

COLECCIÓN DE MONOGRAFÍAS MUSICALES. — VOL. 4

---

# WOLFGANG AMADEO MOZART Y SU PRODUCCIÓN ESCÉNICA

POR

JOSÉ SUBIRÁ

ASOCIACIÓN DE CULTURA MUSICAL  
LOS MADRAZO, 14  
MADRID

Ayuntamiento de Madrid





R. 20.370

Ayuntamiento de Madrid

AYUNTAMIENTO DE MADRID



0200000070



## I. El Hombre.

Wolfgang Amadeo Mozart nació en Salzburgo el 27 de enero de 1756 y murió en Viena a los 35 años. Su padre, Leopoldo Mozart, fué autor de numerosas composiciones, pero cesó de producir cuando Wolfgang comenzó a componer; y su hermana Nannerl, como la de Mendelssohn —otro excelente artista muerto en plena juventud— poseía singularísimas dotes musicales, descollando como pianista.

A los cuatro años tocaba ya el piano Wolfgang, y sólo quería hacerlo ante personas «muy inteligentes en música». A los cinco, debutaba como compositor, comenzando por entonces un concierto que por lo difícil «no hubiera quien pudiese tocarlo.» A los seis años emprende tournées artísticas bajo la guía paterna para exhibirse como niño prodigio. Toca ante varias cortes en Munich, Coblenza, Bonn y otros puntos, y ante Goethe en Francfort. Maravilla en París como pianista, violinista, organista, armonizador de bajos cifrados y compositor de bellas melodías, haciendo grabar aquí cuatro sonatas de violín. Después, en Londres, le admiran reyes y aristócratas, y escribe sonatas a cuatro manos que inauguran esta forma de ejecución musical. Renueva más tarde sus triunfos en Holanda, Bélgica, Francia, Suiza y Alemania.

A fines de 1766 entra Wolfgang en Salzburgo, cargado de honores que le muestran un porvenir brillante. Perfecciona entonces sus estudios, singularmente los de armonía y contrapunto, bajo la paterna dirección. Escribe sus primeras composiciones vocales: cantatas, un oratorio, la comedia latina «Apollo et Hyacinthus» para los estudiantes universitarios, y las óperas «Sebastián y Sebastiana» y «La Finta semplice», esta última por encargo del Emperador José. Visita Viena en 1768, y merced a las intrigas de reputadísimos artistas cortesanos, no puede ver representadas «La Finta». Sólo consigue que se interprete «Sebastián», más no en un teatro, sino en la mansión privada de un inspector de escuelas llamado Mesmer. Tras las fáciles golrias de antaño, esta hostilidad de los colegas y esta indiferencia del público son descorazonantes.

En 1769, el arzobispo de Salzburgo le nombra maestro de conciertos, cargo que antes había desempeñado Leopoldo Mozart, y enseguida le autoriza para emprender un viaje a través de Italia, el país donde Händel y Gluck habían ultimado sus estudios. En Italia recibe Wolfgang por doquier muestras de ad-





miración. La escena italiana recoge su primera ópera seria, «Mitridate», por la cual recibe cien ducados, cantidad muy superior a la que habían de producirle «Don Juan» y «Las bodas de Figaro». Hasse —el operista que a la sazón dominaba como rey absoluto, dejando al morir, unas 70 óperas y un «Requiem»— exclamó: «Este muchacho hará que todos caigamos en el olvido.» Tal profecía es, sin duda, el más duradero de cuantos productos se deben a la inspiración de Hasse.

