo un tanto ridícula— y su consecuencia inmediata: la desmitificación hasta la degradación. Los biógrafos, el teatro, el cine, han oscilado entre la pintura de un santo un tanto aniñado y cargante y el retrato de un Mozart

que además de un imbécil se aparecía como un patán grosero y ordinario. Ambas visiones son inexactas, aunque ambas puedan tener una parte de verdad: parece innegable que la categoría del músico está por encima de la del hombre; también lo es que el Mozart niño prodigio, está cerca de la beatitud; y no es menos cierto que la desordenada vida sexual de Mozart no nos molesta tanto como la grosería y el gusto por lo escatológico que encontramos en algunas de sus cartas, en la salida de una adolescencia un tanto enquistada: pero ni un extremo ni otro nos explican la figura de Mozart. El libro del matrimonio Massin se esfuerza —como en el caso de sus obras dedicadas a Beethoven y a Schubert— por abordar la biografía de Mozart con la máxima objetividad posible, y para ello su reconstrucción biográfica (que ocupa nada menos que 770 páginas) consiste en gran medida en la yuxtaposición de cartas y documentos relacionados con la vida y la obra del músico salzburgués, de manera que la lectura directa de las fuentes documentales componen una biografía mucho más exacta, mucho más apasionante e incluso mucho más «novelesca» de lo que son otras biografías mucho más elaboradas desde el punto de vista literario, pero también más falsea-

das, en buena medida por la proyección del autor sobre su personaje, por el afán de hacer aflorar a la superficie aquello que complace, que se ajusta a una visión preconcebida, y ocultar o minimizar lo demás.

Uno de los grandes intereses de la obra de los Massin es verter en español un número de cartas de Mozart y de su padre muy superior al que nunca había visto la luz en castellano, lo que por sí solo permite obtener una visión del hombre Mozart más exacta que ninguna otra. Ciertamente es que los Massin no están libres del afán interpretativo (en este sentido su *Beethoven* es más objetivo), del subrayado, de la lectura entre líneas, pero lo cierto es que lo hacen hilando muy fino, con extrema sutileza y considerable objetividad, gracias a lo cual el retrato final que el lector extrae es un Mozart mucho más vivo, real y coherente de lo habitual.

Con todo, el matrimonio Massin —al que de vez en cuando se le nota más de la cuenta el influjo de la ideología marxista— se esfuerza por combatir la imagen infantil de un Mozart-niño; por subrayar la importancia de la emancipación social de Mozart como músico para convertirse, de un servidor de la nobleza, en un profesional libre, con las terribles consecuencias que ello habría de tener; por dar énfasis a la importancia de la ideología masónica en la vida y la obra de Mozart; por evidenciar la inteligencia y madurez de Mozart como compositor y su manera personal y consciente de aproximarse a la música. Lo que sucede es que todo esto no son «caprichos» de los autores, sino realidades plenamente justificadas documentalmente y a menudo encubiertas o minimizadas por otros autores

por no resultar gratas ni adecuadas a un cliché vigente.

Por lo que respecta a la segunda parte del libro,; la *Historia de la obra* musical de Mozart, los Massin no se han limitado, como en el caso de Beethoven, a una enumeración de datos y documentación, sino que incluyen el análisis musical, histórico y estilístico de la música. En este sentido, resulta especialmente interesante el análisis de algunas de las obras, como el de la siempre problemática *Flauta mágica*, interpretada a la luz de la simbología francmasónica con más claridad y más profundidad de lo que es habitual en otros autores. Especialmente interesante es el ensayo, incluido a modo de apéndice, *Sobre la historia de la francmasonería en el siglo xviii en el que los Massin abordan con lucidez uno de los temas más importantes y más resbaladizos de la historia de la música dieciochesca.*

Una de las grandes virtudes del libro que comentamos es la claridad, la extrema claridad, con que sus autores abordan los temas que tratan, fieles al espíritu de la Aujklárung que defienden constantemente para Mozart; claridad, que no va unida a simplificación de los hechos sino por el contrario a profundización en ellos. El Mozart de los Massin se lee como una novela —y como una muy apasionante—, y por tanto ofrece un enorme atractivo para el lector no especializado, carente de formación técnica musical, pero al mismo tiempo es de una seriedad y una exactitud musicológica, que lo convierte en un libro extraordinariamente útil y fiable para el estudioso. El matrimonio Massin conjuga la sólida formación musical de Erigirte con la extensa cultura literaria e histórica de Jean Massin, lo que permite que las interrelaciones entre

música, cultura e historia sean más ricas y exactas de lo habitual y sobre todo que el lector tenga la confortable sensación de que los autores hablan siempre o casi siempre de hechos y obras que conocen de primera mano y no por referencias.

