La flauta mágica: una estrella con luz propia

M.ª Victoria de Ancos Carrillo
Numeraria

A mi querido y respetado D. Julio Porres Martín-Cleto,
ex Director de esta Real Academia.

"…Mozart es pura inspiración, cada tono es correcto, y no podría ser de otra manera".
Benedicto XVI

Durante mis años jóvenes había oído hablar muchas veces sobre una de las personas más queridas y respetadas en nuestra ciudad de Toledo, por su constante e incansable labor de investigación histórica, centrada principalmente en las profundas raíces de su propia tierra, cuna de razas y estilos muy diversos a lo largo del paso de su densa y apretada historia. Se trataba de D. Julio Porres Martín-Cleto, conocedor como nadie de los entresijos y vicisitudes que ha contenido cada página que se iba cerrando de nuestro acontecer histórico.

Con este hombre sabio, he de confesar que mi experiencia vivida ha sido de una ambivalencia positiva.

Lejos de pensar que un día tendría el honor de compartir con él un sillón en la Real Academia, siempre me parecía persona inaccesible por su porte de gran seriedad enigmática, su presencia firme y solemne, y su saber estar personal. Sin embargo este cierto temor a su acceso, cambió totalmente dentro de mí cuando pasé un día a formar parte de ésta que considero mi casa, la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, pues entonces ese hombre de aspecto solemne se había transformado en una de las personas más entrañables que haya podido conocer, contando en todo momento con su consejo paternal, su apoyo cariñoso, la eterna juventud que le caracteriza y su alegre y extrovertido talante que le convierten en un ser especial, llano y campechano. Siempre he contado al comienzo de cada sesión académica con su abrazo cariñoso de acogida, antes de entrar a debatir los intensos temas tratados en nuestras reuniones, y ya no podría prescindir de ello. Es como si algo me dijera en mi interior que le conozco de toda la vida y por tanto, su cariño, su acogida y su compañía me son necesarias en este nuestro ámbito académico.

D. Julio Porres, ex director de esta Casa es institución en Toledo, y a él dedico junto a mi abrazo cariñoso este estudio sobre uno de los temas de mi especialidad que más me apasionan: la ópera, centrada ahora en una de las más emblemáticas que se hayan escrito a lo largo de la Historia de la Música: *La flauta mágica*. Con ella, rindo homenaje al maestro Mozart, y al mismo tiempo a una de las personas más queridas de nuestra Institución, por su intensa y productiva labor y dedicación como director de esta Real Academia.

1. Introducción

Encontrándonos todavía dentro de los últimos coletazos de lo que ha sido un año repleto de acontecimientos, que han celebrado el 250 aniversario del nacimiento de Wolfgang Amadeus Mozart, me resisto aún a dejar de recordar a este gran maestro de la música universal, reflejado ahora en una de las facetas en las que él más se prodigó, sintiéndose atraído por ella desde su más tierna juventud: la música teatral.

El desarrollo de la personalidad de Mozart se vio considerablemente conformado por sus tres estancias en Italia, que le hicieron pasar de una educación provinciana recibida anteriormente a otra más elevada y elitista. Las tierras italianas eran entonces el centro neurálgico de todas las influencias, sobre todo en lo que toca a la ópera, imitándose de allí todos sus esquemas compositivos. Estos influjos llegaron por descontado a Viena, a pesar de los esfuerzos de Mozart por crear una ópera autóctona alemana. El decía: "Cada nación, tiene su propia ópera, ¿por qué nosotros los alemanes no la habríamos de tener?".

Esta incesante inquietud estuvo presente en el acontecer compositivo de Mozart durante toda su vida, llegando al final de su existencia en el descanso de haber cumplido con esta difícil misión, que comenzó con la composición de la ópera *Bastian y Bastiana*, intermezzo pastoral y cómico que logró conservar su idioma autóctono, y terminando la vida de sus óperas con el singspiel *La flauta mágica*, a la que había precedido *El rapto del serrallo*, escrita también en alemán, y que guarda con la anterior diversidad de semejanzas en cuanto a la técnica e interpretación se refiere.

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

En el siglo XVIII que ahora nos ocupa, la precedente ópera seria será

sustituida por la llamada *ópera buffa*, con personajes de la clase burguesa, criados, vendedores, ladrones, etc., y con sus típicos comportamientos, teniendo en el aspecto musical cada vez más importancia las melodías y danzas de tipo popular, pero sin renunciar al llamado *aria da capo* de la ópera seria, ni a los virtuosismos vocales que la caracterizan.

Paralelamente a la aparición de la *ópera buffa* surgirá en Alemania el llamado *singspiel*, comedia musical en lengua alemana con diálogos hablados, como germen fundacional de la ópera alemana; y es a Mozart a quién el estudioso Martín Triana atribuye como decimos, la institución de este género precursor de la ópera romántica a través de dos obras claves: *El rapto del serrallo* y *La flauta mágica*. En palabras de Triana ,[1] "Con Mozart nace la ópera moderna y nace también el concepto de repertorio tal y como lo conocemos en la actualidad; es decir, obras que se reponen una y otra vez debido a su calidad indudable".

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

Este afán de trasladar sus composiciones a un público, que en diversidad de ocasiones no había podido llegar a comprender lo que la música de Mozart encerraba en su esencia, se hallaba en su espíritu desde su más tierna infancia. Recordemos ahora sus propias palabras que afirman su amor por la ópera en una carta escrita a Leopoldo Mozart, su padre, en 1778: "No se olvide de mi deseo de escribir ópera. Envidio a todo el que está escribiendo una ópera. Podría echarme a llorar de lo impaciente que me siento cuando veo o cuando escucho un aria".

Esta inquietud de nuestro insigne maestro, cristalizada en la creación de un repertorio operístico de una gran variedad y diversidad, es lo que nos ha llevado a muchos a ver realizados nuestros sueños de cantantes en su más extensa profundidad técnica e interpretativa, a la vez que ha promovido en nuestro interior, el deseo de transmitir a través de sus bellas arias, los más intensos sentimientos reflejados en la voz.

2. La flauta mágica*: orígenes, el libreto y argumento*

Como acabamos de reseñar anteriormente, una de las metas que ve realizada Mozart con *La flauta mágica* en su propia tierra, es la recuperación del idioma autóctono que había tenido como precedentes las óperas *Bastien und Bastiane* (*Bastian y Bastiana*) y *Die Entführungaus dem Serail* (*El rapto del serrallo*); de este modo los cimientos del desarrollo de la nueva ópera alemana quedaron asentados de una manera permanente y sólida.

Como cierta se da la noticia de que la fuente o los orígenes del argumento de *La flauta mágica*, se encuentran en una recopilación de cuentos orientales traducidos y publicados por Wieland en 1786, de la cual Schikaneder había tomado varios temas de obras representadas por su compañía: *La isla encantada*, *Oberon* y *Lulu o la flauta mágica*.[2] En el argumento de ésta última, podemos ver reflejado el referente a *La flauta mágica*, pero con alguna que otra inversión de papeles en los personajes. La introducción de elementos exóticos junto al orientalismo que caracterizaban el gusto rococó, iban a proporcionar el éxito rotundo de sus representaciones que llevarían inmerso un decorado inspirado en el mundo egipcio.

A principios de mayo de 1791, Mozart recibió la invitación para componer algo que suponía una contraposición a todo aquello que en esos momentos ocupaba su mente. La proposición vino de un actor empresario llamado Emanuel Schikaneder,[3] al mismo tiempo libretista, compositor, violinista y arrendatario del Freihaus Theater auf der Wieden, quien a los 27 años había logrado ser empresario de su propia compañía, después de haber nacido en la indigencia y trabajado durante algún tiempo como músico ambulante.

Schikaneder había obtenido el privilegio imperial para la construcción de un nuevo teatro de barrio, el Theater auf der Wieden, apodado Freihaus-Theater, inaugurado en 1789, y que atrayendo a todo tipo de público alcanzó grandes éxitos con las representaciones de una serie de obras mágicas, inspiradas en los ya mencionados cuentos de Wieland.

Este libretista de vida un tanto desordenada, soñaba con una ópera *giocosa* o *buffa*, en la que se recreara la fantasía infantil de la gente; una ópera mágica poniendo la música en manos de Mozart, quien a su vez no casaba entonces con el ánimo del ambicioso libretista, pues presintiendo que su muerte estaba próxima deseaba dejar escrita la obra que fuese "su testamento artístico" como califica M.-Brion.[4] Sin embargo hubo de claudicar ante los objetivos de Schikaneder, que se unían a las necesidades de la demanda de un público variopinto.