En 1771 retorna Wolfgang a Salzburgo. En el mismo día de su llegada muere el arzobispo, y su sucesor, Jerónimo de Colloredo, le tiraniza, pues le impide seguir escribiendo óperas para Italia y aceptar nuevos encargos, tolerando tan sólo que cumpliera el compromiso adquirido de componer para la corte muni-quense la ópera bufa «La Finta giardiniera». El joven artista produce para la corte arzobispal sintonías, divertimentos, música religiosa imbuida por la frivolidad napolitana y alguna obra escénica. Tiene que soportar el trato, que él juzgaba intolerable de los «groseros, mezquinos y disolutos» músicos de aquella corte, entre los cuales era una excepción Miguel Haydn, el hermano del sinfonista célebre; y tiene que soportar ultrajantes menosprecios del arzobispo. Todo ello, sin satisfacciones espirituales, ni perspectivas halagüeñas, ni estipendio decoroso (pues cobraba un salario de 25 francos mensuales), ni consideración para su talento (pués el arzobispo, a la vez que lo explotaba como maestro de conciertos, músico de la orquesta, virtuoso y compositor de la corte y de la catedral, le decía siempre que necesitaba estudiar en el Conservatorio napolitano para empezar a saber algo de música.)

En el estio de 1777 Wolfgang presenta la dimisión y se va a París, deteniéndose algún tiempo en Munich y Mannheim. Y en París no halló ni fáciles caminos ni risueñas perspectivas. ¿Como podrían surgir en aquella capital mozartistas, si a la sazón sólo había gluckistas y piccinistas entregados a frenéticas luchas? Anhelando que se le encargase alguna ópera, tuvo que contentarse, tras largos esfuerzos, con que se le confiase la composición de un ballet y la de dos sinfonías para los famosos Concier-tos espirituales.

Fallece su madre por entonces y Wolfgang, desalentado y abatido, entra en Salzburgo a comienzos de 1779, readmitiéndose como maestro de conciertos, con un aumento de honorarios. En esta nueva etapa nadie advierte ahí lo que él vale, ni el público mundano, ni los compañeros de profesión, ni los fieles,



ni el arzobispo. Sin embargo, compone — infatigablemente y por mero gusto — sinfonías, sonatas, conciertos, misas y las obras teatrales «El rey Thamos» y «Záida».

En enero de 1781 estrena «Idomeneo», la primera de sus grandes óperas, con la cual inicia su madurez artística. Va a Viena con el arzobispo, quien, aumentando agravios, le obliga a comer entre cocineros y sirvientes; le impide presentarse ante la sociedad aristocrática que, al reconocer su talento, podría abrirle nuevos caminos, y le trata de «villano, disoluto, cretino, parásito, miserable» a todo pasto. Una vez que Wolfgang extremó su amabilidad mientras se le ofendía con la mayor acritud, acentuó el arzobispo sus insultos, arrojándolo a la calle; y aquella salida fué acelerada por el puntapié que en las posaderas del músico puso el chabelán conde del Arco.

Recobró entonces Wolfgang la libertad, más no la dicha, ni las prosperidades ni las satisfacciones que gustara en sus años infantiles y que ahora confiaba encontrar de nuevo. Compuso «El rapto en el serrallo», obra que al representarse un año despues (estio de 1782) venciendo las intrigas de Salieri y su grupo italiano, obtuvo extraordinario éxito. Gluck felicitó al joven colega con palabras halagadoras. Pero el monarca no compartía tantas admiraciones: encontraba la ópera «demasiado bella para nuestros oídos y muy recargada de notas»; y como se lo hiciera saber así a Wolfgang, éste repuso con viveza: «Señor, hay tantas notas como son preciso.»

En agosto de 1782 contrae matrimonio con una joven enferma e incapaz de poner orden en el hogar, por lo cual el nuevo estado no le trajo sino nuevas cargas. Y en este año y los sucesivos escribe mucha música de cámara, depiano, de canto y de escena, espoleado por su fiebre productora.