Metodológicamente la obra de los Massin es extremadamente manejable y de una ejemplar coherencia. El sistema de extensas notas al margen de cada página, clarifica la lectura y la libera del peso de una erudición que los Massin no exhiben con fatuidad, sino que más bien reducen a lo imprescindible. Las abundantes referencias que el lector encuentra, enviándolo a otra parte del libro (de la *Biografía* a la *Historia de la obra*, etc.), permite que la consulta sea fácil y completa.

El libro se completa con tres catálogos diferentes de la obra de Mozart y un cuadro sinóptico (de tonalidades de :las obras con cronología y géneros musicales). Es una lástima que no haya un índice de nombres, lo que habría resultado tan voluminoso como útil, y también sé' echa en falta que sólo uno dé los tres catálogos de la obra —el cronológico— haga referencia a la página donde se encuentra el Análisis correspondiente, lo que dificulta inútilmente la búsqueda.

La impresión en español es absolutamente impecable, muy superior a la francesa, clara, elegante y con espléndida encuadernación. La traducción es generalmente correcta, aunque con galicismos absurdos (como *alto* por *viola*) que habrían sido fáciles de evitar. El libro posee una proporción de erratas un punto excesiva.

En cualquier caso, la publicación del *Mozart* de los Massin supone un verdadero acontecimiento; estaba haciendo mucha

falta un libro riguroso y puesto al día sobre Mozart y este, además de serlo, es inteligente, claro y lleno de ideas.' El día que se traduzcan las cartas completas de Mozart al español, poseeremos en nuestra lengua el bagaje necesario para abordar en serio la obra del músico salzburgués. Turner ha logrado un nuevo y colosal acierto con la 'publicación de este libro espléndido: confiamos en que el Schubert de Brigitte Massin no se haga esperar.

La visita de «The Academy of Ancient Music»

POR segunda vez «The Academy of Ancient Music» visita el Teatro Real de Madrid'. Es bien sabido que se trata de una de las mejores orquestas del mundo especializadas en la interpretación de la música antigua —o no tan antigua— con instrumentos de la época. A la calidad de la orquesta se une el prestigio de su director, el también clavecinista y musicógrafo Christopher Hogwood. «The Academy of Ancient Music» ha realizado a través de la serie Florilegium de DECCA un centenar de grabaciones discográficas de una alta calidad media y entre las cuales figuran muchas obras interpretadas por primera vez y de gran interés musical.

Por todo ello, la visita del conjunto inglés despertó una justa y comprensible expectación, fácil de entender en un país tan escuálido como España en el campo de la interpretación histórica. Sin embargo, la visita de Hogwood a grandes rasgos ha decepcionado. Resulta irritante que en un país donde no existe ninguna orquesta

¹ El concierto tuvo lugar el 24 de mayo en el Teatro Real de Madrid, dentro del ciclo «Orquestas del Mundo» de Ibermúsica-Tabacalera. El programa incluía la *Sinfonía 90 en do mayor* de Haydn, el *Concierto para oboe W. 165 en mi bemol mayor* de Carl Philipp Emanuel Bach (con Paul Goodwin como solista) y la *Sinfonía n.º 41 «Júpiter»* K. 551 de Mozart.

ba iTOca verdaderamente estable y de calidad, donde las interpretaciones de música barroca se continúan sirviendo cada día con unos criterios interpretativos totalmente trasnochados, haya visitado el Teatro Real de Madrid en dos ocasiones «The Academy of Ancient Music» y en una la «Orquesta del siglo xviii» que dirige Frans Brüggen y todavía no hayamos podido escuchar una sola nota de música barroca: un síntoma más de la habitual miopía de los organizadores. Minutos después del concierto que comentamos, dedicado a la música del clasicismo, el conjunto de instrumentos modernos / *Musici* interpretada en la misma sala un programa barroco: no hace falta ser muy sagaz para adivinar que si los programas se hubieran invertido y la orquesta inglesa hubiera tocado música barroca dejando al conjunto italiano el repertorio clásico todos habrían salido ganando, y en primer lugar, naturalmente, los espectadores.