Aunque la mayoría de los investigadores mozartianos dan por sentado que la autoría del libro de *La flauta mágica* correspondió a Emanuel

Schikaneder, en el estudio y análisis de la escritura de dicho libreto, parece ser que colaboraron otras dos personalidades de la época, aunque sobre este punto no acaban de ponerse de acuerdo los biógrafos de Mozart. Se trataba de otros dos masones interesados por el argumento de la ópera: Giesecke, escritor de libretos de ópera, e Ignaz von Born, la más alta personalidad de la masonería austriaca.

Giesecke, llamado en realidad Johann Georg Metzler, era además de libretista un sabio mineralogista, y un eminente poeta que pudo aportar a *La flauta mágica* un espíritu muy original debido probablemente a su formación científica. Tengamos en cuenta que la mineralogía era por entonces una ciencia muy nueva, y a las propiedades materiales de los metales se les atribuían virtudes misteriosas, considerándoseles como sustancias animadas con facultades sobrenaturales .[5] Giesecke aportó pues, la mezcla de la idea de escribir un texto muy poético sobre la base del instrumento mágico (la flauta), confiriéndole así una poesía más elitista al libreto de Schikaneder, junto a unas pinceladas de la doctrina secreta de la masonería, ya que era miembro perteneciente a este grupo.

Algo parecido aportaría Ignaz von Born, que por su parte junto con Mozart, concebía la obra como un drama simbólico, dirigiendo los trabajos en común hacia la transmisión de un mensaje de la doctrina oculta de la masonería, siempre hasta un cierto punto permitido y bajo una estricta prudencia .[6]

Así pues, todos los esfuerzos reunidos de distinta esencia (poesía, música, filosofía, dirección escénica), dieron lugar lentamente al nacimiento de tan singular obra maestra que sería *Die Zauberflöte*.

Como dijimos al comienzo de este apartado, la idea inicial del argumento de *La flauta mágica* quedó modificada posteriormente sin existir todavía una razón que lo explique. En un principio, el héroe de la trama (Tamino), conoce a la reina de las hadas, que le entrega un retrato de su hija enviándole a rescatarla, pues es prisionera de un mago malvado que la tiene secuestrada en su castillo; el rescate podrá llevarse a cabo gracias a la ayuda de la flauta mágica.

Sobre el origen de este instrumento que Tamino recibe de la Reina de la Noche, Pamina relata lo siguiente: "En una hora mágica y por la más profunda de las razones, mi padre la extrajo al podar el roble centenario". Según esto, se sabe que la flauta es un símbolo del sol y que es dorada .[7]

La escena fue trasladada al antiguo Egipto,[8] añadiéndose un conjunto de personajes nuevos como Sarastro, Sumo Sacerdote de Isis y Osiris, el Orador y el Coro de Sacerdotes. El mago perverso del primer argumento quedó en ser un sirviente tirano, y la reina de las hadas se transformó en una mujer vengativa como símbolo del mal. De esta manera, se había perdido toda relación con la historia inicial del cuento de Wieland.

Siendo la ópera un conglomerado de sentimientos y actitudes encontradas, La Reina de la Noche pasa de ser un personaje vengativo, símbolo del mal, a sumirse en una actitud de amor y bondad en el tratamiento con su hija, al tiempo que Sarastro pasa de ser el retrato de la moralidad a representar un gobernante injusto y violento. Son facetas cambiantes que se extienden a lo largo de toda la ópera, siendo a su vez su tema principal "la prueba".

Resumiendo el complicado argumento, queda engarzado de la siguiente manera: El príncipe Tamino llega a un bosque en los dominios de la Reina de la Noche perseguido por una serpiente enorme. Le salvan tres damas. Aparece Papageno, un cazador de pájaros. Tamino ve un retrato de Pamina, la hija de la Reina, y se enamora de ella. Promete ir a rescatarla al palacio de Sarastro, su padre, donde está prisionera. Recibe una flauta mágica capaz de cambiar el estado de ánimo del que la oye. Pamina vive acosada por el esclavo Monostatos, pero Papageno le anuncia que vienen a rescatarla. Tamino tiene que pasar por tres templos: el de La Razón, el de La Naturaleza y el de La Sabiduría. La Reina da a su hija un puñal para que mate a Sarastro, pero Pamina queda horrorizada. Al pajarero le visita una vieja y cuando él accede a casarse con ella se convierte en Papagena. Pamina está a punto de suicidarse, pero tres genios la convencen para que busque a su amado. Finalmente, la Reina de la Noche se alía con Monostatos, pero les vencen los Sacerdotes de Sarastro.

Este relato, especie de opereta que es en realidad un singspiel y que fue estrenado dos meses antes de la muerte del compositor, va mucho más allá de la simple apariencia del cuento infantil que se nos presenta, mezclando asimismo partes cómicas con otras muy dramáticas, al tiempo que combina las ideas iluministas a través incluso de personajes de farsas populares vienesas.

3. SIGNIFICADO Y SIMBOLISMO

Goethe dijo que *La flauta mágica* "…es un cuento lleno de inverosimilitud y de fantasías"[9] trasladando con la expresión "cuento" la palabra alemana *maerchen*, y refiriéndose así a un relato mágico lleno de aventuras extraordinarias, que posteriormente entenderían los románticos como un cuento poético y alegórico, que contenía símbolos y signos que van más allá de la invención y de la fantasía.

El mensaje de *Die Zauberflöte* contiene tal cantidad de elementos simbólicos que trataré en este estudio de trasladar al lector de una manera lo más diáfana y resumida posible.

Es de todos sabido, y así también lo confirman la mayoría de los estudiosos mozartianos, que *La flauta mágica*, entre otras cosas y en lo que se refiere a su significado interior, constituye un tratado de los ideales masónicos.

Mozart puso música a un tema del antiguo Egipto donde se encuentra ambientada esta gran creación, estando la cultura egipcia vinculada íntimamente con el mundo espiritual de la masonería, del que esta ópera es un claro mensajero, trasladando su argumento desde el rito de iniciación a las logias hasta la culminación del mismo, en la integración total a dichas logias de los personajes principales. A este respecto, Rémy Stricker[10] opina que la única escena musical que se relaciona en realidad con un ritual masónico está en el nº 10 del segundo acto, y se refiere a la plegaria con coro de Sarastro, momento importante dentro de estas ceremonias referido a los cánticos comunitarios, y a las pruebas que el iniciado debe superar que eran cuatro en los ritos de iniciación: Agua, Fuego, Aire y Tierra, por las que deberán pasar los personajes principales para conseguir sus objetivos finales, y que a su vez, guarda similitud musicalmente hablando, con la estructura de otras composiciones corales masónicas de Mozart muy cercanas también a otros pasajes de la ópera, incluyendo los textos, similares a veces a los de esta ideología. A esto deseo añadir, la curiosa anécdota de que debido precisamente a esta transparencia de los ideales sobre la amistad, la sabiduría y la verdad que refleja *La flauta mágica*, habían corrido los incisivos rumores de que la muerte del gran compositor se produjo por envenenamiento, de manos precisamente de algunos miembros de la logia en la que él militaba, por el hecho de haber dado a conocer algunos secretos de la ideología de estos grupos a través de sus composiciones operísticas, y concretamente de esta gran creación.

La flauta, según palabras de Ludwing van Beethoven, *"…es la ópera alemana por excelencia, y una encendida defensa de los principios del iluminismo y de los ideales de la masonería"*, que al mismo tiempo diremos que libretista y compositor compartían.

Tanto Schikaneder como Mozart abrigaban la intención de escribir una obra que se orientara hacia un tipo de masonería con aires aún más revolucionarios: la masonería adoptiva. Así se designaban en Francia en el s. XVIII a las logias que recibían mediante rituales masónicos tanto a hombres como a mujeres, teniendo en cuenta que en Viena, este tipo de masonería era absolutamente rechazado. De todas formas, aunque la obra se presta a esta interpretación de los ideales masónicos y concuerda con ellos, ni Mozart ni Schikaneder habían dejado por escrito sus intenciones de convertirla en una muestra o representación camuflada de los ritos iniciáticos de las logias. Sin embargo, en todo este entramado masónico, y como reflejo de esta citada "masonería adoptiva", Mozart incluye a la mujer, ya que Pamina se somete también a las pruebas del agua y del fuego, introduciendo así el elemento femenino como innovación más humana dentro del esquema masónico, que sólo estaba en Viena compuesto por hombres.