Estrénase «Las bodas de Fígaro» en 1786 con extraordinario éxito; pero bien pronto la pospone el Teatro vienés por «La cosa rara», ópera del maestro español e italianista Vicente Martín y Soler, que a la sazón gozó de boga inmensa, y cuya música hoy estaría olvidada por completo si el propio Mozart no hubiera incluido después un tema de ella en «Don Juan». Más fortuna tuvo «Las bodas de Fígaro» en Praga, y el artista, lleno de gratitud, promete dedicar al público de esta ciudad las primicias de otra ópera. Esta nueva producción fué «Don Juan», y como diversas creaciones inmortales de Moliere, Corneille, Goldoni, Byron, Gluck, Cimarosa y Strauss — tuvo por asunto inspirador aquella leyenda española que Tirso de Molina había llevado a la



escena. También «Don Juan» entusiasma en Praga, pero no gusta en Viena, donde Haydn logró imponer respeto para ella ante las unánimes censuras del público. Y como el propio emperador elogiase a Mozart con reservas diciéndole: «Don Juan», aunque bellissimo, y quizás más que «Figaro», no es un manjar para el paladar de los vieneses», el autor repuso: «Señor, dejémosle tiempo al público para que lo mastique.»

A fines de 1787 le nombran a Mozart «músico de cámara» del Emperador, en el puesto vacante por muerte de Gluck, rebajando los honorarios y las tareas: su misión se reduce a componer danzas para los bailes de máscaras de la corte. «Es demasiado sueldo para lo que hago, pero bien exiguo para lo que pudiera yo hacer», exclama el músico. En este año crea su cuarteto en sol menor, y en 1788, sus sinfonías en mi bemol mayor, sol menor y do menor, escritas las tres entre junio y agosto.

En 1789 se familiariza con la música de Händel y Bach, que no le era desconocida, y visita Berlín, donde el monarca le ofrece una situación mas ventajosa; pero Mozart renuncia la oferta por no abandonar Viena, la ciudad que tanto le atraía y donde tan misero vivir llevaba. Sus dos últimas óperas no le ayudaron al sostenimiento económico de su hogar; y para ganarse la vida se dedicó a dar lecciones. De todos modos, a pesar de tener discípulos tan notables como Hummel, el público posponía a Mozart por maestros hoy olvidados: un Kozeluch, un Righini y un Steffan. Reportábanle algún provecho, sin embargo, los conciertos y sesiones dominicales organizados en su propia casa, porque se le consideraba mejor pianista que a Haydn y Clementi. La composición apenas le producía un céntimo; casi todas sus obras son póstumas, y gran parte de las que vió impresas aparecieron claudeslinamente, sin que él invocase nunca sus derechos de propietario intelectual.

Con escasa fortuna estrena en enero de 1780 «Cosi fan tutte». Perjudicó a esta ópera la insuficiencia del libreto, y entre los varios intentos hechos para reanimarla es el más próspero aquel en que se ha sustituido el texto original por una adaptación, debida a Carlos Scheidemantel, de «La dama duende» de Calderón de la Barca, adaptación estrenada en Dresde en 1909.

En 1790 muere el emperador José. Y el sucesor de la corona apenas se preocupa del músico. Mozart empeña sus objetos de plata y oro par emprender un viaje a Francfort; da una tournée de conciertos que es la postrera, y abatido, apenas tiene fuerzas para cultivar la composición.



El año 1791 fué muy fecundo para él, y hubiera sido propicio para su Arte — que vió nacer entonces «La flauta mágica», «Tito», el «Ave Verum» y el «Requiem» famoso — si no hubiera presenciado la pérdida de Mozart, acaecida el 15 de diciembre. ¿Que enfermedad llevó a la tumba el cuerpo del amado músico? Existen tres certificados de defunción, y los tres, desacordes: atribuye el uno la muerte al tifus exantemático; otro, a un ataque cerebral, y el tercero, a una hidropesía pulmonar. Por otra parte, según una creencia anónima a la sazón popularísima, lo envenenó el operista Salieri, su gran colega y gran amigo: recogido ese asunto por el poeta ruso Puschkin, utilizó Rimsky-Korsakoff este poema para escribir la ópera en dos actos «Mozart y Salieri». Si adverso fué, como se ha visto, el sino de Wolfgang en vida, salvo durante infantiles años, no lo fué menos en muerte. Al expirar, su fortuna ascendía a 60 florines. No pudiéndose adquirir para él una sepultura propia fué llevado a un nicho donde había ya 16 cadáveres, mientras la nieve caía de firme. Y no se ha vuelto a saber cual es su cadáver, aunque se creyó haber dado con su cráneo, en 1801, al trasladar los restos acagidos en aquella fosa común.