Los intérpretes especializados en música barroca muestran desde hace un decenio una creciente tendencia a invadir el terreno de la música del clasicismo e incluso del primer romanticismo. Christopher Hogwood declara que la del fundador del homónimo conjunto dieciochesco, el Dr. Pepush: interpretar música con una antigüedad de 20 años, con lo cual deja las puertas abiertas para interpretar «con instrumentos originales» la música de Stravinsky. Es comprensible que los intérpretes de música barroca estén deseosos de salir de su voluntario encierro para tocar otros tipos de música más reciente, pero creo que están cometiendo un error que probablemente pagarán caro en breve plazo. Por varias razones: primero, porque están descuidando —y no creo que los intereses comer-

ciales sean ajenos a esto— no ya la interpretación de la música barroca, sino lo que es aún más importante, la recuperación de un repertorio espléndido y olvidado; en segundo lugar, porque casi siempre estos conjuntos interpretan mucho mejor la música barroca que la clásica, y no faltan razones para que sea así; en tercer lugar, porque las aportaciones que han hecho estos intérpretes al repertorio barroco no pueden ser hechas en el caso: del repertorio clásico.

Expliquémonos brevemente: la recuperación del estilo barroco por parte de los intérpretes ha sido algo importantísimo, una auténtica revolución: en la música de nuestro tiempo, porque la música barroca se había dejado de tocar y por tanto se había perdido la tradición interpretativa. Dicho en dos palabras: hace treinta (o tal vez menos) no se sabía tocar en estilo la música de Bach, Purcell o Rameau. Ahora bien, en el caso de la música del clasicismo esto no es así: la música de Haydn o Mozart no se ha dejado de interpretar, y en consecuencia su estilo no puede ser redescubierto, sino tan sólo modificado levemente, sometido a revisión superficial. Christopher Hogwood, que es un músico extremadamente inteligente, lo ha entendido así, y no ha pretendido «darle la vuelta» a un estilo cuyas directrices generales son inamovibles. ¿Cuál es pues la novedad aportada? Fundamentalmente la modificación tímbrica producida por los instrumentos de la época. En este sentido, la orquesta de Hogwood es de una sonoridad deliciosa, relajada y transparente, sin la tensión excesiva y la crispación tan habitual en las orquestas de nuestro tiempo. Ahora bien, no debemos olvidar que una modificación de la sonoridad es una modificación al

fin y al cabo superficial, que no afecta a los estratos profundos de la interpretación.

En el caso de la música barroca, el empleo de los instrumentos antiguos ha surgido como una necesidad: no es una decisión premeditada, sino el resultado de un proceso de búsqueda. El sistema instrumental barroco es un sistema en equilibrio que funciona a la perfección; por el contrario, el sistema instrumental del clasicismo está en plena crisis, en plena evolución, está buscando otros caminos y otras posibilidades diferentes que van a señalar el camino de la evolución de los instrumentos hasta su estado actual. Por esta razón ¡los espléndidos resultados de los instrumentos «de la época», al tocar música barroca no son tan convincentes en el caso del repertorio clásico, en el que una escritura primordialmente homofónica está pidiendo la homogeneidad tímbrica de los instrumentos, la fusión máxima de los diferentes timbres y la planificación de grandes períodos dinámicos, capaces de realizar crecendos que pusieran al público en pie, como sucedía en los conciertos de la orquesta de Mannheim.

La interpretación de «The Academy of Ancient Music» resultó en general plana, desvitalizada y hasta aburrida. Creo que en buena parte porque la aplicación de la «dinámica • de detalle» propia del período barroco es insuficiente e inadecuada en el caso de la música del clasicismo, que se mueve a través de grandes secciones dinámicas. Si la *Sinfonía 90* de Haydn resultó un tanto plana, el *Concierto en mi bemol mayor W. 165* de Carlos Felipe Manuel Bach careció de la violencia, de la inquietud, del espíritu del *Súrmm una Drang* que evidentemente le corresponde a una interpretación dulzona, muy a lo Johann Chris-

tian Bach, se sumó una actuación no deslumbrante del oboísta Paul Goodwin, con algunos problemas de mecanismo y afinación. Tal vez la *Sinfonía Júpiter* de Mozart representara el punto más bajo de la velada, en una interpretación muy plana y a veces no poco superficial.