Entre otros muchos ejemplos que aparecen insertos en la obra como muestra de los ideales del iluminismo, merece destacarse la aparición del misterioso número 3 como símbolo de la manifestación divina, y que desempeña un importante papel tanto en los rituales masónicos como en el mundo encantado. La obertura está en tono de Mi bemol mayor con tres bemoles anotados en su armadura, comenzando con tres acordes mayores, y el tema allegro está basado en dos notas que se repiten tres veces. El acorde triple suena después de las palabras de Sarastro, cuando este ensalza las tres cualidades de Tamino (virtud, discreción y caridad). Toda la obra está llena de tríos de figuras y personajes: aparecen tres damas, las hadas que intervienen en la acción, salvando, castigando, aconsejando y ayudando a los personajes principales, y serán las que regalan a Tamino la flauta y a Papageno el carrillón mágico. Veremos también en el discurrir del argumento a los tres muchachos, tres sacerdotes y tres instrumentos mágicos: flauta, carrillón y flauta de Pan[11] , esta última característica de Papageno, que expresa la esencia de la naturaleza y de sonido exótico, siendo el instrumento del dios Pan (dios griego de los pastores), personificación de dicha naturaleza.

Tamino encuentra tres templos (Sabiduría, Naturaleza y Razón) a la llegada al reino de Sarastro, personaje bondadoso en contraposición al malvado y vengativo de la Reina de la Noche; e intenta entrar tres veces superando al final las tres pruebas definitivas para salvar a su amada.

Detalle curioso es que en el frontispicio de la primera edición del libreto impreso en 1791, se aprecian tres símbolos masónicos: una estrella reluciente, un compás y una paleta, elementos y objetos utilizados en los gremios de masones o constructores de las grandes catedrales góticas europeas, donde tuvo su origen la ideología masónica; y todo ello enmarcado en un entorno alusivo al antiguo Egipto.

Es entonces claro y notorio que el número 3 está presente constantemente en las distintas manifestaciones de la composición de la obra, tanto en el terreno estrictamente musical y de organización de las partituras, como en el aspecto teatral y del movimiento de los personajes en el transcurso del argumento.

Los personajes, a su vez, están definiendo cada uno un conglomerado de sentimientos a través de su papel particular, que nos trasladan según diversas opiniones, a los ideales del iluminismo que habían llegado a las logias austriacas, y a la vez cada uno de ellos podría encarnar ó identificarse con diversas personas o entes sociales, que habían protagonizado la historia de la masonería en Austria durante aquellos años.

La esencia de la significación que enfrenta a la Reina de la Noche y a Sarastro, es la ineludible batalla de la noche o la sombra (la Reina), contra la claridad o el día (Sarastro); por tanto es muy fiable la teoría de que este

personaje femenino encarnara a la emperatriz María Teresa, que fervientemente combatió la francmasonería frente a Ignaz von Born, el más alto dignatario de esta ideología en Austria y que se encontraría personificado en el papel de Sarastro.

Existen otras especulaciones que emparentan a la Emperatriz con la ópera italiana, la cual en aquellos tiempos trataba de impedir que las creaciones alemanas llegaran a alcanzar una personalidad propia.

La princesa Pamina se representa como el símbolo del alma humana saliendo de la oscuridad, gracias al verdadero amor de Tamino que a su vez significa el espíritu humano viril y valiente. A través de la unión de las dos almas, se obtiene como resultado la realización total del ser humano representado mediante la unión de la pareja, que al final alcanzará la luz habiendo pasado antes por todas las pruebas, que les harán al final sentirse orgullosos de pertenecer a la condición humana; identificándose todo ello con la iniciación a las logias.

Según lo expuesto, la simbología de estos dos personajes iría a desembocar en la representación del pueblo austriaco a través de Pamina, y del Emperador José II, (ya que con él tuvo lugar el florecimiento de los ideales masónicos), personificado en el papel de Tamino.

La fuerza de la que gozará Tamino en sus pruebas, la encontrará en la flauta que Mozart puso en sus manos a través de las Tres Damas. Dicho instrumento representa en la mitología antigua la voz de los instintos y de las pasiones. El compositor eligió dicho instrumento, porque según investigaciones era de él predilecto. De hecho, con él están interpretados los más bellos pasajes de la ópera[12].

Aunque se pueden considerar personajes emblemáticos los que acabamos de analizar, hay algunos otros interesantes de mencionar como es el caso de Monostatos, moro al servicio de Sarastro y en el que algunos han querido ver a Salieri, rival de Mozart en Viena, o al Príncipe Kar Theodor, enemigo de los masones.

Los tres pajes buenos al servicio del mal, representan la Fe, el Amor y la Esperanza, teniendo como misión unir a Tamino y Pamina ayudándoles a superar las pruebas. Según Brión, Mozart los consideraba como ángeles, y así los disfrazó Schikaneder en la representación.

En último lugar citaré al fantástico personaje de Papageno, convertido en mitad hombre y mitad animal, encarnando una sencillez inocente y tocando la flauta de Pan que es símbolo de la naturaleza. Este personaje pasa la historia del cuento buscando incesantemente el amor de su media naranja femenina, y lo encontrará al final en la encarnación de una mujer que representa una anciana decrépita, para convertirse después en su amada Papagena, que le traerá Papagenitos a su final feliz, historia de cuento de hadas.

Este relato de carácter pudiéramos llamar infantil, encierra en sí mismo algunas partes cómicas y otras muy dramáticas, que si bien a veces nos pueden distraer de los aspectos profundos de la vida a través de unos personajes que yo califico de "tintes triviales", otras nos acercan al tenebrismo de los sentimientos más oscuros y malignos que alberga en ocasiones el ser humano; pongo como ejemplo la venganza o la lucha por el poder mantenida entre la Reina de la Noche y Sarastro. Así pues, bajo el velo de la denominación "cuento de hadas", se esconde todo un entramado de manifestaciones sociales y sentimientos, que desconozco si llegarían en toda su plenitud al espectador, el cual en sus primeros momentos pudo gozar de tan enjundioso espectáculo.

Al mismo tiempo, el calificativo de alegoría o sátira que Hutchings utiliza para catalogar esta gran creación, en lo que respecta más que nada a la identificación de los personajes con algunos otros de la época, está dentro de lo posible, dado el denso simbolismo que contiene *La flauta mágica*: alegoría, recordando los movimientos sociales que alrededor de la masonería en Austria, se movilizaban protagonizados por los altos dignatarios masones, y al mismo tiempo la forma de pensar y actuar que en cada momento protagonizaban los emperadores; y sátira, en el efecto grotesco y popular que pudo producir en el espectador (si es que alcanzaba a detectarlo), esta identificación humana de la ficción con la realidad, con la que Mozart había confeccionado este cuento de doble vertiente entre la transparencia de la verdad vigente y la fantasía.

Otra dimensión que se le concede a *Die Zauberflöte*, es la de considerarla como la expresión de los ideales filosóficos de Mozart así como su testamento religioso[13], pudiéndose tomar como referencia la alta espiritualidad interior del compositor, que había demostrado durante toda su vida, tanto a través de sus escritos y cartas tratando estos temas y manifestando sus convicciones, como mediante sus frecuentes prácticas religiosas y espirituales ante la oración y la Eucaristía.

Paralelamente a esta reflexión, se puede decir que durante la composición de *La flauta mágica*, Mozart demuestra un interés especial por la idea de la muerte, que ya rondaba en su interior de una manera constante desde hacía tiempo, presintiendo que se acercaba casi de inmediato su fin último.

Según E. J. Dent[14] , habían podido existir razones de peso que causaran en el músico tal desasosiego interior, como su preocupación por la enfermedad de su esposa, el encargo un tanto extraño del *Réquiem,* o la sospecha de que su agonía se pudo producir bajo los efectos de un envenenamiento. Esta idea de la muerte aparecerá repetitivamente en el acto II de la obra a través de las arias interpretadas por Sarastro, algunos otros dúos y la escena de los Hombres de Arnés. Al mismo tiempo hemos de significar que Dent señala

como destacable la muerte del alto dignatario masón Ignaz von Born, acaecida el 24 de julio de ese mismo año, lo que nos lleva a pensar en la estrecha relación que guardaría tal desaparición con la introducción del simbolismo masónico en esta gran creación.