Su viuda contrajo segundas nuncias con el consejero de Estado danés von Nissen, en quien había de tener el admirado músico un esclarecido biógrafo andando el tiempo. Y la posteridad rehabilitó en póstumo homenaje la memoria del artista que, unido a Pergolesi y Schubert, formó la trinidad excelsa de músicos dotados con recio espíritu innovador, con fecundidad con singular temperamento lírico y con resignación que no abate ni desalienta ante las adversidades. Por cierto que los tres murieron en la flor de sus vidas, cuando más necesarios eran para el Arte, después de haber luchado con otros artistas muy inferiores a ellos pero mimados por el público tornadizo y voluble.

La biografía de Mozart a la vez que muestra, con el ejemplo de sus años infantiles, cuan poco valen los honores prematuros para asegurar dichas materiales y satisfacciones morales, enseña igualmente con el ejemplo de una imperecedera producción, cuan poco valen las intrigas y jugarretas puestas en juego por la mala voluntad de los adversarios para conseguir que la posteridad siga desdeñando las excelsitudes artísticas puestas en duda por los contemporáneos del creador que las prodigaba a granel.





## II. El Artista

Si Mozart, como hombre, reunió una permanente alegría infantil, una imprescriptible ternura sentimental, una gran dosis de orgullo indomable, debieno esta última cualidad a «la conciencia de su valor, la altivez de su genio y la reivindicación de su independencia de artista», como compositor cultiva todos los géneros, sufriendo primero influjos variados en los que habían de tomar buena parte Francia e Italia, y hallando por fin su camino real merced a modelos que le ofrecieran Stamitz en lo sinfónico y Gluck en lo escénico, y que él supo recoger, no para calcarlos, sino para insuflarles lo mejor de su personalidad y su espíritu innovador. Y elevándose así por su perseverante labor a cimas sublimes aquel artista que, como Mendelssohn mucho después, recibió los elogios entusiastas de Goethe — a quien encantarán con medio siglo de diferencia estos dos niños prodigios—, pasado un centenar de años, tuvo entre sus más cordiales panegiristas a aquél Wagner cuyo teatro marca la meta de la trayectoria iniciada por Mozart y proseguida por Weber.

En las primeras obras de Wolfgang abundan los retoques hechos por Leopoldo. Enseguida produce otras completamente suyas, donde la melodía cantable destaca sobre acompañamientos sencillos, pues así lo reclamaban a la sazón los gustos imperantes, enemigos de todo lo abstruso y complicado. Aprende el estilo sinfónico de la escuela de Mannheim. Se familiariza con el arte de la composición retocando producciones ajenas, y por conservarse los autógrafos de la versión mozartiana, erroneamente se les ha atribuido una falsa paternidad al estampar esos originales incluyéndolos entre la producción de Wolfgang. Su dominio de la técnica es absoluto hacia 1780, o sea hacia el mismo tiempo en que tras muchos años de tanteos logra poseerla plenamente José Haydn, quien contaba 24 años más que él. En sus conciertos para piano sustituye la antigua forma de concierto por la forma más moderna de la sonata; en su producción orquestal dispone las diversas voces instrumentales con una libertad sin precedentes; en el género sinfónico y de cámara intensifica su labor, abandonando el influjo del género galante que antes había prodigado; en el género teatral emprende una reforma que le valió ser considerado como creador de la ópera alemana.