Ya hemos dicho que «The Academy of Ancient Music» es una orquesta espléndida: su calidad técnica habitual es de primera fila, a pesar de la enorme dificultad que supone el empleo de instrumentos antiguos. El nivel técnico del conjunto fue mucho más que digno, pero estuvo lejos del nivel de otras ocasiones. Así, el *andante* de la *Sinfonía 90* de Haydn sonó muy desafinado por parte de los violonchelos. Trompas y trompetas sonaron con una afinación dudosa, aunque si según declaraba Charles- Buíney la orquesta de Mannheim, la mejor de la época, adolecía de este defecto, sería injusto pedir a los intérpretes de hoy que logaran lo que no lograron los más célebres virtuosos de la época.

En suma, un concierto mediocre de una orquesta y un director espléndidos, muy por debajo del programa Mozart que tuvimos ocasión de escuchar en Madrid hace un año (y que incluía el *Concierto para clarinete* y el *Réquiem*). Se anuncia ya una nueva visita para el año próximo: sería más que deseable un programa barroco: Hogwood y su orquesta tocan uno de los Purcell y de los Haendel más hermosos del mundo ¿Por qué escucharles entonces un Haydn y un Mozart mediocres?

El Hoffmann de Alfredo Kraus

EL Teatro de la Zarzuela ha representado *Los Cuentos de Hoffmann* de Offenbach con Alfredo Kraus como protagonista de excepción. Hace ya muchos años que cada actuación de Kraus es esperada con la expectación de los grandes acontecimientos, degustada con la fruición de aquello que es único e irrepetible y aclamada con una mezcla de entusiasmo, admiración y respeto. Se ha convertido ya en tópico hablar de las actuaciones de Kraus como de «lecciones magistrales», y el tenor canario se ha ganado un gran prestigio como maestro indiscutido e indiscutible del que no disfrutaban cantantes mucho más populares que él y que gozan de un aparato propagandístico en el que el tenor canario nunca se ha amparado.

¿Qué es lo que hay en Kraus de excepcional? Pues... casi todo; en este momento, por lo pronto, su edad. A los sesenta y un años Kraus se mantiene en plenitud de facultades; no se trata del digno ocaso de un gran cantante, refugiado en un repertorio poco exigente técnicamente; nada de eso: Kraus canta a una edad inaudita los papeles más fuertes que se pueden imaginar —tenemos reciente el recuerdo de su Tonio de *La Filie du Régiment* y no es desde luego Hoffmann un rol fácil—, y lo hace con una facilidad, con una holgura técnica y una deportividad escalofriante. Su voz es, por encima de cualquier otra cualidad, juvenil, como lo es de modo asombroso su presencia en escena. Se diría que Kraus, tan gran intérprete del papel de Faust, hubiera recurrido a algún pac-

to diabólico para conservar sus facultades de modo tan sorprendente; no conocemos la historia del canto con suficiente detalle como para saber si existen precedentes, pero poco le faltará para ser un caso único en la historia; gracias a esta inaudita longevidad vocal su «lección» quedará inmortalizada a través del disco, faceta inexplicablemente descuidada durante decenios por la carrera, tan inteligente como previsor, de Kraus. Kraus ha sido un prodigio de planificación a lo largo de toda su actividad artística: ha escogido un repertorio no demasiado extenso que ha cultivado con un perfeccionismo admirable; ha cuidado su voz y sus facultades físicas con el celo de un deportista; ha racionalizado su ritmo de trabajo lo bastante como para no poner en peligro su voz, ni rebajar lo más mínimo su calidad, ni menos aún caer en una actividad rutinaria. Gracias a ello Kraus ha demostrado hasta qué punto estaba en lo cierto cuando defendía la técnica hasta el extremo de afirmar que la emoción de un cantante provenía de ella; cuando manifestaba su interés en transmitir su sistema técnico, poco menos que como el único válido, como el más perfecto de los conocidos. Si el movimiento se demuestra andando, la solidez de una técnica vocal se demuestra cantando.

Ha cultivado Kraus casi exclusivamente la música escénica en lenguas latinas: puede resultar extraño que no haya cultivado el repertorio germánico, que tan a la mano tenía; que no haya cultivado más el oratorio o el lied, para los que parece tan extraordinariamente dotado, vocal y musicalmente. Es de suponer que no faltarán razones para que lo haya decidido de este modo quien ha demostrado conocerse y conocer sus posibilidades tan a fondo.