No olvidemos tampoco, que al mismo tiempo el maestro estaba componiendo el *Réquiem*, título que nos conduce directamente al tránsito del ser humano de este mundo al celestial, bajo un carácter en esencia católico, en contraposición al simbolismo masónico que desprende *La flauta mágica*. Esto nos lleva a recordar la famosa frase de Alfred Einstein con la que califica al compositor en el sentido musical, lanzando la idea de que en Mozart, catolicismo y masonería eran dos esferas concéntricas.

Sin embargo, y adelantándome al análisis musical de esta gran obra, debo hacer referencia a la semejanza de estilo entre *El Réquiem* y *Die Zauberflöte* en lo que a la composición estructural se refiere, que investigadores mozartianos han llegado a contemplar, centrándose entre otras muchas cosas en la utilización de instrumentos de viento como el trombón, incluido tanto en una composición como en la otra o también, en ciertas frases introducidas en aquel que según interpretación de Dent, se pueden reconocer en los personajes de Tamino y Pamina o en la fuerza de los de Monostatos y la Reina de la Noche.

En este sentido podemos vislumbrar en persona del maestro, la unión entre sus sentimientos y su manera de componer, todo entremezclado por la fusión de ideales filosóficos y religiosos, que nos llevan a desembocar en una carrera compositiva y creativa repleta a la vez de fantasía y fuerza interior, dentro de la cual subyace al mismo tiempo el temperamento y carácter de Mozart, determinado por esa infantilidad tan usual en él junto al afán de trivializar muchos momentos de la vida buscando la risa y la ligereza que en ellos pudiera encontrar, y que a pesar de sus constantes sufrimientos y penalidades consiguió conservar desde su más tierna infancia, confiriendo posteriormente a sus composiciones sobre todo operísticas, todo este conglomerado de aquellas notas que conformaban su personalidad y que veo plasmadas de una manera muy particular en *La flauta mágica*, si por ejemplo analizamos las dos arias principales que interpreta la Reina de la Noche, en las cuales frente al carácter vengativo y maléfico del personaje que crea un aura de solemnidad y gravedad rotundas, encontramos este sello infantil y trivial de Amadeus en el transcurso de algunos pasajes que constan melódica y técnicamente de ciertas florituras, agilidades y picados en los que la voz vuela con la ligereza de una golondrina, reflejando así el talante alegre y despreocupado de Wolfgang, que a pesar de estar atormentado por otros sinsabores inevitables, le acompañaría hasta la hora de su muerte.

4. La música en La flauta mágica

El desarrollo musical de *La flauta mágica*, va unido directamente en toda su extensión a las vivencias y experiencias acaecidas a lo largo de la existencia de Mozart, si bien, dado el carácter polifacético de la composición, podemos encontrar en ella, desde la más pura creatividad interior del músico hasta diversidad de influencias que pudo recibir a lo largo de su carrera compositiva, sobre todo marcadas por las tres estancias de Wolfgang en Italia[15], lugar de donde entonces partían todas las ideas, formas y esquemas de componer ópera, sobre todo al estilo de la escuela napolitana, que por aquellos tiempos se constituía en la capital del canto creando una estructura propia de drama lírico. Sin embargo, mi consideración al respecto es que concretamente *La flauta mágica*, se podría desvincular de estos efectos de la ópera italiana, pues en el momento en que Mozart pensó en ella, la intención compositiva era la de crear un estilo operístico que gozara de una autonomía propia, considerándose éste autóctonamente alemán, como es el caso de la obra que analizamos. Tengamos también en cuenta que fueron otras óperas escritas en etapas anteriores (*Cossi fan tutte*, *Don Giovanni*, *Le nozze di Fígaro*, etc.), las que más gozaron de esos influjos italianos, y se podrían separar de esta última escrita en alemán al igual que *El rapto del serrallo*; considerando al mismo tiempo que la melodía de los grupos rítmicos, no es la misma en *Die zauberflöte* que en aquellas otras de carácter italiano, exigiendo esta gran creación a la voz una dificultad técnica que apenas encontramos en las ya mencionadas óperas, pues gozan de un carácter más lineal.

En cualquier caso, Mozart, a través de esta gran obra, se puede también considerar como impulsor o predecesor de muy diversas formas para la creación de partituras en etapas posteriores.

Se estima que las obras principales que anticipan el estilo de *La flauta mágica* son los coros de *Köning Thamos*, también egipcios y de simbología posiblemente masónica; la cantata *Dir, Seele des Weltalls* (música masónica compuesta en 1783), y la música creada para la su logia en 1785, todas ellas con texto en alemán.

Se pudo haber también fijado Mozart en algunos modelos de oratorio de Händel y en cierta coral protestante de Bach, (*Ach Gott von Himmel sieh darein*) reflejada según E.J. Dent en el dúo de los Hombres de Arnés[16].

En lo que concierne a otro tipo de influencias o legados, teniendo en cuenta la opinión de muchos que califican a *La flauta mágica* como la ópera romántica por excelencia, hemos de mencionar al respecto, el intercambio de ideas y esquemas para la creación de música sobre todo en el aspecto teatral, que Mozart mantuvo con Joseph Haydn, quien hizo conectar al compositor con la línea romántica, siendo precursor de muchos modelos que

con posterioridad tomarían los músicos del romanticismo. En el sentido técnico, es de mi interés por ejemplo recordar, que en el aria principal del personaje Violeta en la ópera *La Traviata* de Giuseppe Verdi, nos encontramos con una ambivalencia y mezcla de distintas facetas de la voz femenina junto a un virtuosismo excepcional; todo ello tratado anteriormente por nuestro genial compositor, concretamente en las arias principales de La Reina de la Noche en *La flauta mágica* y otras arias también de gran envergadura interpretadas en *El rapto del serrallo*. A ello se unirá en el caso de Verdi, el desgarro de los sentimientos amorosos más profundos y de la fragilidad humana que caracterizan la época romántica.

En palabras de Ludwig van Beethoven, esta obra "…es la ópera alemana por excelencia y una encendida defensa de los principios del iluminismo y de los ideales de la masonería". El genio de Bonn también habría de imitar el estilo mozartiano, introduciéndose de lleno en su música de la mano de su maestro y compositor Christian Gottlob Neefe, en sus primeras etapas creativas.

El gran éxito que consiguió el nuevo género alemán que esta ópera inauguraba fue la causa de que le sucedieran gran cantidad de imitaciones posteriores representadas en Viena, como son los ejemplos de *El derviche benéfico* de Schack y Gerl, *El espejo de la Arcadia* compuesto por Sussmayer, *El príncipe de Itaca* de Hoffmeister, el *Höllenber* de Wölffl, *La flecha mágica* de Lickl, *Las pirámides de Babilonia* de Gallus-Mederitsch, y algunas otras más.

En ellas, aparecían de nuevo repetitivamente los personajes protagonistas de *La flauta mágica*, pero es en la obra *La lucha de los elementos* de Winter aparecida en 1798 y que llevaba por subtítulo *La flauta mágica*, donde según investigación de M. Brion aparecen personajes que se identifican como Tamino y Pamina, Monostatos o Papageno, insertados prácticamente en el mismo argumento de la ópera de Mozart pero con algunas modificaciones que no nos permitirían calificarla de ser un plagio.

Teniendo en cuenta la autenticidad germana de *Die zauberflöte*, no podemos dejar de considerar la riqueza musical interior que contiene en cuanto a la cantidad de géneros que reúne: la ópera seria, ópera buffa, el singspiel, el coral luterano, la canción popular alemana, y los temas folklóricos que en ese momento contemporaneizaban con Mozart, unido todo ello como observa Martin Triana[17] a algunos matices de Gluck y otros wagnerianos, que son presagio y antecedente de lo que este último plasmaría en su obra *Tristan und Isolde*. Así se nos presenta la concepción compositiva de Mozart a la que yo califico de "densa belleza natural", conteniendo en si misma la intención de crear un sello auténticamente alemán, que quedará para la posteridad a través de los siglos.