Artísticamente Mozart está situado entre Bach y Beethoven con tantos o más títulos que Haydn. Entre el arte del sentimiento y el de la razón, opta por aquel. Pospone lo recargado por fuera y vacío por dentro, en aras de todo cuanto presente con-



sistencia interior a la vez que externa sobriedad. No conoce el humorismo a ratos algo tosco de un Haydn; no conoce la seriedad a ratos algo ruda de Beethoven. En él privan la ternura, la suavidad y la ingenuidad, sin que por eso queden excluidos en bastantes ocasiones lo monumental y lo patético. Como Schubert o Mendelssohn sabe enlazar la gracia melódica de sabor latino con el jugo armónico de sabor germano; como ellos, también, muere siendo aún joven. Dominando magistralmente el contrapunto, pues de ello dan fé no pocas producciones suyas, lo trata con menosprecio para realzar la melodía. Así pudo decir que ésta constituye la esencia de la música. Así pudo comparar a un buen melodista con un buen corredor, y a un buen contrapuntista con un buen caballo de postas.

Tanto en su música sinfónica y de cámara, como en su música religiosa y teatral, dejó huellas perdurables de su genio al producir una copiosa cantidad de obras: 622 terminadas y otro centenar muy largo a medio hacer. ¿Cuántas, y cuán bellas, y cuán originales no hubiera llegado a escribir si, en vez de fallecer a los 35 años, hubiera vivido tanto como José Haydn, el artista con quien es costumbre pareársele, y que, habiendo nacido un cuarto de siglo antes que Wolfgang, le supervivió docena y media de años? Sin embargo, su paso por este mundo produjo grandísimo provecho al arte pues, como ha dicho Felix Mottl en una fiesta que celebrara Salzburgo para honrar a su más grande artista, «fué Mozart el más atrevido innovador de cuantos han habido, y el más progresivo músico de cuantos han existido. El aportó en realidad algo completamente nuevo e inaudito en el arte musical. El enseñó a hablar a los instrumentos de la orquesta y les dió un alma. En una palabra, ahora por fin ha sido descubierta la música en cierto sentido, y ello se debe a Mozart.» Y esto es tanto más de admirar cuando se considera que no pequeña parte de tan vasta producción fué hecha de encargo. Si le pedían óperas en latín, o en italiano, o en alemán, él las escribía. Si le pedían oratorios, o misas o, requiems, él los producía. Si le pedían divertimentos o casaciones o variaciones, él los componía también. En esta facilidad para el cultivo de variados géneros se distinguió también su padre Leopoldo Mozart, pues además del importantísimo «Ensayo de una escuela fundamental de violín» que fué publicado el mismo año en que naciera Wolfgang, reimpresso varias veces, traducido al francés y al holandés y considerado como uno de los primeros métodos de violín, produjo una considerable cantidad de música religiosa, doce



oratorios, algunas óperas y pantomimas, divertimentos, serenatas, conciertos y sinfonías; y mucho más hubiera producido si no hubiese abandonado la composición cuando Wolfgang dió sus primeros frutos, pues de ningún modo quería hacer sombra al nuevo compositor de su mismo apellido. Sumado este rasgo de sacrificio paternal al celo con que ilustró Leopoldo a su hijo en las diversas materias musicales, desde las primeras nociones de solfeo hasta las abstrusas complicaciones contrapuntísticas, le rehabilita de la acusación que se le dirige cuando se le trata como explotador desconsiderado e insaciable de un hijo dotado con singularísima precocidad.

### III. Su producción teatral.

Examinemos aquí algo más detenidamente la producción escénica de Wolfgang A. Mozart. Tuvo este un relieve tan alto en dicho aspecto que, con excepción de Gluck —el compositor alemán adscrito con razón a la escuela francesa— en Alemania, antes de Mozart, a ningún operista le consagró la inmortalidad, si bien a varios, como Naumann, Graun, Telemann y sobre todo Hasse, los celebró la fama en vida. Colocado entre Gluck y Weber, es un continuador de aquél y un antecesor de éste.