Alfredo Kraus

¹ Las representaciones de los *Cuentos de Hoffmann* de Offenbach tuvieron lugar los días 26 y 30 de junio, 4, 8 y 12 de julio. El reparto estaba encabezado por Alfredo Kraus (Hoffmann), Diana Montague (Nicklausse), Sesto Bruscantini (Lindorf, Coppelius, Dapertutto y Miracle), Enedina Lorís (Olympia), Patricia Orciani (Giulietta), Ana M.^a González (Antonia) y Santiago S. Gericó (Andrés, Cochenille, Pitichinaccio y Frantz). La dirección musical corrió a cargo de Alain Guingal. Dirección escénica de Giuseppe de Tomasi, escenografía de Ferruccio Villagrossi, dirección coral de Ignacio Rodríguez.

Creo que si hay una palabra que defina el arte de Kraus sería *equilibrio*. Su técnica es equilibrada en grado sumo; todo cuanto Kraus hace está marcado por la precisión y la exactitud: la colocación de la voz permanece en un perpetuo equilibrio sea cual sea la tesitura y la dinámica en que cante; respiración, colocación, articulación y resonancia forman un todo perfectamente coherente que hace que cada nota suene en su sitio, en el centro mismo del sonido que surge extrañamente compacto, casi como si careciera de aureola: uno de esos sonidos —no es exclusivo de las voces— que sin ser grandes se escuchan con una claridad y una nitidez que rara vez poseen otros más poderosos. Todo ello da a su técnica una rara sensación de seguridad, de falta de esfuerzo, de naturalidad. Tal vez la voz de Kraus haya perdido con los años cierta redondez, cierta riqueza de armónicos, se haya tornado más nasal —aunque esto sin duda forma parte de su técnica— o haya disminuido redondez en el registro grave (el agudo sigue siendo de una belleza y seguridad espeluznantes), pero ha ganado en exactitud, en precisión, se ha aquilatado la precisión y economía de la técnica, basada siempre en un máximo resultado con un mínimo desgaste de energía.

No acaba aquí el equilibrio del arte de Kraus: su voz, su estilo, su musicalidad, su actitud en escena y fuera de la escena sigue siendo de una coherencia absoluta. Qué exacto, qué elegante y musical su vibrato, siempre puesto al servicio de la música, sin los excesos de amplitud tan comunes en el mundo de la ópera; qué medida, qué falta de efectismo barato y demagógico en el uso de la dinámica, qué manera de eludir lo circense en quien sabe muy

bien cuánto tienen en común ambos espectáculos. Este sentido de equilibrio y de medida conlleva una elegancia que es uno de los grandes secretos de su arte. No en vano este gran caballero de la escena —¡qué presencia en el escenario, qué manera de vestirse, de moverse!— ha encarnado de modo inimitable a tantos personajes señoriales: Werther, acaso por encima de todos, Alfredo, Des Grieux, el Duque de Mantua, el Conde Almaviva, Don Ottavio (lástima que estos dos últimos no queden inmortalizados por el disco).

Giacomo Lauri-Yolpi —otro genio de la técnica y otro monstruo de la longevidad vocal que cantó en público hasta los 68 años —¡con 80 le escuchamos *La donna é mobile* en Madrid!— quedó entusiasmado ante el arte de Kraus, según él mismo relata, desde sus inicios, e identificó su técnica con la perdida técnica de los cantantes dieciochescos. Como ellos, Kraus cultiva con primor la dinámica de detalle, la modificación de la dinámica sobre una sola nota o un pequeño grupo; no es típico de Kraus el efecto *crescendo* —diminuyendo de los cantantes barrocos, conocido como *mesa di voce*, pero sí la tendencia muy personal y a veces un tanto abusiva de efectuar un *diminuendo* en infinidad de notas. No nos cabe la menor duda de que si la carrera de Kraus se hubiera producido un cuarto de siglo más tarde, el repertorio barroco habría encontrado en él el cantante idóneo: mucho tendrían que aprender de él los cantantes especializados en música antigua, los mejores de los cuales han desarrollado una manera de cantar que no está tan lejos de la del tenor canario.

Esta elegancia musical y extramusical de Kraus encaja con su

personalidad incluso fuera de los escenarios —cosa que no carece de importancia—; su temple aristocrático, cortésmente arrogante, su absoluta seguridad en lo que hace, le libera a menudo del ejercicio de la diplomacia y más aún de los alardes de demagógica campechanía cultivada desde siempre por tantos de su gremio, y en cuya sinceridad sería más fácil creer si no obtuvieran a través de ella tan suculentos beneficios. Kraus nunca se ha rebajado a lo que se rebajan tantos cantantes, y eso es algo que el público valora y de lo que su arte se beneficia, porque la honestidad y dignidad profesionales no son cosas con las que se pueda jugar sin que repercutan en el arte mismo.