Aunque *La flauta mágica* está insertada dentro del género llamado

singspiel[18] que la confiere un carácter pudiéramos llamar de comedia, (de forma similar a la ópera cómica francesa), el dramatismo o dramaturgia en la obra adquiere gran relevancia, sobre todo en lo que toca a la estructura y delicadeza de los diálogos trasladados a los dúos que se interpretan, dando como resultado una melodía que a través de las palabras es bella en si misma, y convirtiendo en reales a los personajes sin interferir para nada en el desarrollo musical que va unido intrínsecamente a este dramatismo del que hemos hecho mención, y que pudiera tener su máximo esplendor y significación durante el transcurso y el paso de las pruebas de iniciación masónica; una por cada elemento: Agua, Fuego, Aire y Tierra, encontrándose plasmadas en el variado esquema de formas musicales que contienen estos pasajes del segundo acto, así son arias, dúos y números de conjunto de gran significación y belleza inigualables, donde los personajes y por descontado los intérpretes, aportan su manera de expresarse cada uno según el propio carácter y sello particulares.

El sistema empleado en el *singspiel* alemán se reconoce en *La flauta mágica*, que tiene gran cantidad de diálogo en las primeras escenas en forma de explicación a la compleja historia. Sin embargo la continuidad musical en la obra no se rompe con la palabra, ni tampoco se ve visiblemente alterada, pues en Mozart música y diálogo forman un matrimonio perfecto: el diálogo nos relata el cuento y las arias y demás números expresan las emociones. Todo ello se inserta en el interior de una trama de gran complicación de escenas y personajes, que culminan en el triunfo de los amantes quedando unidos para siempre, a la vez que el hombre-pájaro Papageno, verá satisfechos sus deseos en el encuentro con su esposa Papagena.

La música está compuesta bajo las necesidades de este entramado complejo, adaptándose en todo momento a las exigencias que la voz requiere en cada circunstancia: arias de amor, canciones y arias cómicas, pasajes difíciles de interpretar por su coloratura, e incluso algunos himnos de carácter laico.

La supremacía de la música sobre el desarrollo de la trama la reúne muy bien una frase que encontramos en el acto II y que cantan los dos hombres armados: "Por el poder de la música atravesamos alegres la noche oscura de la muerte"[19] .

Es la música la que combina también lo culto y lo popular, creando así un nuevo estilo que se erige en predecesor de otras grandes composiciones operísticas posteriores, y conservando a la vez el gran privilegio de poder ser escuchada con el mismo interés, tanto en épocas precedentes como en la actualidad.

La orquesta en *La flauta mágica* nunca deja de trabajar, si bien puede sonar en solitario en introducciones o mientras los cantantes descansan; pero también arropándoles y haciendo así más fácil tanto la dificultad técni-

ca como la interpretación dramática y cómica. No olvidemos que a un cantante le es mucho más costoso interpretar en solitario sin acompañamiento instrumental, que protegido por una gran orquesta la cual minimice sus esfuerzos y le ayude al mismo tiempo a conservar la altura tonal en todo momento.

Son también notorias las introducciones orquestales que preceden a los números vocales, las cuales ayudan a situarse en escena al cantante, concediéndole tiempo de expresarse en el carácter de su aria antes de comenzar a cantarla, como es el caso de Papageno. También la Reina de la Noche goza de una introducción impresionante que acompaña su entrada en el acto I.

Aunque la orquesta en Mozart siempre tuvo la supremacía que debía en determinados momentos, el maestro nunca subyugó a la voz al amparo de aquella, sino al contrario, la voz siempre fue protagonista por encima de la orquesta, aunque necesite de ésta para engrandecerse y embellecerse.

En este sentido es notoria en la versión para piano y voz del aria Der Hölle Rache Kocht in mainen Herzen, de la Reina de la Noche, la soledad y el escalofrío que envuelve al cantante durante el aria, pues puedo afirmar dada mi experiencia en la interpretación de la misma, que ante la escasa envoltura musical de que consta la partitura, el intérprete ha de enfrentarse casi completamente solo a la gran dificultad de la coloratura durante el transcurso de la melodía, sin sentir a penas el abrigo de una densa partitura instrumental, defendiendo casi a pecho descubierto la difícil batalla de la técnica vocal. He ahí la importancia de la voz en Mozart.

En cuanto a la instrumentación de la ópera, sería interminable el análisis de la misión que cada instrumento cumple dentro de las diferentes escenas y momentos, pero sirva decir que se puede hacer una división en dos partes: instrumentos de la orquesta, y por otro lado, los utilizados por los personajes en el escenario.

Dado el simbolismo masónico de la obra, podemos tener en cuenta la predilección de Mozart por la utilización de la madera, cuyo origen es bíblico o egipcio; recordemos la primera escena donde aparece Tamino perseguido por la serpiente derrotada por las tres Damas, que interpretan un trío en el que domina la sonoridad de los instrumentos madera. Esta estampa se me antoja que tiene cierta conexión con el trío "Soave sia el vento", de la ópera *Cossi fan tutte*, en la que Mozart une la belleza de las voces a la suave melodía de los pizzicatos que hacen sonar los violines.

Por otro lado, es característico de las composiciones masónicas el empleo de instrumentos de metal utilizado en las logias, destacándose entre todos ellos los trombones que junto con las trompas, acompañaban al oboe, el clarinete y el clarinete tenor. Todos ellos aparecen en la orquestación de *La flauta mágica* aunque como dato curioso apuntaremos, que estos instru-

mentos de viento no eran del agrado del compositor, pues en varias ocasiones había manifestado su aversión a las trompetas.

Según Arthur Hutchings, los trombones eran utilizados por Mozart y Gluck "como expresión de la más alta consagración religiosa de lo sobrenatural"[20]. El gran coro de los sacerdotes (acto II, nº 18), se considera una auténtica coral masónica, dada también su gran solemnidad en la que trompas, trombones y trompetas forman un todo compacto junto con los instrumentos de cuerda.

Cuando Tamino contempla por primera vez el retrato de la dama Pamina, es al instante enamorado por su belleza, y es este amor el que canta en el aria "Dies Bildnis ist bezaubernd schön", acompañada por la sutil delicadeza del clarinete.

Encontrándonos en el acto II en la 1ª escena situada en el templo de Sarastro, se hace sonar una solemne marcha de carácter masónico, en la que los trombones, fagotes, trompas y clarinetes serán los protagonistas principales.

Es característico también el uso de los timbales junto al misticismo de la flauta y las maderas, precisamente en el momento en el que los dos amantes logran superar las pruebas, acompañados por el fondo de una marcha lenta que caracteriza la escena, culminando en una fanfarria y coro que celebran el triunfo.

A la vez Hutchings se aventura a detallar, que quizás el pasaje más delicado en esta ópera en cuanto a instrumentación se refiere, corresponda a la escena en que los tres espíritus devuelven la flauta mágica y el carrillón que Sarastro había arrebatado a Tamino y Pamina.

La ópera concluye con un coro majestuoso y solemne, que confirma y asienta el triunfo de la luz sobre los poderes de la noche.

Junto a toda la instrumentación orquestal que da forma y sonido al entramado musical de *La flauta mágica*, unimos ese otro grupo de instrumentos de gran significación en la trama, y que Mozart pone en manos de dos personajes principales: Tamino y Papageno.

La famosa y singular flauta dorada, símbolo significativo alrededor del que se construyó este relato, es regalada por las tres Damas a Tamino, y con su poder mágico ha de hacer cambiar el humor a quien la escucha. De esta manera Tamino podrá liberar a su amada del doloroso secuestro. Sin embargo, atraen nuestra atención las escasas apariciones del instrumento de hadas en la escena, sonando sus melodías en el cuadro III del acto I y en los cuadros IV y VII del acto II, confiriendo así a la flauta una singularidad especial, que lleva quizás al espectador a valorar a este instrumento más intensamente, en la espera de que a cada instante pueda aparecer en el escenario desplegando sus melodías.

A su vez, Papageno aparece en escena vestido de pájaro en el cuadro III del acto I, acompañado de la siringa[21] o flauta de Pan, imitando el canto de los pájaros con el fin de cazarlos para entregárselos a la Reina de la Noche. Con su sonido canta la canción (aria) "Der Wogelfänger bin ich ja" de marcado carácter popular.