Alcanzó la docena el número de óperas escritas por él entre los once y los veintitres años de edad, estando consideradas como obras de juventud. He aquí sus títulos y expresión del año en que cada una se compuso: «Das fürnehmste Gebot» y «Apollo et Hyacinthus» en 1767; «Bastien und Bastienne» y «La finta semplie» en 1768, «Mitridate, re di Ponto» en 1770, «Ascanio in Alba» en 1771, «Il sogno di Scipione» y «Lucio Silla» en 1772, «El rey Thamos» en 1773, «La finta giardiniera» e «Il re pastore» en 1775, y «Zaïde» en 1779. Dos de ellas —«Bastien und Bastienne» y «La finta giardiniera»— se han repuesto en las escenas alemanas por estos últimos años.

A ellas sigue «Idomeneo re di Creta» (Munich, 1781), la cual, iniciando la madurez del artista, al italianismo de buena ley que en las anteriores prevalecía, asocia influjos del «Alceste» gluckiano, precursor de reforma, tanto en el estilo como en el fondo de las óperas sucesivas. Aquí resalta de todos modos el inevitable acopio de piezas sin unidad, abundando las arias acomodadas a las aptitudes de los intérpretes. Tenía Mozart en tan alta estima a su «Idomeneo», que según su opinión, sólo llegó a superarlo con «Don Juan». Viene a continuación «Belmonte e



Costanza o El rapto en el serrallo» (Viena, 1782), donde ya se ve practicado el principio que Mozart se había impuesto de que «por todos los medios sea la música una hija obediente de la poesía», y además comienza a brillar el espíritu de la raza sobre los influjos operáticos italianos que avasallaban su producción precedente.

Dos óperas comenzadas en 1783 y las dos sin concluir, aunque por cierto las refundió en una sola Victor Wilder cerca de un siglo más tarde —son las «L'Oca del Cairo» y «Lo sposo deluso». Viene tras ellas «Las bodas de Figaro» (Viena, 1786). Aquí priva un realismo que es la antítesis de la fantasía predominante en «Belmonte e Contanza»; pero el músico sabe poner en su realismo una fuerza idealista, o mejor dicho idealizadora, realzando al mismo tiempo el elemento psicológico, dando vida a la constitución orgánica de los finales y haciendo compartir el canto con la orquesta, la cual anteriormente, por su posición secundaria, estaba reducida al papel de simple auxiliar o mero acompañamiento sin personalidad ni vida propias.

Un año después se estrena «Il dissoluto punito o Don Giovanni», «drama giocoso» en dos actos (Praga, 29 de octubre de 1787), cuya obertura fué escrita el día anterior de un tirón. Este «Don Juan» considerado por Combarieu como «una obra maes-intangible», inspiró el siguiente juicio a Wagner: «Mozart ha utilizado aquí todos los recursos inagotables de la música para que las escenas presentadas por el vate hallaran relieve y plenitud increíbles; con sus irreflexivos procedimientos ha demostrado este músico más poderosamente que Gluck y sus continuadores el alto poder de la música, tanto desde el punto de vista de la expresión dramática como desde el de la maravillosa fecundidad inventiva».

En 1790 escribe Mozart la ópera «Cosi fan tutte, o ssoia la scuola degli amanti», cuyo asunto escabroso había de perjudicarle notablemente para obtener un éxito decisivo, no obstante la belleza musical de muchos números. Y en 1791, año de su defunción, compone otras dos obras: «Clemenza di Tito», escrita en 18 días, y «Die Zauberflöte» («La flauta encantada») que es objeto de más detenida elaboración. Esta última obra —la postrera del creador de una ópera nacional— culminó aquél proceso de germanización de la música escénica iniciado con «Idomeneo» cuando Wolfgang tenía ya en su haber una docena de óperas absolutamente italianas por la forma y el espíritu, y afirmado rotundamente con «El rapto del serrallo», que marca el





nacimiento de la ópera legítimamente alemana. Condoliase el gran músico salzburgés de que, poseyendo óperas nacionales Italia y Francia desde largo tiempo atrás, estuviese por crear aún la ópera alemana; y hasta llegó a decir presa de una indignación justa: «Vergüenza eterna sería que nosotros, los alemanes, no nos decidiéramos de una vez a pensar en alemán, hablar en alemán y hasta cantar en alemán.» Y como había de hacer bastantes decenios después Wagner al crear el drama lírico, no se limitó a predicar con la palabra, sino que predicó también con el ejemplo, dando así vida a lo que, estando sin crear hasta entonces, merced a él goza de gloria imborrable.