Su encarnación de Hoffmann —¿será fijada por el disco?— es, una vez más, impecable. Tal vez algunos números de corte cómico no vayan demasiado con su personalidad, pero el papel es recreado con un gusto y un encanto del que no recordamos precedentes: Kraus, con su voz de veinte años y su experiencia de sesenta logra una interpretación cuya audición es por sí sola un gran privilegio.

Afortunadamente, en esta ocasión Kraus estuvo bien, excelentemente acompañado por un reparto dignísimo (uno de los escasos pecados de su carrera es haber tenido muy desequilibradas parejas en su reciente reaparición discográfica). Bien vocalmente y excelentemente resuelta la peliaguda papeleta escénica de su personaje, Diana Montague, en el papel de Niklausse. Enedina Lloris resolvió con enorme profesionalidad el difícilísimo rol de Olimpia, que con todo creo que requiere una voz más ligera: cantarlo a pesar de ello como lo hizo, combinándolo, por si fuera poco, con un considerable alarde gimnástico, es toda una proeza. Patri-

cia Orciani encarnó una muy atractiva Giulietta y Ana M.^a González cosechó un gran éxito, gracias a un temperamento altamente dramático que compensa de un vibrato un punto excesivo y de alguna esporádica acritud vocal. Siempre con clase el veterano Sesto Bruscantini en su cuádruple papel; hasta el coro de la *Zarzuela* estuvo a la altura de las circunstancias, como la orquesta, que tuvo bajo la segura y muy musical batuta de Alain Guignal, una actuación brillantísima.

Lástima que los decorados y figurines fueran tan pedantes como desacertados. Convertir una orgía de lujo en un palacio del Gran Canal veneciano —«cuadro brillante y animado», reza la acotación— en un velatorio no deja de tener mérito. Todo resultaba de una sordidez absolutamente irreconciliable con la alegre música de Offenbach. Mal, muy mal están las modas de tenebrosidades para el *Don Giovanni*, pero vamos... confundir *Los Cuentos de Hoffmann* con el *Wozzeck* ¡parece demasiado!

El Rapto en el Serrallo

LA precedente representación del Teatro de la Zarzuela había sido la producción de *El Rapto en el Serrallo* de Mozart². La programación de una ópera mozartiana es siempre algo tan arriesgado como de agradecer, y esa delicia que es el *Rapto...*, tan particularmente fresca y luminosa, siempre es un deleite para el oído.

Toda la producción se movió dentro de una absoluta dignidad, lo que no es poco. Todo el reparto, sin excepciones, mantuvo un



Diana Montague.

² El *Rapto en el Serrallo* de Mozart tuvo lugar los días 8, 11, 13, 16 y 18 de junio con el siguiente reparto: Mariella Devia (Konstanze), Dorothea Wirtz (Blonde), Gósta Winbergh (Belmonte), Wilfried Gahmlich (Pedrillo), Jaakko Ryhänen (Osmin). Dirección musical de M. A. Gómez Martínez, dirección escénica de Emilio Sagi, escenografía y figurines de Toni Businger; director del coro, José Perera.

excelente nivel técnico y estilístico, con el notable Osmín de Jaako Ryhänen, el Belmente de Gósta Winbergh —de gran belleza vocal aunque no perfecto de afinación— y la elegante Konstanze de Mariella Devia.

La orquesta sonó con calidad y seguridad —salvo el concertante de *Martern aller Arten*, bastante desafinado— y Miguel Ángel Gómez Martínez dirigió con gran seguridad y decisión. Con todo, algo le faltó al *Rapto* para que llegara a ser lo que es: gracia, frescura, candor, elegancia, ligereza. La dirección musical y la escénica colaboraron a partes iguales para que la obra pesara y para que no se creara un clima realmente mozartiano. Creo que si la escenografía era demasiado monótona e

insistente —demasiados estampados, demasiadas lunas, demasiado abrir y cerrar de cortinas— la dirección de escena pecó un punto de una voluntaria tendencia a la vulgarización, que la música de Mozart nunca admite: la pareja cómica resultó un poco demasiado populachera —ni Blonde ni menos aún Pedrillo lo son—; sacar a Blonde rociando a un Osmín semidesnudo con un *spray* de desodorante, me parece del todo gratuito (lo malo no es el *spray* sino la connotación axilar), como lo fueron los juegos de Pedrillo con un mantel.

En fin: una producción digna no es poco, pero Mozart es mucho Mozart y necesita algo más que buenos profesionales. Tiempo al tiempo.