También las tres Damas regalarán a Papageno el carrillón[22] o campanillas, que tendrá el mismo efecto mágico que la flauta de Tamino y que le servirá de mediadora para cumplir un doble objetivo: ayudar a Tamino en su aventura de liberar a su amada, y al mismo tiempo conseguir su deseo de encontrar a su esposa Papagena, deseo que refleja claramente en la canción y aria "Ein Mädchen oder Weibchen", de carácter popular y acompañada a la vez por el carrillón que sonará durante el acto II, en los cuadros VI y VIII y acto I, en el cuadro III.

La compleja concepción que para la creación de *La flauta mágica* había encendido las mentes de Mozart y Schikaneder, trajo consigo la necesidad de contar con grandes sumas de dinero, por cierto muy difíciles de conseguir, pues el entonces recién llegado emperador Leopoldo II no estaba muy dispuesto a ofrecer al compositor ningún atractivo encargo.

Cuando hubo comenzado el proyecto, Mozart quiso que éste sobresaliese por encima de las obras que Schikaneder había representado, teniendo en cuenta el tipo de público al que iba dirigida *La flauta*. Todo ello, unido a la significación masónica de la ópera, llevaron al maestro a concebir para ella un montaje de grandes efectos teatrales, instalando una gran tramoya barroca basada en piezas mecánicas y animales, como lobos y serpientes salvajes aparejados con una parafernalia donde se manifiestan poderes ocultos (una flauta mágica que amansa a las fieras y les pone a bailar), y ceremonias un tanto místicas en las que se incluye la procesión de sacerdotes; una escenificación de grandes dimensiones, efectos y brillantez ambientada en el antiguo Egipto, cuya cultura estaba muy vinculada con el mundo espiritual de la masonería.

Esta riqueza en la dramatización de la ópera pudo también traer consigo como arma de doble filo, un cierto eclipse del éxito de la composición y estructura musicales a favor de la vistosidad atrayente del montaje teatral. El mismo Mozart se significa sobre ello escribiendo estas palabras sobre su suegra: "De mamá se puede decir que contempla la ópera, pero no la oye"[23].

Asimismo Marcel Brion en su estudio *Mozart*[24], refiriéndose a los efectos especiales utilizados en la obra, nos transcribe las palabras de Schikaneder (responsable de este armazón teatral) respecto al tema, escritas en el cartel del teatro; "el señor Cayl, pintor del teatro, y el señor Neszthaler, decorador, pueden enorgullecerse de haber trabajado con la mayor destreza y eficacia, de acuerdo al plan de la obra".

Se habían pintado doce decorados especialmente para la representación, con los consiguientes doce cambios de los mismos[25]. Todo un lujo considerando los medios que en aquellos tiempos se pudieran obtener, pero el significado del pensamiento barroco siempre habría de justificar tales objetivos artísticos y musicales. Sin embargo, por encima de todo esto, la música es en todo caso la protagonista que brilla más allá de la escena y de las palabras escritas en el libreto, pues ésta es la que le concede todo su valor como obra de arte a *La flauta mágica*, ya que Mozart hubo de pensar minuciosamente cada pasaje de su creación, eligiendo los momentos en que dicha escena exigía solamente música o bien partes habladas o cantadas, de tal manera que el resultado fuera de un ajuste perfecto entre todos los elementos que conforman el desarrollo de la acción.

Traslado literalmente el juicio que sobre *La flauta mágica* emite Joseph Kerman en su obra *Opera as drama*, recogido por A. Hutchings en su estudio *La flauta mágica*[26]: "Reposando la obra sobre el mas simple dato imaginable, la rara variedad de los estilos musicales conduce a una exquisita armonía. Los contrastes estilísticos no abundan como en el Don Juan, si bien los elementos a los que Mozart reúne aquí son mucho más disparatados; arias de ópera seria, conjuntos de ópera buffa, flauta de Pan, obertura fugada, fanfarrias masónicas, coral luterano que evoca a Bach, cantinelas vienesas y para citar a Shaw, la única música compuesta hasta hoy, verdaderamente digna de Dios… Una nueva serenidad, una nueva sensación de control".

5. Representaciones, personajes e intérpretes

El éxito obtenido con *La flauta mágica* le valió a Mozart una considerable mejora económica, añadiendo también a este hecho la gran afluencia de un público que no perteneciendo a la clase noble ni gozando de privilegios sociales, llenaba constantemente el Theater auf der Wieden con un gran interés por escuchar esta novedosa obra escénica.

La primera representación tuvo lugar el 30 de septiembre de 1791 en el ya mencionado teatro, un edificio rectangular exento de todo tipo de lujos y comodidades. Mozart dirigió la orquesta tocando al tiempo el clavecín, pero la frialdad de los espectadores concluido el primer acto le hizo consolarse en el hombro de Schikaneder. Sin embargo, al terminar el segundo acto el público se puso en pie aclamando al autor, al tiempo que Mozart, abatido, hubo de considerar que la ópera no había sido valorada y comprendida en su plenitud por aquellas gentes llanas, que lo que más habían aplaudido eran los efectos y arias de carácter popular y pastoril, como las interpretadas por el personaje Papageno.

Después de esta insólita primera representación, *La flauta mágica* comenzaría a recoger grandes éxitos, llegándose a celebrar cien funciones continuadas en el Theater auf der Wieden, al tiempo que en Praga triunfó brillantemente el 25 de octubre de 1792, y en 1793 se realizaron 18 representaciones en Francfort. Por otra parte, los italianos siempre se mostraron ausentes ante una música a la que rechazaban dado su carácter y significación, pero a su vez cargada ya de todos los misterios del romanticismo venidero.

En cuanto al reparto de papeles para la primera representación hemos de decir que fue muy familiar y allegado, pues sin ir mas lejos, Mozart confió a su cuñada Josepha Hofer la Reina de la Noche, en la que su voz desplegó las brillantes *colorature* que le hicieron dejar entrever su gran talento. A su vez, Schikaneder, quien se había encargado de la escenificación y efectos especiales, encarnó a Papageno, mientras que su hijo, Urbano, hizo de sumo sacerdote; Benedict Schack cantaba Tamino, Francois-Xavier Gerl, Sarastro, la joven Anna Gottlieb, a quien Mozart valoraba y apreciaba mucho, hizo de Pamina, y el papel dramático de Monostatos fue confiado a Nouseul.

Como vemos, las estrechas relaciones familiares y amistosas en el reparto, eran evidentes. Josepha Hofer llegó a representar el papel de la Reina diez años consecutivos. Mozart había elegido a quien realmente él deseaba para su obra pudiendo así conferirle el carácter en esencia de la misma. En este sentido vislumbramos la riqueza y variedad de que gozan los personajes; desde el carácter puramente popular y rústico de Papageno (Schikaneder), hasta la gran perfección técnica de la coloratura y agilidades de la Reina de la Noche (Josepha Hofer), pasando al tiempo por cantantes de técnica intermedia imprescindibles en el contenido de la obra.

Si realizamos una fotografía de los personajes principales de la ópera, nuestro objetivo se concentrará en su retrato más fiel, encontrando una Reina de la Noche que está interpretada por una soprano ligera coloratura en cuanto a tesitura se refiere. Es un papel lleno de imaginación que va cambiando a lo largo de la obra: primero una madre angustiada por el secuestro de su hija; y en el acto II aparece como una malvada que quiere obligar a su hija a matar.

Pamina es representada por una soprano lírico-ligera, encarnando la bella dama buena y transparente víctima de Monostratos y su madre, y abrigada por la protección de su padre, consiguiendo al final a su amado.

Tamino (tenor) es el héroe joven que tras pasar las difíciles pruebas y ayudado por su amigo Papageno y la flauta, logra entrar en el templo de Sarastro y recuperar a su doncella amada.

Sarastro, interpretado por un bajo profundo, rey del Sol, es acusado de haber secuestrado a su hija, pero resulta ser un padre bueno, poniendo a prueba a Tamino.

Papageno (barítono) es el personaje popular y gracioso; su misión es ayudar en el viaje iniciático a Tamino y encontrar su mujer ideal, consiguiendo tal objetivo encarnado en Papagena (Soprano lírica). Al final cantarán los dos el dúo "Pa-pa-pa-pa", repetido 48 veces, y de un sabor pastoril con final feliz.

Significativos también son los personajes de las tres Damas (sopranos líricas), que regalan a Tamino la flauta y a Papageno el carrillón mágico, teniendo diversidad de misiones a lo largo del argumento: salvan, castigan, aconsejan, y ayudan a los personajes principales.