A estas obras escénicas hay que añadir algunos «pasticcios» o sean óperas tejidas utilizando elementos musicales de producciones ajenas. Uno de esos «pasticcios» es el titulado «Der Schauspieldirektor» («El Empresario»). Encargóselo a Mozart el emperador José para una fiesta palatina en 1786, y ha pasado por varias vicisitudes. La versión original tiene por personajes a un empresario que busca artistas, y varios cantantes (las sopranos Mademoiselle Silberklang y Madame Herz y el bajo Buff) que ofrecen sus servicios ponderando los respectivos talentos en forma hiperbólica, llegando poco menos que a las manos. Para esta obra sólo escribió Mozart la obertura y un terceto graciosísimo cuyo texto hace destacar las palabras, muchas veces repetidas «adagio» en boca de una cantante, «allegro, allegrísimo» en boca de su rival, y «piano, pianísimo» en boca del empresario, que quiere refrenar los impetuosos y bélicos ardores de esas dos artistas. Una versión hecha por Schneider y Taubert en 1871 incluye varios números de Wolfgang con nueva letra, excluye los ajenos y substituye aquellos personajes por otros dos que dan título al arreglo: «Mozart y Schikaneder». Era Schikaneder un empresario merced al cual se pudo representar «La flauta encantada» con un nuevo texto, cuando, ya casi ultimada, se supo que cierta empresa se disponía a estrenar otra ópera con el mismo asunto, cuyo autor era Wenzel Müller, compositor entonces en boga y hoy olvidado. En el arreglo de Schneider y Taubert la acción representa a Mozart retocando «La flauta encantada» con el auxilio de Schikaneder.

Hablemos ahora de «Sebastián y Sebastiana», cuyo próximo estreno en Madrid nos ha determinado a escribir la presente monografía. A Juan Jacoco Rousseau debemos el libreto inspirador de esta ópera. La producción rousseauiana, titulada «Le devin du village» («El adivino de la aldea»), se distingue por su



naturalidad y sencillez. Sólo tiene tres personajes: Colette, la doncella que se creía olvidada del novio; Colin, el varón de quien temía Colette no ser ya esposa, y el adivino al cual expone Colette sus temores, recibiendo el consejo de mostrarse indiferente ante el novio para avivar así la amorosa llama que parecía extinguida ya. A este asunto idílico y pastoril Rousseau lo exornó con un baile y un coro de campesinos final, escribiendo también la correspondiente música, porque como es sabido J. J. Rousseau además de literato, y literato excelente, era compositor, aunque no muy excelente compositor. Estrenóse «Le divin de Village» en Fontainebleau, ante la corte, en 1752, y un año después en la Opera de Paris. Durante tres cuartos de siglo se mantuvo esta obra en el repertorio, alcanzando más de 800 representaciones. Consérvanse hoy tres versiones musicales, todas manuscritas y discordantes todas ellas, cosa bien explicable, ya que por entonces las partituras no daban la orquestación íntegra ni detallada, limitábanse a poner completos los trozos vocales, el bajo continuo cifrado y una o dos partes más de los principales instrumentos: violines, flautas u oboes según los casos, dejando que el copista llenase las partes denominadas «de relleno». Esta gran, economía en el esfuerzo permitió a los compositores producir en plazo brevísimo óperas y más óperas cuya simple enumeración los hace pasar por fecundos ante quienes, juzgando ligeramente, no llegan a advertir cuan gran diferencia hay, en calidad y cantidad, entre una docena de «Remolos e Remos», «Alessandros», «Euridicés» y «Daphnes» caídos hoy en el olvido, y un sólo acto de cualquier producción wagneriana.