Monostatos, el esclavo moro y capitán de la guardia de Sarastro, lo cantará un tenor, y los tres muchachos identificarán sus casi "voces blancas", con la misión de convencer a Pamina de que no se suicide, en un amanecer.

El papel importante que juega la mujer en las óperas de Mozart se hace notorio en *La flauta mágica*. Tengamos en cuenta que Pamina, es introducida como personaje femenino en el esquema masónico de la ópera, como innovación a una estructura en la que sólo figuraban hombres. La idea y significación de la femineidad que estudia Remy Stricker[27] con respecto al personaje de La Reina de la Noche, es una clara transparencia de la mujer en la obra. Así, Mozart deja ver claramente el lado bueno de las damas, a la vez que sus aspectos más oscuros y malvados, introduciendo de este modo una ambivalencia del carácter femenino que interpretan sus personajes, y analizándole minuciosamente desde sus aspectos principales. Como califican muchos, Mozart escribió a lo largo de su vida música gloriosa para sopranos, no sólo por resaltar la calidad de las divas con las que trabajaba, sino para dar vida a personajes muy interesantes, asemejándose así a las obras de Shakespeare, dado su ingenio, energía y valor. Es curioso también observar, que las mujeres que aparecen en sus composiciones operísticas, están identificadas algunas con las que Wolfgang mantuvo relaciones sentimentales, apareciendo así una línea de parentesco entre su música y su vida, trasladada con una bella sutilidad en muchas ocasiones a la partitura.

Como muestra de estas arias escritas para soprano que pueden servir como ejemplo, extendiéndose por sus características técnicas a toda la obra musical escrita por Mozart para la voz, me gustaría detenerme unas líneas en dos fragmentos principales de *La flauta mágica*: el aria "Der Hölle Rache Kocht in meinem Herzen", de la Reina de la Noche, y "Ach!, ich fühls", interpretada por Pamina. Este personaje de gran delicadeza y sensibilidad, traslada al aria del que hablamos, una belleza extrema por la continuidad y ternura de la melodía, a la vez que el fragmento es muy exigente con la voz en lo que a la técnica vocal se refiere, precisamente reflejado en el contraste de octavas y saltos interválicos que el cantante tiene que salvar y solucionar

en determinados compases, evitando así toda brusquedad durante el desarrollo de las grupos rítmicos, para de esta manera no restar ni un ápice al carácter que el compositor ha impreso en su partitura, y que va teñido de tintes dolorosos por el desconsuelo que Pamina lleva en la añoranza de ser amada por Tamino. Esta mezcla de los precisos agudos y la voz aterciopelada ofrece como resultado un aria de un sentimiento y belleza incomparables.

Por otro lado, la gran cantidad de octavas escritas en las arias de Mozart, producen un ascenso y descenso de la voz en forma de estiramiento muy complicado de ejecutar, si no es a través de un *portamento* interno muy trabajado. En el segundo acto, la Reina de la Noche aparece con un aria en el que exige a su hija que mate a Sarastro, rey del templo de la Sabiduría, aria que a mi parecer lleva al límite las posibilidades de la voz humana. La contraposición que observamos en un intervalo de octava, marcado por dos notas del mismo nombre pero de agudeza diferente, es una de las características más notables que el cantante debe salvar dentro de la estructura de esta pieza musical. Todos sus compases gozan de ornamentaciones de puro virtuosismo, terribles saltos interválicos y notas picadas, que son las que a mi modo de ver determinan esencialmente el aria; y realizando una pequeña reflexión sobre la misma, puedo observar que contiene dos vertientes siempre amparadas en la condición negativa y tortuosa de este personaje: la de una voz que lleva en sí misma toda la fuerza que requiere el carácter impositivo y vengativo de la partitura, teniendo que utilizar una profundidad grande de laringe, como es el caso de los primeros, últimos compases y el final del aria, que da como resultado la aparición de una voz más grave y compacta; en contraposición con otra voz que en algunos pasajes tendrá que levantarse con la ligereza del vuelo de un pájaro, para cantar las agilidades y sobre todo los picados, que exigen en esos momentos una voz sin peso, ágil, con menor profundidad y una ligereza apoyada en el aire, que sólo se puede llevar a cabo a través de una presión justa y precisa en el diafragma, y de una colocación exacta y definida de los agudos en el aparato de fonación y resonadores, realizado todo ello en los compases intermedios del aria. Pero me consta, por mi experiencia profesional vivida, que Mozart conocía a la perfección la tesitura y extensión de la voz humana, aunque en este caso, el de la Reina de la Noche, la llevara a sus límites físicos sometiendo al cantante a unos esfuerzos evidentes, en contraste con otras arias más regulares interpretadas en óperas como *Don Giovanni* o *Las bodas de Fígaro*, en las que la voz apenas encuentra altibajos que sufrir ni riesgo técnico alguno.

A esta reflexión, deseo añadir que en mi opinión, en aquellos tiempos tampoco se tenía un conocimiento exacto y concreto de lo que yo califico como la apertura del "hueco de la voz", a través del cual hoy día podemos encajar este tipo de dificultades de las que venimos hablando, con mayor

facilidad. Todo esto me lleva a pensar que los cantantes de entonces, no podían interpretar las composiciones, sino a través de una voz que pudiéramos calificar de "falsete", quedando así toda la agilidad en la cabeza y sin fondo alguno ni mezcla de registros. Compensa más entonces el trabajo realizado con las nuevas técnicas vocales, aunque el esfuerzo sea mucho mayor para conseguir los fines que pretendemos, que el dejarse engañar por una técnica en falsete, que a la larga, aunque no a priori, resulta perjudicial para la voz por su futuro forzamiento.

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

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

Termino con una pequeña reflexión mía, fruto de mi valoración sobre el estudio de la obra del compositor, que tantas veces me ha hecho revivir su imagen en el escenario y entregar la esencia de su música a través de mi voz:

"La música de Mozart es pura inspiración. No es producto de una inteligencia calculadora y creativa, sino emerge del pecho, del sentimiento, del corazón, del genio"

NOTAS

[1] José María Martín Triana, *El Libro de la ópera*, Alianza Editorial, Madrid, 2004, pp. 97-103.

[2] E.J. Dent en su obra *Las óperas de Mozart*, Buenos Aires, 1965, p. 255, considera que el cuento *Lulu, oder, die zauberflöte* no es obra de Wieland sino de A.J. Liebeskind.

[3] E.J. Dent, *Las óperas de Mozart,* Buenos Aires, 1965, p. 246.

[4] Marcel Brion, *Mozart*, Barcelona, 1995, p. 316.

[5] Marcel Brion, *Mozart,* Barcelona, 1995, p. 319.

[6] Von Born era considerado sospechoso de herejía por sus opiniones sobre las propiedades de los metales, y por sus escritos contra las órdenes religiosas titulados *Monarchología*, habiéndose creado así muchos enemigos. (Marcel Brion en su libro *Mozart*, Barcelona, 1995, p. 320).

[7] Sigfrid Neef, *Opera. Compositores. Obras. Intérpretes*, Ed. András Batta, Colonia, 1999, p. 397.

[8] E.J. Dent en su estudio *Las óperas de Mozart*, Buenos Aires, 1965, p. 275 a 295, lanza el argumento de que Giesecke (libretista y colaborador en *La flauta mágica*), era conocedor de Sethos, novela del siglo XVIII de tema egipcio que sirve de fundamento al que se inserta en *Die Zauberflöte*, encontrándose algunos pasajes y esquemas de aquella inmersos en el argumento de la ópera.

[9] Marcel Brion, *Mozart*, Barcelona, 1995, p. 313.

[10] Rémy Stricker, *Realidad y ficción en las óperas de Mozart,* .Madrid, 1989, p. 352.

[11] Instrumento de viento compuesto por varios tubos unidos entre si, cuya existencia está documentada en numerosas culturas primitivas. Los tubos, que suelen ser de caña o de bambú, están cerrados en su parte inferior. La flauta de Pan rara vez se utiliza en la música artística. (Descripción de Sigfrid Neef en su obra *Opera. Compositores, obras, intérpretes*, Colonia, 1999, p. 871).

[12] Marcel Brion en su obra *Mozart,* 1995, p. 330 nos dice: "La flauta es ciertamente el símbolo de la virtud de la música, de la fuerza creadora del artista, de la vocación del genio, que permite superar todos los obstáculos en tanto que ayuda a conquistar el amor, del conocimiento, del bien supremo".

[13] Arthur Hutchings, *La flauta mágica* (Libreto de la grabación efectuada en Londres, 1973, pp. 1 a 7).

[14] E.J. Dent, *Las óperas de Mozart*, Buenos Aires, 1965, p. 297.

[15] Mozart aprendió enormemente en Italia, sobre todo de la mano del venerable padre Giovanni Battista Martini, el más famoso teórico musical de la época, quien trasladó a Wolfgang su profunda admiración por la polifonía clásica.

[16] E.J. Dent, *Las óperas de Mozart,* Buenos Aires, 1965, pp. 292 a 293.

[17] J.M. Martín Triana, *El libro de la ópera,* Madrid, 1987, p. 102.

[18] *Singspiel*: Obra hablada en lengua alemana con números musicales. El *Singspiel* alemán surgió en el siglo XVIII asemejándose a la ópera cómica francesa, contraponiéndose al mismo tiempo a la ópera seria, y alcanzando su máximo esplendor con los *singspielen* alemanes de Mozart *El rapto del serrallo* y *La flauta mágica*. El *singspiel* sería un puntal importante para la consolidación de la ópera nacional romántica alemana

[19] J.C. Moreno, *La obra operística, el repertorio. Mozart. La flauta mágica. Gran selección,* Deutsche Grammophon, 2005, p. 36.

[20] Arthur Hutchings, *La flauta mágica* (Libreto de la grabación efectuada en Londres, 2083, p. 9).

[21] Siringa: "Ninfa de Arcadia, que para escapar del amor de Pan fue transformada en caña; de esta caña Pan hizo una flauta". (Definición según el *Larousse Ilustrado*, Barcelona, 2006, p. 1699).

[22] Carrillón de teclado: "Instrumento compuesto de una serie de varillas metálicas afinadas y de un juego de macillos que obran sobre ellas; estos macillos se accionan con las manos, bien directamente o mediante un teclado. El carrillón de teclado es el instrumento mágico de "La Flauta encantada" de Mozart: al final del primer acto Monostatos y los esclavos bailan al son de su ritmo ("¡Qué música tan encantadora!"); el mismo instrumento nos deleita cuando canta Papageno: "La vida es un viaje que sólo es bueno cuando lo realizan dos". (Descripción según la *Enciclopedia de la Música*. Barcelona 1978).

[23] V. Braunbeherns, V, Mozart. Imágenes de su vida, .Barcelona, 1991, p. 150.

[24] Marcel Brion, *Mozart,* Barcelona, 1995, p. 323.

[25] "Incluso los montajes resultaban verosímiles (cuenta Egon Komorzynski). Cuando aparece por primera vez la Reina de la Noche, las montañas del fondo se transformaron en una espléndida cámara, en la que la Reina estaba sentada sobre un trono decorado con estrellas brillantes. Los sacerdotes se reunían en un palmar en el que las palmeras tenían el tronco de plata y las ramas de oro, y estaba rodeado de 18 pirámides, mientras que en el centro se elevaba una gran palmera junto a una enorme pirámide. Pamina se apoyaba en una jardinera con rosas, en el centro de un jardín en el que los árboles estaban dispuestos en forma de herradura. En la escena de la prueba del fuego y del agua, se veían dos grandes montañas, una de ellas con una sola cascada y la otra con fuego que salía de sus entrañas. Cada montaña estaba cerrada por una puerta de hierro precedida de una pirámide. Y en fin, con el rugido de las llamas, el aullido del viento , los truenos ensordecedores y el borbotar del agua, se desembocaba en un templo brillantemente iluminado. Todo se transformaba al final, en medio de una tormenta de rayos y truenos, en una deslumbrante luz solar que impregnaba todo el escenario". (M Brion, *Mozart,* Barcelona, 1995, p. 323).

[26] A. Hutchings, *La flauta mágica*. (Libreto de la grabación efectuada en Londres, 1973).

[27] R. Stricker, *Realidad y ficción en las óperas de Mozart*, Madrid, 1980, pp. 365 a 366.

Die Zauberflote.

Personen.

Sarastro ..... Herr Gerl
Tamino ..... Herr Schak
Sprecher ..... Herr Winter
Damen } Priester ..... Hr. Schikaneder
Damen } Priester ..... Hr. Hetzler
Damen } Priester ..... Herr Moll
Königin der Nacht ... Mad. Hofer
Pamina ihre Tochter ... Mlle. Gottlob
Damen } Pamina ..... Mlle. Klöpfer
Damen } Pamina ..... Mlle. Hofmann
Damen } Pamina ..... Mad. Schak
Papageno ... Herr Schikaneder
Ein altes Weib ... Mad. Gerl
Monostatos ein Mohr ... Hr. Rousseau
Damen } Sklaven ..... Herr Gieschke
Damen } Sklaven ... Hr. Grassel
Damen } Sklaven ... Herr Starke
Damen } Sklaven ... Herr Hauser
Damen } Sklaven ... Hr. Mandelgruber
Priester, Sklaven, Gefolge.

Die Musik ist vom Herrn Wolfgang Amade Mozart, Capellmeister und wirklichen K. K. Kammer-Komponisten. Herr Mozart wird auf Hofbefehl für ein gnädigst ihm verordnetes Geschenk, und aus Freundschaft für den Verfasser des Textes, das Orchester selbst dirigiren.

Die Decorationen sind von den Herrn Gebrüder Parmeschi verfertiget, wo Herr Schikaneder in der Rolle als Papageno nach neuem Costume gespielet ist, werden bei der Spieler Beyfall für sich selbst verdienen.

Herr Kapellmeister und Herr Mahlkuchen als Balletmeister, ihre Kunstverwandten bestmöglichst zu Ehren gelegentlich ihrer Kräfte und möglichsten Kunstverstand gebrauchen zu lassen.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Boceto de la hoja volante para el estreno de La flauta mágica *en el* Freihaustheater *de Viena, el 30 de septiembre de 1791.*

KK. priv. Wiedner Theater

Heute Freytag den 30ten September 1791.

Werden die Schauspieler in dem kaiserl. königl. privil. Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen

Zum Erstenmale:

Die

Zauberflöte.

Eine große Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.

Personen

Sarastro.	Hr. Gerl.
Tamina.	Hr. Schack.
Sprecher.	Hr. Winter.
Erster Priester.	Hr. Schikaneder der Ältere.
Zweiter Priester.	Hr. Kister.
Dritter Priester.	Hr. Moll.
Königin der Nacht.	Mad. Hofer.
Pramina ihre Tochter.	Mlle. Gottlieb.
Erste Dame.	Mlle. Klöpfer.
Zweite Dame.	Mlle. Hofmann.
Dritte Dame.	Mad. Schack.
Papageno.	Hr. Schikaneder der jüngere.
Ein altes Weib.	Mad. Gerl.
Monostatos ein Mohr.	Hr. Roxful.
Erster Sklav.	Hr. Gieseke.
Zweiter Sklav.	Hr. Fraßl.
Dritter Sklav.	Hr. Starke.
Priester, Sklaven, Gefolge.	

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister, und wirklichen K. K. Kammerkompositeur, Herr Mozart wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publikum, und aus Freundschaft gegen den Verfasser des Stücks, das Orchester heute selbst dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferstichen versehen sind, wo Herr Schikaneder in der Rolle als Papageno nach seinem Kostum gestochen ist, werden bei der Theater-Kassa vor 30 kr. verkauft.

Herr Gabl Theatermahler und Herr Resthaler als Dekorateur schmeicheln sich nach den vorgeschriebenen Plan des Stücks, mit möglichsten Kunstvorteil gearbeitet zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Hoja volante de la primera representación de La flauta mágica que tuvo lugar en el Freihaustheater de Emanuel Schikaneder el 30 de septiembre de 1791.

Acuarela de Kart Friedrich Thiele del figurín de Papagueno correspondiente a la representación de la Hofoper de Berlín para La flauta mágica que se estrenó el 18 de enero de 1816.

Boceto escenográfico de Simón Quaglio para la producción de Munich de 1818.

Retrato de Wolfgang Amadeus Mozart. Academia Filarmónica de Bolonia. En su pecho luce la preciada condecoración papal de caballero de la Espuela de Oro. Anónimo 1777. Bolonia, Cívico Museo Bibliográfico Musicale.