El texto de «Le divin du village» se granjeó una reputación internacional bien pronto; y entre las producciones inspiradas por él mencionaremos «Anette et Lubin» con música de Laborde (1762), de Blaise (1762) y de Martini (1800); «Rose et Colas» de Monsigny (1764); «The Cuning Mann» de Burney (Londres, 1766), y «Colin et Colette» de Vanderbroek (Paris, 1789).

La misma fuente rousseauiana inspiró el libreto de «Bastien und Bastienne», como queda expuesto. Según esta versión desarróllase la escena en el siglo XVIII teniendo por marco la choza de un villorrio y por personajes el adivino Colas, habitante de la cabaña, quien desempeña un papel en cierto modo bufo, y a Sebastian y Sebastiana, los dos jóvenes cuyos nombres figuran en el título. El tipo del adivino en aquel tiempo era utilizado para nutrir numerosas obras y tenía lugar adecuado en la ópera bufa. El autor del libreto suministrado a Mozart fué F. G.



Weiskern, según reza la portada del arreglo debido a Kleinmichel; si bien existe otro libreto escrito por A. Schachtner con sujeción al de Madame Favart y arreglado modernamente por Kalbeck.

Esta producción mozartiana se inaugura con una «Intrada» o preludio donde sorprende la coincidencia literal de una frase melódica y de algunos diseños rítmicos con la frase inicial y otros diseños rítmicos de la Sinfonía Heroica de Beethoven, y consta de once arias, un arioso, dos duetos, un terceto y un brevísimo interludio instrumental. La instrumentación tiene por base la cuerda, añadiendo a veces oboe, flauta y trompa. La música escrita por un muchacho de doce años, no tiene grandes profundidades, pero su llaneza está revestida de una gracia siempre elegante, y cuando lo requiere la situación, de una gran fuerza cómica, según lo comprueba el aria del conjuro cuyo texto dice: «Diggi, daggi, schurry, mury —horum, harum, lirim, larum.— Raudi, maudi, giri, gari, posito— besti, basti, Sarno, frsh, — fatto, matto, quid pro quo.» Es, en suma, la obra de un genio precoz que sabía concebir y desarrollar con tanta finalidad como sencillez.

Después de su estreno en una mansión privada de un suburbio vienés, este «Bastien und Bastienne», señalado como op. 50 en la lista de Köchel, parecía olvidado para siempre. Sin embargo, se le volvió a representar, y también en Viena por cierto, el año 1891, para conmemorar el centenario de la defunción del músico salzburgués, y a partir de ese día, se ha difundido por las principales escenas, divulgando así un nuevo motivo de admiración hacia su autor, cuya precocidad no pudo ser testimoniada de manera más decisiva.

Expuestos esquemáticamente los rasgos característicos de una vida y los atributos más peculiares de una obra, sean las postreras líneas para lamentar que por impedir la limitación de espacio introducimos con mayor hondura en la materia, queden aquí sin fijar otros rasgos biográficos y otros atributos estéticos, cuya exposición dejaría perfilada la personalidad bajo tantos aspectos augusta de Wolfgang Amadeo Mozart.

JOSÉ SUBIRÁ

Madrid, 23 de setiembre de 1923.









COLECCIÓN DE MONOGRAFÍAS MUSICALES

POR

JOSÉ SUBIRÁ

---

- Vol. 1.---J. B. Pergolesi y "La Serva Padrona".  
Vol. 2.---A. Schonberg y "La Noche de la Transfiguración".  
Vol. 3.---M. Musorgsky y "Cuadros de una Exposición".  
Vol. 4.---Wolfgang A. Mozart y su producción escénica.  
Vol. 5.---N. Rimsky-Korsakoff: Su "Mozart y Salieri".  
Vol. 6.---Cristóbal Gluck y su producción escénica.

ES PROPIEDAD

Queda hecho el depósito que  
marca la ley.

Copyright by José Subirá, 1923.

---

Tip. de la Sociedad Musical Daniel.

Ayuntamiento de Madrid